UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

BRUNO ANSEMI MATANGRANO

ÁGUIAS, CISNES E VERMES
O imaginário animal na literatura simbolista e
decadentista

(VERSÃO CORRIGIDA)

São Paulo – SP
Fevereiro de 2019

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – USP

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

BRUNO ANSEMI MATANGRANO

ÁGUAS, CISNES E VERMES
O imaginário animal na literatura simbolista e
decadentista

(VERSÃO CORRIGIDA)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Literatura Portuguesa), do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (DLCV), da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP) para a obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes

São Paulo – SP
Fevereiro de 2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M425Á Matangrano, Bruno Anselmi
Águias, cisnes e vermes: O imaginário animal na
literatura simbolista e decadentista / Bruno Anselmi
Matangrano ; orientadora Annie Gisele Fernandes. -
São Paulo, 2019.
420 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área
de concentração: Literatura Portuguesa.

1. Literatura Portuguesa. 2. Literatura Francesa.
3. Literatura Brasileira. 4. Literatura Belga. I.
Fernandes, Annie Gisele, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA TESE

Termo de Ciência e Concordância da orientadora

Nome do aluno: Bruno Anselmi Matangrano

Data da defesa: 01/02/2019

Nome da Profa. Orientadora: Annie Gisele Fernandes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 02/04/2019.

(Assinatura da orientadora)

*Com todo o meu amor e admiração,
Para minha melhor amiga e esposa,
Carol Chiovatto.*

TÍTULO: ÁGUIAS, CISNES E VERMES: O IMAGINÁRIO ANIMAL NA LITERATURA SIMBOLISTA E DECADENTISTA

RESUMO: As poéticas simbolista e decadentista surgiram no último quarto do século XIX, em Paris, como reação ao movimento naturalista e ao pensamento positivista e cientificista de então; logo se espalharam para outros países, dentre os quais se destacam Bélgica, Portugal e Brasil, cujos autores continuaram a manter intenso diálogo com a produção da capital francesa. As obras escritas nesse contexto costumavam apresentar preocupações quanto ao aspecto metafísico da existência, buscando correspondências entre mundo natural e mundo espiritual, ao mesmo tempo em que propunham uma série de inovações estético-formais, como o verso livre e a prosa poética. No plano temático, voltavam-se a mitos e lendas difundidos no imaginário ocidental, resgatando símbolos antigos para instaurar novas significações e atualizar imagens já desgastadas. Tendo em vista esse contexto e os recentes estudos sobre a representação dos animais na literatura, a presente tese procurou verificar em que medida os animais se fazem presentes e se revelam importantes no imaginário finissecular e de que maneira houve inovação na forma como foram retratados. Paralelamente, pretendeu-se confirmar a existência de um imaginário animal comum aos poetas e prosadores simbolistas e decadentistas, independentemente de seu país de origem, e apesar das particularidades próprias de cada autor ou obra. Para tanto, partindo das imagens da águia, do cisne e do verme, três dos animais mais recorrentes e significativos para o contexto finissecular, em autores de língua francesa e portuguesa, buscou-se interpretá-las em seu próprio contexto e compará-las com as simbologias atribuídas pela tradição de modo a averiguar as inovações propostas pelos simbolistas e decadentistas e as particularidades de seu imaginário animal.

PALAVRAS-CHAVE: Simbolismo e Decadentismo; Animais na Literatura; Imaginário finissecular; Literaturas Lusófonas; Literaturas Francófonas.

TITLE: EAGLES, SWANS AND WORMS: ANIMALS IN SYMBOLIST AND DECADENT LITERATURES

ABSTRACT: Symbolist and Decadent poetics emerged in the last quarter of the 19th century, in Paris, as a reply to Naturalism and its contemporary positivist and scientific philosophies. Symbolism and Decadentism soon spread to other countries, among which Belgium, Portugal and Brazil, whose authors much dialogued with its fellow French writers. Works written in such a context used to feature anxieties as to existence's metaphysical aspect, seek similarities between natural and spiritual world, as well as propose a series of aesthetical and form innovations, such as the free verse and the poetic prose. When it came to themes, they sought myths and legends that were widespread in the Western imaginary, making use of long-lost ancient symbols so as to bring forth new meanings and modernise outworn imagery. Given this background and recent studies concerning the representation of animals in literature, the present thesis sought to ascertain how present and important animals are to the late 19th-century imaginary and how innovative their portrayal is. Furthermore, it was our intent to establish the existence of a shared imaginary about animals among symbolists and decadents, regardless of their birthplace and despite the particularities of each author and work. In order to reach this goal, eagle, swan and worm images were our starting point, since they proved to be among the most meaningful and recurrent animals, both in French and Portuguese speaking authors. Then, I analysed them in their own context and proceeded to compare them to their traditionally assigned symbology, so as to learn the innovations proposed by symbolists and decadents, as well as the particularities of animals within these movements' imaginary.

KEYWORDS: Symbolist and Decadent movements; Beasts in Literature; Late 19th century Imaginary; Lusophone Literatures; Francophone Literatures.

AGRADECIMENTOS

Tomando a liberdade de começar esses agradecimentos de uma forma um pouco enviesada, gostaria de dizer que se por um lado esse trabalho se mostra a continuidade óbvia de meu percurso acadêmico inteiramente dedicado ao Simbolismo e ao Decadentismo, que já se estende por mais de dez anos, desde a Iniciação Científica; por outro lado, reconcilia uma parte de mim havia anos silenciada, responsável por eu ter desejado me tornar ornitólogo durante grande parte de minha infância e adolescência, e que, por motivos diversos ficou de lado por tanto tempo.

Trazer os animais para esta pesquisa, vista agora com o olhar acadêmico de quem estuda literatura, mas de quem também tem especial admiração e respeito pela Zoologia e pela História Natural, trouxe uma paz de espírito por sentir que essa vontade de trabalhar com animais, e com aves, em especial – os meus animais favoritos e, coincidentemente, ou não, os mais frequentes na literatura finissecular –, foi por fim saciada. Ao mesmo tempo, pude trabalhar – mesmo se em menor medida – com o sobrenatural, o mitológico e o fantástico, temas recorrentes de minhas pesquisas paralelas, que já resultaram em artigos, colóquios, exposição itinerante e livro. Ou seja, essa tese se traduz na junção de uma série de paixões reunidas e, portanto, acho que fica clara a relação afetiva com esse trabalho e, por isso, agradeço desde já a todas as pessoas nomeadas abaixo e também àquelas que por algum lapso não foram citadas, mas que tiveram algum papel nesse longo percurso.

Dito isso, agradeço primeiramente ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – pelo duplo apoio na forma das bolsas de Doutorado no país e de Doutorado sanduíche no exterior. Esse trabalho se tornaria inviável, senão impossível, sem a pesquisa junto à Universidade de Lisboa, à Biblioteca Nacional de Portugal, à Biblioteca Nacional da França e à Biblioteca Real da Bélgica, para citar apenas as quatro instituições que foram centrais na recolha de material, realizada graças ao apoio do CNPq.

Agradeço à minha orientadora Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes pelos quase doze anos de orientação ao longo de todo o meu percurso acadêmico, desde o primeiro projeto de Iniciação Científica, iniciado em 2007, até a tese de Doutorado defendida em fevereiro de 2019. Obrigado por sua amizade, paciência, conselhos e ensinamentos. Agradeço ainda pela parceria na direção da Coleção “O Melhor de Cada Tempo”, na organização do Colóquio *O Simbolismo, As Artes* e nos demais projetos passados, presentes e futuros. É sempre um prazer trabalhar com a senhora.

Da mesma forma, agradeço à Profa. Dra. Maria de Jesus Cabral, minha supervisora do período sanduíche em Portugal, que por e-mail, Whatsapp, Skype ou pessoalmente, em Lisboa, Paris, Saint-Maurs-des-Fossés, Braga ou até mesmo em São Paulo, sempre esteve pronta e disposta a me ajudar e aconselhar. Agradeço pelo carinho com que me recebeu em sua própria casa antes mesmo de me conhecer pessoalmente, pelo convite honroso para integrar o *LÉA – Lire en Europe Aujourd’hui*, respeitável rede de pesquisa internacional, pela parceria na edição do número da revista *Non Plus* dedicado ao Simbolismo, na edição das obras do “nosso caro Eugénio”, na organização do nosso colóquio, e em tantos outros projetos. Estendo aqui também meu carinhoso agradecimento à sua família, nomeadamente ao André, à Ana Sofia e ao Diogo, que, assim como a mãe, receberam-me de braços abertos e tornaram minha estada em Lisboa ainda mais incrível.

Agradeço a amizade e a generosidade do Prof. Dr. Jean-Nicolas Illouz, a quem leio com admiração há tantos anos sem nunca desconfiar que um dia teria a oportunidade de conhecer. Seus conselhos e indicações foram preciosos para repensar a estrutura deste trabalho e descobrir poemas e poetas. Agradeço ainda ao Prof. Dr. Álvaro Faleiros, não apenas pelos variados conselhos ao longo de meu percurso acadêmico desde 2008, mas também por naquele ano ter imaginado que eu iria gostar de conhecer os trabalhos do Prof. Illouz.

Agradeço imenso aos meus queridos amigos portugueses. Em particular, a Pedro Almeida Vieira, escritor que tanto admiro, pelo acolhimento e amizade. Foi um prazer ter sido seu “vizinho” pelos oito meses em que morei no Bairro Alto e ter tido a oportunidade de aprender tanto consigo sobre Portugal. Obrigado por toda ajuda fundamental, companhia e boas conversas. Da mesma forma, obrigado Miguel, Gonçalo Refacho e Óscar Marques pela acolhida e amizade.

Agradeço também a todos os professores que de algum modo me ajudaram nesse longo percurso. À Profa. Dra. Ana Luísa Amaral pela acolhida generosa no Porto, pelas

conversas, pela amizade e pelo carinho. Ao amigo Prof. Dr. Matteo Rei, pelos conselhos e pela interlocução sobre nosso querido Eugénio de Castro. Aos Profs. Drs. Serge Martin e Paolo Tortonese pelas conversas e conselhos. Ao Prof. Paolo agradeço ainda pela ajuda na estruturação da tese. À Profa. Dra. Elizabeth Harkott-de-la-Taille, em especial, cuja generosidade possibilitou a essencial estada em Paris pelo tempo que de fato eu precisava, sem a qual a tese dificilmente teria sido concluída de maneira satisfatória. Do mesmo modo, à Profa. Dra. Nikole Bériou, cujo projeto humanitário permite a estudantes de países distantes uma oportunidade de estudar na França.

Agradeço igualmente ao Prof. Dr. Horácio Costa, cujos conselhos e recomendações no exame de Qualificação foram fundamentais para o aprimoramento da tese. À Profa. Dra. Paola Poma, junto a quem efetuei o estágio de Aperfeiçoamento ao Ensino (PAE) e com quem sempre tenho muito a aprender. À Profa. Dra. Monica Simas, pela parceria – juntamente com a Profa. Paola – na edição da Revista *Desassossego*. Aos Profs. Drs. Caio Gagliardi e Vagner Camilo, docentes das disciplinas que fiz durante o Doutorado, pelos ensinamentos e orientações que, de uma forma ou de outra, foram incorporados à tese. À Profa. Dra. Marta Kawano por me apresentar ao brilhante trabalho do Prof. Dr. Bertrand Marchal sobre Mallarmé e pela parceria na organização do nosso colóquio. Aproveito ainda para agradecer aos participantes do *V Colóquio Internacional de Poesia – O Simbolismo, As Artes* pelo aprendizado e admiração compartilhada por nossos queridos simbolistas e decadentistas.

Agradeço outra vez ao Prof. Dr. Caio Gagliardi, juntamente às Professoras Doutoradas Francine Ricieri, Maria de Jesus Cabral e Gloria Carneiro do Amaral pela leitura atenta e generosa de minha tese e pelos conselhos e sugestões na defesa, tornando-a um momento leve e agradável de bem-vindo aprendizado.

Agradeço ainda aos demais professores dos programas de Literatura Portuguesa, no qual fiz todo o meu percurso acadêmico, e de Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, ao qual nunca pertenci oficialmente, mas que sempre me acolheu com carinho, fazendo com que me sentisse em casa em todas as oportunidades que tive de trabalharmos juntos em eventos ou publicações.

Como sempre, agradeço igualmente com muita ênfase àqueles que sempre estiveram ao meu lado, desde muito antes do Doutorado, mas, sobretudo nessa fase tão desafiadora e difícil: obrigado, meus amigos, pela paciência, pela presença, pelo apoio e pela compreensão.

Agradeço ao Rogério Almeida, meu primeiro incentivador, professor tornado querido amigo, cujo apoio foi essencial para eu me decidir pelo caminho das Letras; aos amigos da *Non Plus*, e, em particular, Ana Luiza Bedê, Dirceu Magri, Grace Paixão, Jaci Brasil e Yuri dos Anjos, com quem tanto trabalhei nos últimos anos. Aos amigos da *Desassossego*, sobretudo, Ana Cristina Joaquim e Carlos Gontijo, companheiros de percurso. Agradeço também ao André Serradas do SIBI, pela ajuda incansável em fazer crescerem e prosperarem as revistas que coeditei com tanto carinho desde 2012. Obrigado também pelo ombro amigo nos momentos difíceis.

Agradeço muito ao Tomaz Adour, pela amizade e apoio de sempre, sobretudo pela paciência e compreensão nesses últimos anos, quando todos os nossos planos editoriais tiveram de aguardar o fim da tese. A Felipe Leonard, João Matias, Rodrigo Normando, Carlos Daniel Vieira e, em particular, a Henrique Marques, por toda a ajuda e paciência nas importantes aulas de inglês, e à Marcela Monteiro, cuja presença, dedicada ajuda e revisão na atribulada fase final de redação foi essencial. Aos amigos Daniel Marinho, Daniel Nagata, Eduardo Fernandes e Renato Eusébio, pelo carinho e preocupação de sempre.

Aos meus amigos fantasistas porto-alegrenses, santa-marienses, curitibanos, paulistas e cariocas, muito obrigado. Deixo, em especial, um muito enfático agradecimento à Giovana Bomentre, que me socorreu generosamente em mais de um momento e quando mais precisei, bem como ao Felipe Castilho e ao Eric Novello, por todo o carinho e apoio nos planos e projetos mais mirabolantes, bem como pelas carinhosas mensagens diárias de incentivo na fase final de redação.

Um agradecimento muito especial também ao Enéias Tavares, amigo e parceiro de inúmeros projetos, com quem compartilho o gosto pela literatura fantástica, pelo século XIX e pelos monstros que os povoam. Muito obrigado pelas conversas, conselhos diários e pelos sempre presentes ombros e ouvidos amigos. Destaco também outro agradecimento muito especial ao Leonardo de Barros Sasaki, irmão de orientação e amigo sempre disposto a ajudar, pela amizade dedicada, pela parceria na edição da *Desassossego* e por todos os conselhos e ajuda nesse longo percurso de pesquisa que ultrapassa bastante os cinco anos de doutorado.

Agradeço, por fim, de modo muito especial à minha imensa e amada família, os Anselmi, os Matangrano e os Chiovatto, pelo amor e carinho incondicional. Agradeço de todo coração aos meus pais, Lilian e Renato, que nunca medem esforços para me ajudar e se fazerem presentes, a meu irmão Lucas, a meus avós, Geneffe, Reinaldo, Marilene e

Amadeu, a meus tios, tios-avôs, primos, sogra e cunhados. Eu não chegaria até aqui se não fosse pela ajuda e pelo apoio de cada um de vocês.

Encerro agradecendo à pessoa que está sempre ao meu lado, em todos os momentos, em todas as horas, em todos os lugares, à pessoa com quem compartilho minhas maiores alegrias, a quem agradeço por nunca deixar de me incentivar e apoiar e sem a qual essa pesquisa nunca teria sido terminada, a pessoa que mais admiro, e a quem dedico essa tese, minha melhor amiga e esposa, Carol Chiovatto.

SUMÁRIO

Resumo	07
Abstract	09
Agradecimentos	11
Introdução	21
Parte I: Entre Bestiários e Simbolismo	35
 Capítulo 1: Imaginário Animal e sua representação	 37
<i>I. A construção de um imaginário animal.....</i>	<i>37</i>
<i>II. De Homero a Plínio: os animais na Antiguidade.....</i>	<i>45</i>
<i>III. Do Physiologos a Gil Vicente: os animais do começo ao fim da Idade Média.....</i>	<i>55</i>
<i>IV. A Revisitação das Fábulas e das Histórias Naturais</i>	<i>71</i>
<i>V. Os animais no período romântico: violência, crueldade, piedade e compaixão.....</i>	<i>88</i>
<i>VI. Os animais na segunda metade dos oitocentos: darwinismo e misticismo.....</i>	<i>102</i>
<i>VII. O ético e o estético: animais no fim de século à luz da crítica contemporânea....</i>	<i>108</i>
 Capítulo 2: Fin-de-siècle e seu Imaginário	 117
<i>I. Baudelaire, Schopenhauer e as bases do pensamento finissecular</i>	<i>117</i>
<i>II. Existência e delimitações do Simbolismo e do Decadentismo</i>	<i>136</i>
<i>III. Expansão e difusão das poéticas finisseculares.....</i>	<i>161</i>
<i>IV. O Imaginário finissecular: alguns temas recorrentes.....</i>	<i>177</i>
 Parte II: Entre Alto e Baixo	 191
 Capítulo 3: Águias: do emblema bélico ao símbolo da solidão	 193
<i>I. Os homens, as aves e as águias: do símbolo ao emblema</i>	<i>193</i>
<i>II. Águias no fim do século: variações de um emblema.....</i>	<i>200</i>
<i>III. As solitárias e entediadas águias dos simbolistas lusófonos</i>	<i>215</i>
<i>IV. A Águia finissecular nos variados contextos francófonos.....</i>	<i>230</i>

Capítulo 4: Cisnes: dos mitos idealizados à crueldade cotidiana.....241

I.	<i>O cisne na Antiguidade, o mito de Leda e as releituras simbolistas.....</i>	241
II.	<i>O Cavaleiro do Cisne no imaginário finissecular.....</i>	265
III.	<i>Os cisnes artistas e atormentados de Baudelaire, Mallarmé e Villiers</i>	286
IV.	<i>Os cisnes, as luas e os canais do idealizado imaginário belga</i>	313
V.	<i>O lamento dos tempos idos dos raros cisnes finisseculares portugueses</i>	330
VI.	<i>Sob o signo de Mallarmé: as releituras brasileiras do cisne europeu.....</i>	342

Capítulo 5: Vermes: da temida decomposição à sublimação do grotesco359

I.	<i>Vermes, larvas, o sublime no grotesco e a espetacularização da morte.....</i>	359
II.	<i>O Verme como ameaça de aniquilação.....</i>	375
III.	<i>O Culto ao Verme e a promessa de dissolução.....</i>	384

Considerações finais: A Ressignificação finissecular dos animais393

Referências Bibliográficas Citadas na Tese399

I.	<i>Obras Literárias Simbolistas e Decadentistas</i>	399
II.	<i>Outros Textos Literários e Histórias Naturais.....</i>	404
III.	<i>Fortuna Crítica e Demais Obras Teóricas.....</i>	405
IV.	<i>Matérias de Jornais.....</i>	419

INTRODUÇÃO

Do mundo os naturais, zoológicos museus
 Despejem para fora as pavorosas massas,
 Para virem reunir-se aos tábidos judeus,
 Irromper e seguir e desfilar nas praças.
 Que a cada mata, a entranha, o seio virgem se abra
 Jorrando tigres, leões, panteras do seu centro
 E na dança infernal, estrupida, macabra,
 Siga a *marche aux flambeaux* pelo universo a dentro.
 (Cruz e Sousa, *Marche aux Flambeaux*)

Esta tese de doutoramento, embora iniciada em 2014, deriva das reflexões em torno da poética simbolista de língua portuguesa e francesa realizadas em diferentes etapas do percurso acadêmico, ao longo de doze anos de atividades de pesquisa, desenvolvidas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH), da Universidade de São Paulo (USP), sempre sob orientação da Profa. Dra. Annie Gisele Fernandes.

O projeto de Iniciação Científica *O Simbolismo de Cruz e Sousa* começou em 2007 e foi financiado entre 2008 e 2009 pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), dedicando-se aos conceitos de sonoridade e sugestão, vistos como características fundamentais na obra daquele que é considerado o mais importante simbolista brasileiro. O objeto de análise foi o livro *Últimos Sonetos* (1905), publicação póstuma de João da Cruz e Sousa (1861-1898), no qual se verificou o uso dos referidos recursos poéticos. Entre 2009 e 2011, também com apoio da FAPESP, deu-se continuidade ao projeto anterior com a pesquisa *Sonoridade e Sugestão nos simbolismos de Cruz e Sousa e Camilo Pessanha*, prosseguindo a investigação no estudo do princípio mallarmaico da sugestão e dos preceitos estético-formais que conferem musicalidade ao poema, desta vez tendo como objeto de análise sonetos de diferentes obras de Cruz e Souza e poemas do livro *Clepsidra*, do simbolista português Camilo Pessanha (1867-1926).

Entre 2011 e 2013, novamente com apoio da FAPESP, realizou-se a pesquisa de mestrado intitulada *Camilo Pessanha revisitado: o “Verlaine português” à luz de*

Mallarmé, na qual se questionou a leitura tão difundida entre os estudos do Simbolismo em Portugal da obra de Pessanha como uma espécie de Paul Verlaine (1844-1896) lusitano. Para tanto, mostrou-se em que medida a obra do poeta português recupera elementos dos poemas do autor francês e de que forma se diferencia deles; paralelamente, alguns de seus poemas foram postos em diálogo com outros de Stéphane Mallarmé (1842-1898) para evidenciar a proximidade no emprego de alguns recursos por ambos, como o uso de sintaxe fragmentada e de sonoridade cuidadosa, mas não necessariamente melódica, por vezes apresentando resultados semelhantes. A partir disso, procurou-se demonstrar a originalidade de cada um desses três poetas – cujas composições poéticas compartilham referências e técnicas e, ao mesmo tempo, preservam suas especificidades –, bem como a importância de Pessanha no contexto do Simbolismo português.

Já na presente pesquisa, financiada duplamente pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) que possibilitou a pesquisa de campo em Portugal, na França e na Bélgica, optou-se por não se restringir a nenhum autor ou obra específica. Ao contrário, este trabalho procurou ser panorâmico e abrangente, de modo a mostrar convergências entre os diferentes *cénacles* onde os movimentos simbolista e decadentista se desenvolveram em torno de um imaginário partilhado, assim como se buscou demonstrar as especificidades relativas a cada país, idioma, autor ou mesmo a cada obra.

Propôs-se, então, pesquisar o imaginário animal na conjuntura finissecular difundido em obras de autores simbolistas e decadentistas, inspirando-se nos estudos sobre a presença de animais em outras literaturas, períodos, poéticas ou autores, tais como *Um Bestiário Arcaico – Fábulas e Imagens de Animais na Poesia de Arquíloco* (2010), de Paula da Cunha Corrêa, *Le Bestiaire des surréalistes* (1994), de Claude Maillard-Chary, *Césaire & Lautréamont, bestiaire & métamorphose* (2006), de René Henane, dentre vários outros trabalhos descobertos ao longo do percurso. Para tanto, foi feito um levantamento das imagens mais presentes e mais significativas para os movimentos finisseculares mencionados, através das quais se encontraram padrões e relações em torno dessa questão transversal, destacando três de particular relevo: a águia, o cisne e o verme.

Esse tipo de estudo tem se mostrado significativo atualmente por seu caráter inter e transdisciplinar, uma vez que para estudar o imaginário animal em qualquer contexto há necessidade de diálogo com outros saberes. Nesse sentido, os chamados “estudos animais” têm se tornado frequentes em áreas diversas por se tratar de um tema atual ao redor do qual se levantam debates sobre seus direitos, suas habilidades, sua importância,

sua preservação, suas diferenças e semelhanças com a raça humana, além da problemática do “especismo”¹. Essa variedade e quantidade de preocupações proporciona múltiplas abordagens, desde o ponto de vista estritamente zoológico até questionamentos éticos e políticos, possibilitando ainda perspectivas históricas ou mesmo artístico-literárias a partir de suas simbologias enquanto elementos constituidores de determinados imaginários.

Em relação à crítica literária, em particular, tais tendências contemporâneas têm suscitado uma série de estudos temáticos a partir de “bestiários”² específicos, enquanto coleções ou conjuntos de imagens animais, de conotação poética, artística e/ou simbólica. Em consequência desse mesmo interesse, surgiram também nos últimos anos teorias voltadas especificamente às questões próprias dos animais no contexto literário, tais como a zooliteratura e a zoopoética, bem como o conceito de “animalidade”, que promovem constantes aproximações com outras disciplinas, sobretudo por sua preocupação ética e ecológica, tais como a antropologia, a sociologia, a história, a história da arte, a biologia, o direito, as ciências políticas etc.³

No entanto, apesar do constante avanço desses estudos, pouco tem sido feito a respeito das produções finisseculares. Pelo levantamento realizado para este trabalho, não houve até agora nenhuma investigação voltada ao imaginário animal especificamente na conjuntura do Simbolismo e do Decadentismo⁴ a despeito do fato de as imagens

¹ Ligada à ética e à política dos direitos dos animais, a teoria do “especismo” estuda e, ao mesmo tempo, condena, a suposta superioridade da espécie humana em detrimento das demais criaturas. Segundo a teoria, trata-se do mesmo tipo de pensamento presente na base de todas as formas de preconceito, ou seja, racismo, machismo, homofobia etc. Em relação aos animais, o especismo se sustenta em pré-julgamentos presentes no imaginário de determinadas sociedades, que concedem privilégios a alguns animais enquanto condenam outros, devido a considerações morais subjetivas e, muitas vezes, inconscientes. O especismo explica, por exemplo, por que nas culturas ocidentais gatos e cães devem ser protegidos como membros “honorários” das famílias humanas enquanto galinhas e bois são condenados a uma série de procedimentos de tortura e abate, enquanto em determinadas culturas orientais vacas são sagradas e cães, alimento. No que diz respeito aos estudos do imaginário, o especismo mostra-se interessante para se entender o processo de formação, ao longo da história, das simbologias, dos lugares-comuns e dos estereótipos em torno da imagem cada animal, como se discutirá em pormenor no Capítulo 1.

² Para facilitar a distinção, grafou-se o termo “Bestiário” com inicial maiúscula quando usado para designar a forma literária específica surgida na Idade Média, e depois retomada por diversos autores, segundo a qual são compostos poemas descritivos ou breves textos em prosa a respeito de diferentes animais; o termo foi grafado com letra minúscula para designar o conceito crítico, isto é, o conjunto de imagens animalistas de qualquer obra, autor ou movimento em análise. Segundo esse critério, serão vistos ao longo dos capítulos os termos: “Bestiário Medieval” e “bestiário do Simbolismo”, por exemplo. Vale ainda ressaltar, é claro, que em títulos e citações manteve-se a grafia do texto original.

³ No Brasil, a pesquisadora Maria Esther Maciel (UFMG) e seu grupo de pesquisa têm se dedicado com afinco a esse tipo de estudo, com publicação recorrentes, a exemplo dos livros *Literatura e animalidade* (2016) e *Pensar/Escrever o animal: ensaios de zoopoética e biopolítica* (2011).

⁴ As únicas exceções foram algumas investigações dedicadas a autores específicos e não ao período como um todo. Um exemplo disso é o livro René Henane, acima citado, que contrasta o bestiário de Aimé Césaire ao do Conde de Lautréamont, autor em cuja obra se identificam traços decadentistas. Outro caso é a

animalistas se mostrarem muito importantes nesse contexto, seja por sua grande recorrência, seja por seu potencial simbólico, explorado e subvertido pelos poetas do fim de século.

De fato, desde suas origens francesas, esses movimentos inovaram ao propor releituras bastante diferentes de símbolos animais tradicionais, como o cisne, o gato, o verme, o sapo ou o corvo, muitas vezes invertendo a simbologia presente no senso comum ou, simplesmente, atribuindo significados totalmente inéditos a imagens já desgastadas. À medida que essa nova forma de fazer literatura – e arte – floresceu em outros países, sobretudo em Portugal, no Brasil e na Rússia – lugares onde o Simbolismo mais se desenvolveu fora dos domínios francófonos –, novas figuras somaram-se às importadas da França e da Bélgica, já típicas do movimento. No entanto, mesmo quando há diversidade da fauna local, ou quando se verifica a existência de folclores e mitologias nacionais, via de regra os componentes do bestiário dos simbolistas e decadentistas, como se pretende demonstrar, permanecem praticamente os mesmos, independentemente do país de produção das obras ou da língua em que os poemas foram escritos – salvo poucas exceções, é claro –, motivo pelo qual se pode falar em um imaginário comum aos poetas finiseculares relacionados ao Simbolismo e/ou ao Decadentismo.

Dentre as mais recorrentes nesse contexto, percebe-se alguns grupos de imagens reconhecíveis⁵. O primeiro é o das aves, sobretudo as tipicamente europeias, sem dúvida as imagens mais numerosas em obras simbolistas, mas bastante frequentes também em autores decadentes. Nesse grupo, destacam-se andorinhas, gaivotas, rouxinóis, corvos,

dissertação de mestrado *Du Bestiaire au Mythe: Analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien dans Les Fleurs du Mal*, de Amina Benelhadj, defendida em 2006, na Universidade Mentouri – Constantine, na Argélia, dedicada à obra de Charles Baudelaire. Encontrou-se ainda a pioneira dissertação de mestrado de Susan Augusta Joeck, dedicada ao imaginário de Émile Nelligan e defendida em 1971 na Universidade da Columbia Britânica, intitulada *L'Imagerie Animale et Végétale dans la poésie d'Émile Nelligan*. Para além destes, há trabalhos mais breves, como os artigos “Fictions naturalistes et récits d'animaux chez Gourmont, Maeterlinck et Renard: réenchanter la nature après Darwin”, de Sandrine Schiano, “Histoire naturelles et existences animales: Maurice Maeterlinck, Jacques Delamain, Charles Derennes”, de Nicolas Picard, e “À l'ombre des insectes en fleurs (Maeterlinck, Proust et les hyménoptères)”, de Florence Godeau, todos presentes no livro *Histoires Naturelles des Animaux – XX^e-XXI^e siècles*, organizado por Alain Romestang e Alain Schaffner (2016), nos quais são investigadas as imagens animalistas nos simbolistas Maeterlinck e Gourmont, bem como em autores não ligados ao contexto finisecular. Vale ainda lembrar a tese de doutoramento de Francisco Jesús Gutiérrez Soto, intitulada *El Bestiario en la obra de Rubén Darío* (2003), pois, embora Darío seja a grande figura do Modernismo nicaraguense, é sabido que na América Latina onde não houve uma poética simbolista, à exceção do Brasil, o movimento modernista em muito se aproximou do Simbolismo europeu.

⁵ Uma versão mais detalhada desse levantamento das imagens que compõem o bestiário dos simbolistas e decadentistas a serem examinadas nos próximos capítulos foi publicada na introdução do artigo “Notas de um bestiário simbolista: inovação e tradição na representação animal” (MATANGRANO, 2017a, pp. 541-554), presente no livro *Pelos Mares da Língua Portuguesa 3*, editado pela Editora da Universidade de Aveiro.

corujas e, sobretudo, águias e cisnes, em geral herdados do imaginário clássico, porém, representados a partir de novas perspectivas. O cisne é a imagem animalista mais frequente no movimento simbolista em geral, apesar de, curiosamente, haver poucas ocorrências em obras de simbolistas portugueses, nos quais as imagens de gaivotas, rouxinóis e águias são as mais populares. Já em relação aos decadentistas, os animais mais recorrentes são todos aqueles associados ao macabro, ao grotesco, ao estilo baixo e/ou humilde, que se poderia chamar de “seres rastejantes” ou “repulsivos”, capazes de suscitar nojo e/ou medo, como vermes, larvas, aranhas, serpentes e sapos. Esses animais são, em geral, herdados do ultrarromantismo, período no qual a literatura de horror floresceu, um dos motivos para tais temas tanto terem se difundido entre os simbolistas e decadentes – afinal, os autores finiseculares eram conhecidos por serem leitores e admiradores da nascente literatura sobrenatural de Edgar Allan Poe (1809-1849), E. T. A. Hoffmann (1776-1822), Théophile Gautier (1811-1872), Gérard de Nerval (1808-1855) etc.

O terceiro grupo relevante a ambos os movimentos é composto pelas imagens de “Animais Domésticos”, todos eles mamíferos. Nele, estão os animais exatamente opostos aos do grupo anterior, no sentido de serem aqueles com maior vínculo com o homem e, por isso, serem, via de regra, representados positivamente. Destacam-se dentre eles os gatos, muito frequentes entre os simbolistas franceses, os cães e os cavalos, sendo esta última uma imagem bem popular no fim de século em geral. Verifica-se também a ocorrência de vacas, bois e ovelhas, sobretudo em autores portugueses, preocupados em retratar suas paisagens rurais, enquanto em alguns belgas a imagem cristã do cordeiro se mostra bastante significativa. Em menor quantidade, encontram-se também representações de “Feras”, mas estas não são muito variadas. Praticamente não há referências a ursos ou onças e poucos são os tigres e hienas. As duas únicas imagens desse grupo realmente importantes para o imaginário finisecular em geral são os lobos, também herdados das narrativas de horror e dos contos de fadas populares, e os leões, frequentemente revisitados por seu potencial simbólico e emblemático derivado da heráldica, da tradição bíblica e do imaginário greco-romano. Por fim, destacam-se também as imagens de “Seres Fantásticos”, em sua maioria herdadas das mitologias clássicas ou do folclore medieval, tais como sátiros, centauros, sereias, esfinges, hipogrifos, quimeras, dragões, unicórnios e outros. Estes se mostram muito importantes para o movimento simbolista como um todo, sendo os faunos a imagem mais recorrente, quase tanto quanto o cisne. Por seu aspecto lendário e irreal, por vezes onírico, tais

representações recuperavam muitos dos ideais simbolistas e proporcionavam a sugestão de paisagens e atmosferas caras a esses poetas.

Diante disso, buscou-se compilar, discutir e interpretar as imagens animalistas em obras de autores simbolistas e/ou decadentistas de língua portuguesa e francesa, para mostrar a importância desses movimentos enquanto poéticas de ruptura, consolidando certo viés da chamada Modernidade poética, instaurador de uma série de inovações estético-formais, como o poema em prosa, a prosa poética e o verso livre. Tal fato se manifesta, por exemplo, pela grande importância que esses poetas viriam a ter para os mais renomados autores do Modernismo e das poéticas de Vanguardas, como Fernando Pessoa (1888-1935) e Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), em Portugal, Guillaume Apollinaire (1880-1918) e André Breton (1896-1966), na França, Manuel Bandeira (1886-1968) e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), no Brasil, Henri Michaux (1899-1984) e Paul Nougé (1895-1967), na Bélgica, para citar apenas dois grandes nomes de cada país⁶.

A escolha do recorte centrado nos países de língua francesa e portuguesa se deu não apenas por terem sido os locais de escrita e publicação da maior parte da produção veiculada às ideias simbolistas e/ou decadentistas, mas igualmente por ter existido nesses lugares uma cena literária particular associada a esses movimentos na qual se destacam: grupos organizados em sua defesa; revistas e outras publicações com foco em sua difusão; editoras especializadas; e, em alguns casos, reflexos em outras manifestações artísticas, sobretudo no teatro e na pintura, mas também na música, na escultura etc. Considerar a formação de um *cénacle* simbolista, como aconteceu em Paris e em Bruxelas, e em cidades de Portugal (particularmente, Coimbra e Porto) e do Brasil (em especial, Rio de Janeiro, Curitiba e Porto Alegre) importa na medida em que o objeto de estudo desse trabalho é o imaginário comum ao Simbolismo e ao Decadentismo, enquanto poéticas,

⁶ A respeito da importância da arte finissecular para a literatura subsequente, vale lembrar a obra *O Castelo de Axel: Estudo sobre a Literatura Imaginativa de 1870 a 1930* (2004), de Edmund Wilson (1895-1972), na qual o intelectual norte-americano traça um percurso das raízes de duas vertentes simbolistas, uma iniciada por Arthur Rimbaud, outra por Villiers de L'Isle-Adam, na literatura moderna europeia e norte-americana da primeira metade do século XX, comentando autores como os irlandeses William Butler Yeats (1865-1939) – considerado por muitos estudiosos um raro caso de simbolista de língua inglesa – e James Joyce (1882-1941), os franceses Paul Valéry (1871-1945) – espécie de pupilo de Mallarmé – e Marcel Proust (1871-1922), e os norte-americanos T. S. Eliot (1888-1965) – radicado na Inglaterra – e Gertrude Stein (1874-1946). A pesquisadora Anna Balakian (1915-1997), por sua vez, partindo de Wilson, ainda acrescenta o francês Saint-John Perse (1887-1975), o norte-americano Wallace Stevens (1879-1955), o tcheco Rainer Maria Rilke (1875-1926), o italiano Giuseppe Ungaretti (1888-1970) e os espanhóis Juan Jiménez (1881-1958) e García Lorca (1898-1936), como herdeiros da tradição simbolista, em confirmação da importância e da repercussão do movimento não apenas na literatura francesa, mas também nas demais letras europeias e americanas de modo geral (cf. BALAKIAN, 2007, pp. 119 e ss.).

movimentos estéticos e escolas literárias. Por isso, salvo a exceção pontual de Émile Nelligan (1879-1941), poeta quebequense de expressão francesa, cuja obra parece compartilhar muitos dos elementos presentes no imaginário franco-belga, nessa tese, restringiu-se a esses *cénacles* específicos.

Além disso, houve um movimento de difusão da poesia finissecular desses países em outras nações, sobretudo dos francófonos, lidos por contemporâneos de todo o mundo, desde a América Latina até a Rússia, e passando pela Macau de Camilo Pessanha. Um caso interessante nesse sentido é a figura do português Eugénio de Castro (1869-1944), cujas relações de amizade, correspondência e intercâmbio de informações, poemas e ideias resultaram não apenas numa revista internacional, *A Arte*⁷, coeditada por Manuel da Silva Gayo (1860-1934), mas também em uma farta correspondência, com colegas franceses e belgas, como René Ghil (1862-1925), Maurice Maeterlinck (1862-1949) e Mallarmé, bem como o modernista nicaraguense Rubén Darío (1867-1916), o espanhol Miguel de Unamuno (1864-1936) e os italianos Vittorio Picca (1864-1930) – seu tradutor – e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), o “pai” do vanguardismo⁸.

Havia ainda uma preocupação dos simbolistas de traduzirem seus pares e serem por eles traduzidos. Um exemplo notável é outra vez, como se mencionou, o caso de Castro. Sua peça *Belkiss, Rainha do Sabá d’Axum e do Hymiar* foi traduzida para o

⁷ *A Arte. Revista Internacional* teve breve duração (apenas oito números, publicados entre 1895 e 1896), mas importante difusão, justamente por seu caráter multinacional. Nela, “figuraram textos de autores gabaritados como Paul Verlaine (1844-1896), Émile Verhaeren (1855-1916), João de Deus (1830-1896) e os já citados Vittorio Picca e Vielé-Griffin, dentre muitos outros, de variada procedência” (MATANGRANO, 2017b, p. 88).

⁸ Obviamente, como já se disse alhures, o Simbolismo não se limita a esses países, embora neles tenha tido mais sucesso e alcance. No entanto, a lista de poetas de várias nacionalidades associados ao Simbolismo e ao Decadentismo é extensa. Oscar Wilde, considerado um decadente, e Yeats, seja lido como simbolista ou pós-simbolista, eram irlandeses. Arthur Symonds era galês. Na Alemanha, havia Stephan George e Hugo Von Hoffmannstall (1874-1929), e, na Itália, o decadentista Gabriele D’Annunzio (1863-1938). A Grécia, por sua vez, contou com os escultores simbolistas como Costas Dimitriadis (1879-1943) e Thomas Thomopoulos (1873-1937). Já a Suíça era a pátria do poeta Louis Duchosal (1862-1911). Émile Nelligan era quebequense. Na Lituânia e demais países bálticos, destaca-se o Simbolismo na pintura (ver RAPETTI, 2018), em particular nos estonianos Jaan Koort (1883-1935) e Nikolai Triik (1884-1940), no letão Janis Rozentāls (1866-1916) e na obra do lituano Mikalojus Konstantinas Čiurlionis (1875-1911), que também era compositor. Vale lembrar também Oscar V. de Lubicz-Milosz (1877-1939), poeta decadentista lituano de expressão francesa. Teodor de Wyzewa (1862-1917), um dos principais divulgadores e críticos do Simbolismo parisiense, era polonês. Da Rússia provém um Simbolismo particularmente profícuo, talvez o mais numeroso, em termos de autores e obras, fora do âmbito dos países francófonos e lusófonos, dentre os quais se destacam Aleksandr Blok (1880-1921), Valérii Bríussov (1873-1923), Dmítri Filóssov (1872-1937), Zinaída Híppius (1869-1945), entre outros. A respeito do Simbolismo russo, ver a obra *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental* (CAVALIERE, VÁSSINA, SILVA, 2005). Por fim, como apresentado no livro *L’âme symboliste: les fleurs mystiques des poètes oubliés* (2006), do crítico georgiano David Totibadzé-Shalakashvili, houve um Simbolismo, pouco conhecido, na Geórgia, no qual se destacaram os poetas Paolo Iachvili (1894-1937), Valériane Gaprindachvili (1888-1941), Titsian Tabidzé (1895-1937) e Sergo Kldiachvili (1893-1986) (idem, pp. 28 e ss.).

italiano em 1896, por Picca; para o espanhol por Luis Berisso, em 1897; e para o tcheco em 1900, por Arnošt Procházka (1869-1925). Além disso, teve poemas traduzidos para o francês por Louis-Pilate de Brinn'Gaubast (1865-1944).

Por sua vez, o galês Arthur Symons (1865-1945) traduziu para o inglês Baudelaire (1821-1867), Verlaine e Mallarmé, dentre outros. Já o brasileiro Nestor Victor (1867-1934), que viveu em Paris, traduziu para o português *La sagesse et la destinée*, de Maeterlinck, cujo primeiro exemplar, segundo o anedotário, entregou em mãos ao poeta belga (cf. MURICY, 1987, p. 338). Victor também traduziu o norueguês Henrik Ibsen (1828-1906), cujas últimas obras são associadas ao Simbolismo. Ainda no século XIX, vale notar, circulavam no Brasil traduções de Baudelaire⁹ e de outros poetas francófonos feitas por poetas locais, para citar apenas alguns casos, uma vez que a lista de exemplos é extensa.

No caso específico do *cénacle* parisiense, não só a produção local circulava em outras partes do mundo via tradução e publicações de caráter internacional (a exemplo da revista *Arte*), como também recebia poetas do mundo inteiro. Eugénio de Castro visitou seus amigos em Paris, e António Nobre (1867-1900) morou na capital francesa, onde publicou seu *Só* (1892), pela editora Léon Vanier, a mesma dos simbolistas locais. Jean Moréas, o responsável pelo *Manifesto do Simbolismo*, de 1886, era grego, radicado na França. Ele, assim como os americanos Francis Viélé-Griffin (1864-1937) e Stuart Merrill (1863-1915) e o lituano Oscar Vladislav de Lubicz-Milosz (1877-1939), autor do volume *Le Poème des Décadences*, também residentes em Paris, escreviam praticamente apenas em francês. Além destes, viveram em Paris o irlandês Oscar Wilde (1854-1900) e o alemão Stefan George (1868-1933). Maeterlinck e outros belgas frequentavam-na, assim como muitos franceses viveram períodos em Bruxelas ou, ao menos, a visitaram a capital belga, talvez a cidade com a qual o intercâmbio com Paris fosse o mais efervescente. Brasileiros, como Nestor Victor, também frequentaram a capital francesa. Outros, tendo visitado Paris ou não, escreviam ocasionalmente em francês, como é o caso de Gama Rosa (1852-1918) e Pethion de Vilar (1870-1924), ou quase exclusivamente, como João Itiberê da Cunha (1870-1953), mandado muito jovem para Bruxelas, onde publicou seu livro *Préludes* e integrou o grupo da revista *La Jeune Belgique*; ou ainda de

⁹ A esse respeito ver o estudo de Gloria Carneiro Amaral (1996) que mapeia a presença de Baudelaire nas letras brasileiras na segunda metade do século XIX, destacando, por exemplo, a tradução que Vicente de Carvalho (1866-1924) fez do poema "Remords posthume", a ser analisado no Capítulo 4, a propósito do uso da imagem do verme.

José de Freitas Vale (1870-1958), mais conhecido como Jacques d'Avray, autor de extensa obra escrita em língua francesa. Tudo isso demonstra o caráter internacional do Simbolismo e, ao mesmo tempo, o papel central de Paris como seu principal centro difusor¹⁰.

Tendo em vista esse contexto de diálogo e imaginário partilhado, demonstrar-se-á ao longo deste estudo como os autores simbolistas e decadentes portugueses e brasileiros dialogam entre si por compartilharem a mesma língua, ainda que guardadas suas especificidades locais. Também será mostrado em que medida esses dois grupos compartilham a herança imagética das matrizes de língua francesa. Será igualmente apontado como o bestiário do Simbolismo e do Decadentismo constrói-se de acordo com as convenções do movimento, em detrimento de cor local ou de nacionalismos, pouco presentes, como se verá, cumprindo o ideal cosmopolita dessas poéticas, ainda que, por vezes, significativas nuances demarquem as diferentes origens de seus autores.

Pode-se dizer, portanto, que cinco questões fundamentais orientam este trabalho: 1) Em que medida os animais se fazem presentes no contexto finissecular?; 2) Os poetas dessa época foram inovadores na escolha das imagens animalistas que utilizaram ou no modo como recuperaram imagens já presentes na tradição e as ressignificaram?; 3) Há um imaginário animal comum aos simbolistas e aos decadentistas?; 4) Há um imaginário comum aos movimentos finisseculares, independentemente do país em que estes se inserem?; 5) E se, sim, há também particularidades locais e autorais, a despeito do imaginário comum? A resposta para todas essas perguntas é afirmativa, como se procurou responder e justificar ao longo dos cinco capítulos que compõem a tese¹¹.

¹⁰ Não por acaso, Anna Balakian afirma em seu estudo *O Simbolismo* que mais do que um movimento de origem francesa, o Simbolismo “foi um movimento *parisiense* (para distingui-lo do *francês*); parisiense por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subsequentes grupos de vanguarda [...]. Com o simbolismo, a arte deixou realmente de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana: o confronto entre a mortalidade humana com o poder de sobrevivência, através da preservação das sensibilidades humanas nas formas artísticas” (2007, p. 15). Por isso, como se mostrou, “todos foram a Paris”, cidade que “serviu de neutralizador de diferentes formações culturais e foi, ao mesmo tempo, o solo fértil em que germinou uma filosofia de arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais” (idem, p. 16).

¹¹ É claro que para responder a essas questões leva-se em conta algumas ressalvas. O imaginário do Simbolismo enquanto movimento estético global não coincidirá necessariamente com o específico do Simbolismo francês, que, por sua vez, não coincidirá por norma com o do Simbolismo russo e assim por diante, apesar de ser possível encontrar imagens comuns a todos eles. Da mesma forma, o bestiário de um autor nem sempre será o mesmo do de outro. O cisne, por exemplo, é uma das imagens mais recorrentes no Simbolismo, de modo geral, e nos *cénacles* francês e brasileiro, em particular, mas, curiosamente, mal ocorre em Rimbaud, um dos principais simbolistas franceses, e pouco aparece em Cruz e Sousa, um dos mais importantes simbolistas brasileiros, sendo igualmente pouco recorrente em obras portuguesas. Já em Pessanha, considerado um dos melhores simbolistas de Portugal, a serpente é o animal mais recorrente, assim como também o é em Cruz e Sousa, mas não em Antônio Nobre, outro dos nomes mais relevantes

Por fim, é também objetivo desta tese recuperar autores esquecidos, ou há muito não estudados, atuantes no período, na esteira do trabalho de resgate empreendido por Andrade Muricy (1895-1984) em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, de modo a retomar nomes como o do brasileiro Pedro Kilkerry (1885-1917), dos portugueses José Duro (1875-1899) e Roberto de Mesquita (1871-1923), dos franceses Gustave Kahn (1859-1936) e René Ghil (1862-1925), e do belga Iwan Gilkin (1858-1924), para citar apenas alguns, tendo em vista que a leitura dos ditos “autores menores” é essencial para um bom entendimento de uma época. Nas palavras do escritor francês Joseph Bédier (1864-1934), retomado por Muricy: “ter estudado os *menores* ajuda meus colaboradores a compreenderem os maiores. Não se conhece verdadeiramente um século se não se conhece os *esquecidos*” (*apud* 1987, p. 19, tradução nossa¹²).

Uma vez feita esta breve apresentação, na qual se expôs o percurso, as motivações, os objetivos e as justificativas deste trabalho, parece importante delimitar temporalmente o escopo da pesquisa, a partir das noções de Simbolismo e Decadentismo¹³. Para começar, é preciso ter em mente que esses conceitos foram considerados enquanto poéticas finiseculares ocidentais de matriz francesa cujos autores compartilham um imaginário comum, tendo acontecido em um período específico: entre o início da segunda metade do século XIX (pensa-se sobretudo nos primeiros poemas de Mallarmé) e as vanguardas no início do XX (em 1922, por exemplo, era publicada a primeira edição da *Clepsidra*, de Pessanha, talvez a última obra do simbolismo português). Essas datas possibilitaram

na cena lusitana. O desafio, portanto, residiu em encontrar as imagens mais recorrentes no movimento como um todo e nos quatro países estudados de forma específica para se poder, então, apreender em qual medida houve preocupação em se fazer um Simbolismo nacional ou nacionalista e em que medida essa poética compartilhou um imaginário uniforme no tocante às imagens de animais.

¹² Salvo quando especificada a edição, todas as traduções citadas são de minha autoria. Para maior fluência na leitura, optou-se por colocar diretamente a tradução em português do trecho citado quando este estiver incorporado ao parágrafo, omitindo-se o texto original, à exceção óbvia das citações de textos literários, preservados na língua original e acompanhados de tradução em nota de rodapé. Em casos de citações longas e destacadas com recuo, estes também foram apresentados na língua original, seguidos de tradução para o português.

¹³ Definir Simbolismo e Decadentismo de maneira rígida não é um dos objetivos desta pesquisa, embora delimitá-los seja necessário para balizar o recorte utilizado na recolha dos poemas analisados. De modo geral, partiu-se das convenções adotadas por teóricos como Wilson (2004), Balakian (2007), Michaud (1947), Illouz (2004), Muricy (1987), Moretto (1989), Pereira (1975), Guimarães (1990), Gorceix (1998), Paque (1989) e eventualmente por outros mencionados ao longo deste estudo, expostas e comentadas em detalhes no Capítulo 2, dedicado a apresentar esses conceitos. Contudo, em alguns momentos ao longo deste trabalho, não se procurou distinguir sempre um movimento do outro por ser visível a sobreposição de ambos em determinados contextos (como é o caso do Simbolismo em Portugal e no Brasil), apesar de, em casos específicos, tal distinção ser possível e até desejada pelos autores – pensa-se em Anatole Baju (1861-1903), ferrenho defensor de uma estética decadentista francesa, por exemplo, desenvolvida à parte do pensamento simbolista, um pouco posterior.

delimitar o rol de autores, cujas produções se analisou sob o prisma da questão do imaginário animal.

No entanto, diante da imensa quantidade e variedade de representações de animais (reais ou fantásticos) encontrados em obras consideradas simbolistas e decadentistas¹⁴, foi necessário delimitar quais imagens seriam efetivamente analisadas e, para tanto, buscaram-se alguns critérios. O primeiro foi a recorrência de produções em torno de cada figura e a variedade de sua procedência. Ou seja, aquelas que apareciam mais vezes, em diferentes autores de diversas origens, foram consideradas mais representativas e importantes para a poética como um todo. Outro quesito importante foi a aparição de tal animal nas mitologias clássicas, em Bestiários Medievais ou em outras obras importantes no imaginário ocidental, de modo a possibilitar o diálogo com a tradição e reinterpretação desse *topos*, servindo como balizador para verificar o quanto os poetas finiseculares inovaram em suas releituras e recriações.

Com isso em mente, optou-se por analisar apenas três das imagens representativas averiguadas: o cisne, por ser uma das mais frequentes no Simbolismo como um todo; a águia, por ser frequente em poemas que mesclam elementos simbolistas e decadentistas; e o verme, que, como se disse, é uma das mais frequentes no Decadentismo. Essas três imagens trazem ainda em comum o fato de terem sido ressignificadas pelos poetas finiseculares a partir de duas perspectivas, aparentemente opostas, mas complementares: a idealização e a sublimação, de um lado, e a decadência e o rebaixamento de outro. Esses dois polos aproximam-se e misturam-se no Simbolismo e no Decadentismo na medida em que animais normalmente sublimados, como o cisne e a águia, são rebaixados em muito poemas, enquanto o verme, imagem de rebaixamento por excelência, em alguns casos passa a sugerir sublimação em outros¹⁵.

¹⁴ À guisa de exemplo, pensa-se nas imagens da serpente, do corvo e da coruja. Após um levantamento não exaustivo considerando *apenas* as obras poéticas citadas na bibliografia poética citada nesta tese encontrou-se a imagem da serpente em quarenta e cinco poetas diferentes, em um total de cento e trinta e um poemas. O corvo, por sua vez, também apareceu em quarenta e cinco poetas, ocorrendo em cem poemas. Por fim, a coruja, comparativamente pouco presente, foi mencionada em vinte e três poetas, que a nomearam em quarenta e quatro poemas. Isso demonstra o imenso escopo desse levantamento inicial e a necessidade de se restringir a apenas algumas imagens.

¹⁵ Ao longo desta pesquisa, outras doze imagens de animais e de seres fantásticos foram levantadas, compiladas e estudadas, a saber as imagens do rouxinol, do sapo (ou da rã), da serpente (ou das cobras), da coruja (ou do mocho), do lobo, do corvo, do cão, do gato, do cavalo, do fauno (ou do sátiro), da esfinge e da sereia. No entanto, devido a uma limitação tanto espacial quanto temporal, seria impossível dedicar na tese um capítulo para cada uma dessas imagens; por isso, em um segundo momento, esta pesquisa pretende se desdobrar em outras publicações e em um portal virtual intitulado *O Bestiário dos Simbolistas e Decadentistas*, que deverá ser alocado no site do Laboratório de Éticas e Poéticas da Modernidade (LEPEM), dirigido pelas Profas. Dras. Annie Gisele Fernandes e Lilian Jacoto. Nesse portal, espera-se disponibilizar alguns dados estatísticos da pesquisa, com número de ocorrências de cada animal em cada

Definido o recorte espaço-temporal e temático, estruturou-se a tese em duas partes e cinco capítulos. A primeira parte, intitulada, “Entre Bestiários e Simbolismos” é composta por dois capítulos. Em “Imaginário Animal e sua representação”, o primeiro capítulo, traçou-se um panorama desse imaginário na literatura ocidental, partindo das imagens encontradas em autores gregos e em tratados de história natural até chegar aos autores do fim de século XIX, em um recorte limitado que buscou traçar alguns dos principais caminhos do imaginário animal no contexto estudado, visando ainda demonstrar as variadas nuances na forma como os animais foram representados, pensados, lidos e simbolizados ao longo dos séculos. Já no Capítulo 2, “*Fin-de-siècle* e seu imaginário”, apresentou-se, em um primeiro momento, as principais linhas de força estético-filosóficas das poéticas do fim de século, com ênfase nas obras de Charles Baudelaire e Arthur Schopenhauer. Em seguida, definiu-se a partir de variadas perspectivas os conceitos de Simbolismo e de Decadentismo para entender em que medida se diferenciam e em quais aspectos convergem. E, por fim, expôs-se os principais temas desses movimentos, culminando justamente em um comentário sobre a presença de animais em seu imaginário.

A segunda parte, composta por três capítulos, foi intitulada “Entre Alto e Baixo”, por se centrar nas duas perspectivas ideológicas antes mencionadas: a sublimação e o rebaixamento. Cada capítulo dessa parte foi dedicado a um dos três animais selecionados: a água, o cisne e o verme, respectivamente, partindo sempre da forma como essas imagens foram retratadas na tradição, para, em seguida, ver como foram trabalhadas pelos escritores simbolistas e decadentistas. Ao longo desses três capítulos é mostrado também como esses pássaros tradicionalmente sublimados são rebaixados de variadas formas e por diferentes motivos, dentre eles: pela incompreensão, pelo isolamento e pela esterilidade, refletindo o poeta e a obra incompreendidos – tema muito difundido e importante para o poeta moderno –. Por outro lado, a imagem do verme, associada ao baixo e ao humilde, ao sujo e ao degradante, ou até mesmo ao vil e ao grotesco, é usada pelos poetas principalmente em dois movimentos: em um primeiro momento, para tratar do horror, do fascínio pela morte e do desejo de destruição, e, num segundo, para especular sobre a possível transcendência advinda da finitude da vida.

Finalmente, uma vez feito um extenso levantamento de padrões para mostrar a maneira como as imagens variam ou se repetem a depender de cada autor, de cada país e

país e poeta, bem como os próprios poemas na forma de algumas antologias temáticas eletrônicas, no intuito de popularizar os resultados do projeto, que de outra forma permaneceriam inacessíveis.

de cada idioma – e a partir de uma provocação suscitada por um poema divergente no qual se identifica uma inaudita cor local e uma interessante e intrigante dissonância em relação ao imaginário epocal –, apresenta-se nas “Considerações Finais” possíveis respostas para as perguntas norteadoras deste trabalho levantadas e enumeradas nesta “Introdução” e nos capítulos da primeira parte, em especial a seguinte questão: em que medida os simbolistas e os decadentistas inovaram na representação dos animais e na escolha dessas imagens e de que modo retomaram estereótipos e simbologias já consagrados no imaginário ocidental?

PARTE I
ENTRE BESTIÁRIOS E
SIMBOLISMOS

CAPÍTULO 1

IMAGINÁRIO ANIMAL

E SUA REPRESENTAÇÃO

Os primeiros poemas sobre animais são provavelmente tão velhos como a própria poesia. Há um poema dos *inuit* que fala de um tempo em que as palavras eram mágicas e em que os homens se podiam transformar em animais e os animais em homens. Todos eles falavam a mesma linguagem. Com o passar dos milênios perdemos essas capacidades. Já não nos podemos transformar em animais (e vice-versa) e as palavras deixaram de ser mágicas. Passaram a ser apenas palavras e a magia uma palavra entre elas.

(Jorge Sousa Braga, *Animal Animal: um Bestiário Poético*)

A construção de um imaginário animal

O poeta português Jorge Sousa Braga tem razão ao afirmar, na introdução de seu *Bestiário Poético* (2005), que os animais sempre estiveram presentes na poesia. No mesmo caminho, mas indo um pouco além, seria possível dizer que desde as primeiras manifestações artísticas, de modo geral, as imagens de animais já eram contempladas. As pinturas rupestres são um exemplo primordial, cuja maioria das ocorrências, na forma de cavalos e bisões, remonta a mais de 30 mil anos; máscaras tribais, cerâmicas e esculturas antigas ou mesmo alguns hieróglifos demonstram essa forte presença, com destaque para alguns animais em particular. Havia no Egito, por exemplo, onde o gato e crocodilos eram sagrados, deuses metade bichos, metade humanos; enquanto na Grécia, deuses constantemente metamorfoseavam-se em animais para alcançar seus desígnios. Em outros momentos, esses mesmos deuses eram acompanhados por seus bichos imortais. Em outras culturas europeias, africanas e americanas, sobretudo nas totêmicas e animistas, as próprias feras eram os deuses. Quando as diferentes civilizações humanas, ditas “Antigas”, começaram a se formar e, com elas, a poesia na forma como se a entende até hoje, os animais já faziam parte de seu imaginário, motivo pelo qual sua presença é marcante na Bíblia¹⁶, nos textos homéricos e em outros textos basilares, sobre os quais a cultura ocidental se desenvolveu.

¹⁶ Em seu livro *Les Animaux Célèbres*, o historiador Michel Pastoureau destaca alguns dos principais animais da Bíblia, como a serpente do Gênesis, responsável pela expulsão de Eva e Adão do Paraíso; a

A relação entre humanos e animais, todavia, mesmo se profícua, sempre foi tumultuosa: ora pautada pela admiração ou mesmo pela devoção, ora pela aversão e pelo medo. Esses sentimentos conflitantes surgem tanto pela ideia de uma inferioridade ante o desconhecido, quanto por um sentimento de superioridade de quem crê poder dispor do outro como melhor lhe agradar, sem por isso sentir remorso, ser punido ou, ao menos, repreendido¹⁷. A respeito dessa “relação de amor e ódio”, a pesquisadora Maria Esther Maciel comenta:

Os animais, sob o olhar humano, são signos vivos daquilo que sempre escapa a nossa compreensão. Radicalmente outros, mas também nossos semelhantes, distantes e próximos de nós, eles nos fascinam ao mesmo tempo que nos assombram e desafiam nossa razão. Temidos, subjugados, torturados, classificados, humanizados, eles não se deixam, paradoxalmente, capturar em sua alteridade radical (2016, p. 13).

Mesmo assim, o ser humano todo o tempo tenta entendê-los, classificá-los e compará-los a partir de um pensamento analógico – e narcísico –, partindo da própria espécie humana para demarcar semelhanças e diferenças entre o que considera um “nós”, excludente, e um “eles”, generalista. Como esclarece Dominique Lestel, o “animal representa uma força viva, móvel, finalizada e imprevisível” (2007, p. 101), que a espécie humana todo o tempo procura decifrar – e domesticar, poder-se-ia acrescentar. Por isso, traços intrínsecos a homens e mulheres passaram a ser vistos em outras espécies.

gigantesca “baleia” que mantém Jonas em sua barriga por três dias e três noites; os ocupantes da Arca de Noé e, em especial, a pomba e o corvo, soltos para identificar a presença de terras após o dilúvio; os leões de Daniel; os quatro cavalos do Apocalipse, dentre muitos outros. Segundo Pastoureau (2008, pp. 17 e ss.), tais animais têm uma forte importância simbólica, fundamental, em muitos casos, para a forma como ainda hoje muitas dessas criaturas são vistas. No entanto, na maioria dos casos, a interpretação dos animais bíblicos, enquanto símbolo, só se cristalizou na Idade Média, quando o imaginário da Bíblia se misturou com o de outras culturas, o de textos apócrifos e as representações pictóricas, difundindo-se principalmente por meio dos Bestiários Medievais, como se verá mais adiante ao longo deste capítulo. Delmira Maçã (2010, p. 332), por sua vez, sublinha a distinção feita no Velho Testamento entre “animais mundos e imundos”, “espíritos do bem e do mal”, comentando ainda a associação feita entre muitos animais e Cristo no texto bíblico, como o pelicano, o mocho, a pomba e o veado.

¹⁷ Mas afinal, o que separa homens e mulheres de animais? O filósofo Dominique Lestel, citando Georges Bataille, propõe a seguinte resposta: “O jogo aparece como um critério essencial de distinção entre o homem e o animal. Mas sem trabalho, nada de jogo, ora só o homem trabalha, à exceção do animal de carga cuja atividade, no entanto, não é regulada por uma ação compensatória. A arte constitui um segundo critério maior de distinção, do qual provém o interesse de Georges Bataille pelas pinturas rupestres que podem oferecer os únicos traços visíveis da passagem do animal ao homem. [...] A forma humana não é senão confessa pela metade, pois os homens pré-históricos representam mais a imagem do animal do qual fogem. O homem, portanto, teria deixado de ser animal ao dar a este uma imagem poética. A proibição constitui um outro critério distintivo entre o homem e o animal [...]. Nesse processo de hominização e de saída da animalidade, a passagem do homem de Neandertal ao *homo sapiens* marca uma etapa essencial. Se o primeiro já conhece práticas funerárias, só o *homo sapiens* praticará a arte [...]. Se o conhecimento do proibido já constitui uma ruptura com a animalidade, a prática da arte afirma, confirma e reafirma a hominização. O animal será, portanto, representado sob uma forma quase divina e a história religiosa se encarregará em seguida de dissimular a passagem de uma oposição animalidade-divindade / humanidade, para uma oposição animalidade/humanidade-divindade” (LESTEL, 2007, pp. 70-72).

Características das mais óbvias, como inteligência e coragem, às mais subjetivas, como vaidade e inveja, foram identificadas em comportamentos animais dificilmente motivados de fato por tais sentimentos.

Assim, o leão tornou-se nobre; a raposa, astuciosa; o cão, fiel; a serpente, vil. Se nascidas do equívoco ou de alguma verdade, isso não importa. O imaginário humano, nas mais variadas instâncias, construiu-se a partir de tais associações. O fato de ainda hoje cobras e aranhas serem essencialmente malvistas na maior parte das sociedades ocidentais se explica com facilidade: mesmo se em menor escala, esses animais ainda podem ferir seres humanos, em alguns casos até matá-los. O medo pelo que podem causar – se ignorarmos seu forte poder simbólico – já explicaria, ou até justificaria, a aversão habitual e natural, quicá instintiva, suscitada na maior parte das pessoas.

No entanto, esse pensamento lógico e deduzível não explica todos os casos de aversão ou afeição por certos animais. Se víboras são temidas por serem nocivas segundo um raciocínio lógico, qual é a justificativa para tantas pessoas sentirem aversão a sapos, por exemplo? Talvez a resposta seja estética, pois não raro a suposta feiura desse animal motiva comentários negativos – apesar de a classificação de “bichos feios e bonitos” ser algo inteiramente subjetivo, é claro. Ou então, a resposta talvez resida na afirmação pressuposta de que determinados animais podem provocar uma sensação de nojo, o que, em última instância, também nasce da subjetividade. A aversão nasceria, então, do aspecto úmido e pegajoso do anfíbio? Talvez, mas há outros seres com tais características – peixes, tartarugas, por exemplo –, cujas presenças não provocam o mesmo tipo de incômodo. Por outro lado, sapos são constantemente associados a bruxaria, malefícios e feitiços, informação difundida e presente no imaginário ocidental, onde possuem um papel simbólico definido, quer como elemento da prática mágica, quer como encarnação demoníaca (Cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 804), o que poderia explicar os sentimentos negativos associados à sua figura. A resposta, portanto, parece se justificar pelo estigma presente nesse imaginário, mais do que por qualquer outro motivo de explicação lógica e imediata. E, como é óbvio, tanto a resposta quanto a premissa são mutáveis ao se alterar a perspectiva: se o sapo é malvisto na cultura ocidental de modo geral, em outros imaginários é considerado de forma oposta. Vietnamitas, por exemplo, o tem como símbolo do sucesso; já os “chineses o consideram como a divindade da Lua” (idem, p. 803).

É interessante pensar também na imagem do corvo, igualmente temida e malvista no imaginário Ocidental. Trata-se de um animal cuja presença não causa uma aversão

“estética”, como no caso de sapos, cobras e aranhas. As aves em geral são consideradas belas, apesar de as plumas pretas dos corvos serem associadas ao mal¹⁸ e ao demônio (Cf. MARTIN, 2012, p. 248). Mesmo assim, pode provocar desconforto, vista como sinal de mau agouro, prenúncio da morte, bem como outras sensações disfóricas, já que, no imaginário ocidental, são considerados “sinistros”. Não obstante, tal como no caso do sapo, é claro que essas simbologias podem tanto mudar com o tempo, quanto de um lugar para outro. O corvo tem simbologia positiva em quase todo o mundo, salvo na Europa, onde é um mau agouro. De acordo com Michel Pastoureau (2008, pp. 27-8), outrora esse pássaro também fora bem quisto nas civilizações europeias, seja entre gregos e romanos, seja entre celtas, germânicos e nórdicos¹⁹.

Na Bíblia, porém, o corvo é tachado de maldito, impuro e mortífero, pois na história da Arca, antes de Noé soltar a pomba que traria o ramo de oliveira, comprovando o reaparecimento da terra, ele havia soltado um corvo. O pássaro preto, ao contrário de sua sucessora, ignorou o pedido de seu mestre e pousou sobre um cadáver para devorá-lo, nunca mais retornando. Ou seja, por ter seguido seus próprios instintos e necessidades – de maneira egoísta, segundo o olhar humano –, e de um modo que contemporaneamente poderia ser visto como inteligente, o corvo teria revelado seu aspecto maligno, enquanto a pomba, já domesticada, obedeceu sem hesitação – o que foi visto como sinal de devoção²⁰.

¹⁸ De acordo com Delmira Maçã, a oposição “entre animais brancos, símbolos do bem, e negros, símbolos do mal, remonta às mitologias relativas à luta entre as trevas e a luz, que acaba por sair vitoriosa”. E mais adiante acrescenta, ainda segundo tais mitologias que “o preto é a cor má, do mundo das trevas e pretos eram os animais sacrificados a Plutão e Neptuno” (2010, pp. 300 e 301, Nota de Rodapé).

¹⁹ Nas mitologias escandinavas, Odin, o senhor dos deuses, possui dois corvos, Hugin e Munin, cujos nomes significam “Pensamento” e “Memória”, responsáveis por sobrevoar os nove mundos para manter seu senhor informado sobre tudo o que acontece, em um papel semelhante ao da águia de Zeus em algumas narrativas da mitologia grega, ave também responsável por observar a terra e se reportar ao senhor dos deuses.

²⁰ É curioso notar que os seres humanos constantemente consideram a facilidade de domesticação em algumas espécies animais como sinônimo de sua inteligência. Assim, uma raça de cão que aprende comandos mais facilmente seria vista como mais esperta do que raças de cachorros teimosos. Contudo, essa lógica não se aplica a seres humanos: um homem submisso dificilmente será visto como o mais inteligente. Por que, então, aplicá-la aos animais? A ideia em si já pressupõe o especismo, pois nasce do pensamento que considera o ser humano superior a todos os demais seres vivos. Logo, a submissão do animal advinda da domesticação passa a ser vista como sinal de inteligência, pois nasce de uma compreensão dos desejos e ordens humanos. Ou seja, o que se chama de “inteligência” aqui reside na capacidade de comunicação – mesmo se precária e numa condição subalterna – do animal com homens e mulheres, já animais teimosos, de difícil trato, passam, por consequência, a serem vistos como menos “evoluídos” – isto é, mais distantes dos seres humanos, o que, obviamente, não é o significado da ideia biológica de evolução que pressupõe adaptação para os próprios fins. Ora, pensando outra vez no caso do corvo e da pomba bíblicos, quando se pensa em termos humanos, excluindo-se as possíveis questões éticas ou morais, quem seria visto como mais inteligente, aquele que obedeceu cegamente ou a pessoa teimosa que pensou primeiro em satisfazer suas próprias vontades e necessidades?

A respeito disso, Jean-Marc Vercruysse comenta ainda que, na perspectiva cristã, em “diferentes ocorrências fica evidente que o corvo é percebido de maneira globalmente negativa. As Escrituras o associam a um carnicheiro” (2018, p. 5), o que o torna impuro. Nesse caso, sua perversidade não nasceria essencialmente da desobediência, mas sobretudo do fato de ter ignorado as ordens de Noé para se banquetear com carne humana apodrecida. Além disso, considerava-se corvos “maus pais”, pois, segundo a crença, abandonavam os filhotes recém-nascidos à própria sorte, sem lhes proporcionar alimentação adequada, algo visto como um desvio de caráter. Diante disso, e com o avanço do cristianismo no território europeu, a simbologia positiva de antes se transformou, passando a predominar o viés bíblico, instituído como verdade. Não por acaso, no século XIX, essa ave passa a ser associada aos poetas ultrarromânticos, constantemente marginalizados, bem como às nascentes narrativas de horror nas quais figuravam como elemento de sua atmosfera insólita, recuperando o aspecto sobrenatural que lhes foi atribuído com o tempo.

Outro caso interessante a ser estudado é a mudança de paradigmas em relação aos lobos e às corujas, por tanto tempo temidos, seja por representarem um perigo real (no caso dos primeiros), seja por associarem-se simbolicamente ao mal (caso das segundas, em processo semelhante ao dos corvos). A coruja, na Grécia Antiga, era o animal da deusa Atena, simbolizando sabedoria e capacidade de adivinhação; apesar disso, no Medievo, adquiriu aspecto negativo²¹, provavelmente por seus hábitos noturnos, por sua habilidade de ver no escuro e consequente fotofobia. Já os lobos povoaram o imaginário medieval, representando o Diabo na arte e na literatura religiosa (cf. MAÇÃ, 2010, p. 299), e, posteriormente, no imaginário infantil, sendo os grandes vilões de contos de fada, em obras como as Charles Perrault e dos irmãos Grimm²².

Atualmente, não é raro ver tais animais euforizados nos mais diferentes meios, recuperando simbologias antigas e redefinindo paradigmas. Hoje, a coruja voltou a ser associada à sabedoria como o era na Antiguidade Clássica, deixando de lado seu aspecto

²¹ Não apenas na Europa, como no caso do corvo, mas em diversas partes do mundo. Entre os astecas, por exemplo, “é o animal simbólico do deus dos infernos, juntamente com a aranha” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 293).

²² Ao contrário do macho da espécie, mal visto desde a Antiguidade Clássica greco-romana, a imagem da loba foi euforizada em Roma, especialmente, onde se contava a história da nobre fêmea que teria amamentado os perdidos Rômulo e Remo, salvando-os da morte. Na mitologia romana, a loba tornou-se deusa e objeto de culto, simbolizando fertilidade. Todavia, na própria sociedade que a cultuava, o termo “loba”, passou, com o tempo, a ser associado à promiscuidade, à lascívia e à crueldade, motivo pelo qual prostíbulos passaram a ser designados como “lupanários” e, as prostitutas, pelo termo “lupa”, isto é, “loba”. Mesmo assim, esse processo não alterou a importância da “loba que alimenta”, patrona da cidade (Cf. PASTOUREAU, 2008, pp. 68 e ss.).

agourento atribuído na Idade Média. As serpentes continuam a suscitar um perigo real, mas o lobo já há tempos deixou de ser uma presença tão próxima da humana, não constituindo mais uma ameaça cotidiana e, portanto, tendo gradativamente sua carga simbólica alterada, o que não aconteceu com o réptil. Não surpreende os lobos terem se tornado animais populares em obras literárias e fílmicas da atualidade, o que dificilmente aconteceria com serpentes, sapos ou aranhas, para manter os mesmos exemplos²³. Por isso, em qualquer estudo sobre simbologia e/ou imaginário, é importante a delimitação precisa espaço-temporal²⁴.

Tal processo simbólico relaciona-se muito mais com a formação de estereótipos e com a sobreposição de interpretações ao longo da história, na construção de um imaginário, do que com qualquer característica física, fisiológica ou científica encontrada de fato em um animal. Isso explica como a relação homem-animal foi mediada antes em cada cultura e em cada sociedade e como tem sido mediada hoje, demarcando as particularidades de cada época e localidade. Por mais que a ciência estude os outros seres vivos de um ponto de vista biológico e comportamental, ainda hoje essa relação entre o humano e o animal se pauta por medos, empatias e admirações ancestrais presentes no imaginário em que cada povo se insere. E esse imaginário, por sua vez, é composto pelo senso comum, pelos estereótipos e pelas simbologias difundidas tanto pela cultura oral e pelas tradições mágico-religiosas quanto pelas artes e pela forma como representaram cada animal, bem como pela própria ciência, que, por tantos séculos, reiterou tais representações²⁵. Além disso, não se trata de algo fossilizado, mas de uma série de ideias

²³ Um fenômeno interessante, que tanto pode ser visto como um reflexo desse paradigma, quanto como uma consequência dessa mudança na contemporaneidade, é a presença, respectivamente, da coruja e do lobo, em duas séries de grande sucesso: *Harry Potter*, da britânica J. K. Rowling, e *As Crônicas de Gelo e Fogo*, do norte-americano George R. R. Martin, bem como de suas posteriores adaptações para o cinema, no caso da primeira, e para a televisão, no caso da segunda. Na série de Rowling, o protagonista, assim como muitos outros personagens, possui uma coruja de estimação chamada Edwige, um animal fiel e inteligente que o acompanha em diversas aventuras e termina por sacrificar-se para salvá-lo. Na obra de Martin, por sua vez, os filhos de uma das principais famílias do continente de Westeros criam lobos gigantes, igualmente fiéis e inteligentes, cujo destino acaba por coincidir com o de Edwige: a maioria deles morre para salvar seus amados donos. Essas séries inspiraram não apenas várias linhas de bonecos e acessórios desses dois animais, por tanto tempo mal vistos em nosso imaginário, como também impulsionaram um preocupante interesse na aquisição de corujas e cães semelhantes a lobos (particularmente da raça *husky*) como animais de estimação, o que, muitas vezes, termina em abandono ou maus tratos, como o comprovam as reportagens “Harry Potter films blamed for abandoned owls increase at north Wales sanctuary” (BBC, 2012) e “Abrigos culpam *Game of Thrones* por aumento no abandono de huskies nos EUA” (G1, 2017), dentre outras, mudando, portanto, a forma como são vistos no imaginário ocidental contemporâneo.

²⁴ À guisa de curiosidade, no caso do período finissecular europeu e brasileiro, por exemplo, tema do presente estudo, essa euforização de lobos e corujas ainda não havia acontecido.

²⁵ O imaginário interfere também na ecologia, por exemplo, na preservação de algumas espécies em extinção. O panda, animal considerado belo e benéfico, cuja espécie beirou a extinção no final do século

e conceitos em constante transformação. Nesse sentido, o que é válido em determinada época ou lugar não necessariamente se mantém assim passado algum tempo ou trocado o referencial.

É esse pensamento inconsciente e subjacente que torna impensável, por exemplo, o consumo de carne canina no mundo ocidental, por se considerar os cães quase humanos ou, no mínimo, próximos o bastante para sua morte ser considerada “errada” e “cruel”, enquanto bois e frangos são consumidos sem pudores. Na Índia, por outro lado, vacas são sagradas; já na Coreia e em outras partes da Ásia, cães foram por muito tempo consumidos sem problemas, hábito em vias de mudança justamente devido à pressão ocidental, cujo imaginário, difundido pelo cinema, pela literatura e por outras mídias, tem se infiltrado nas culturas orientais. Nesse sentido, poder-se-ia perguntar: por que no México baratas são um alimento e na França caracóis tornaram-se iguarias enquanto, no Brasil, ambos são apresentados como sinônimo de repulsa e nojo? O imaginário de cada cultura possibilita algumas respostas.

O conceito de imaginário é relativamente recente²⁶, mas tem sido utilizado com bastante frequência para dar conta dos estudos voltados a questões culturais particulares, como os exemplos acima. O historiador francês Jacques Le Goff (1924-2014), que assim como outros historiadores se vale muito do conceito, define-o enquanto “sistema de sonhos de uma sociedade” ou de uma “civilização transformando o real em visões apaixonadas do espírito” (2008, p. 14). Para ele, o termo retoma imediatamente o conceito de “imaginação”, mas o ultrapassa por não se limitar a descrever processos criativos ou fantasiosos em um indivíduo. Ao contrário, aborda tais processos coletivamente, verificando a recorrência de imagens, seus usos e significações em dado contexto, bem como a forma como interferem em uma sociedade, fazendo-a pensar e agir de acordo com

XX, teve a situação revertida, após massiva campanha em sua defesa e preservação. Em 2016, foram reclassificados de “espécie ameaçada” para “espécie vulnerável”, uma melhora considerável, dada as características particulares de reprodução do animal que dificultam a criação em cativeiro. Outras espécies – consideradas bem menos bonitas ou “boazinhas” – não tiveram a mesma sorte. Cientistas do mundo todo tem alertado, nesse sentido, a importância de também se valorizar “animais feios” ou malvistas em nosso imaginário, pois, ao contrário do panda, tais criaturas não tem suscitado a mesma conscientização na população mundial. A reportagem “Oito animais ‘feios’ que estão ameaçados de extinção”, de Michael Marshall (2014), para a BBC, cita, por exemplo, o lêmure da espécie aie-aie de Madagascar, em forte risco de extinção não apenas pela destruição de seu *habitat*, mas, sobretudo, por ser um símbolo de má sorte nas comunidades locais, que por isso o evitam, quando não o matam. Muitas espécies de sapos e rãs têm enfrentado destino semelhante também devido a superstições antigas e destruição dos biomas onde vivem.

²⁶ De acordo com Jean-Jacques Wunenburger o termo surge na língua francesa no ano 1820 (2003, p. 5), apesar de ser constantemente utilizado em estudos voltados a períodos anteriores, nomeadamente, à Antiguidade Clássica e à Idade Média.

determinados padrões de mentalidade e sensibilidade, dos quais cada cultura está impregnada. Em caminho semelhante, o estudioso Jean-Jacques Wunemburger define:

Nous conviendrons donc d'appeler imaginaire un ensemble de productions, mentales ou matérialisées dans des œuvres, à base d'images visuelles (tableau, dessin, photographie) et langagières (métaphore, symbole, récit), formant des ensembles cohérents et dynamiques, qui relèvent d'une fonction symbolique au sens d'un emboîtement de sens propres et figurés qui modifient ou enrichissent le réel perçu ou conçu (2003, p. 10)²⁷.

Wunemburger destaca ainda o fato de cada imaginário se compor a partir de “concepções pré-científicas, crenças religiosas, mitologias políticas, estereótipos e preconceitos sociais, produções artísticas” e tudo aquilo que “inventa outras imagens da realidade” (2003, p. 5) e recorda oportunamente as diversas possibilidades de abordagem para os interessados nos estudos do imaginário, lembrando ser possível tanto pensar no imaginário de um único autor – como o célebre estudo de Jean-Pierre Richard (1961) dedicado ao imaginário de Stéphane Mallarmé, para citarmos um exemplo de interesse para a presente pesquisa – quanto no de uma época determinada, de uma sociedade, de um país, de um movimento estético etc. Nesse mesmo sentido, Évelyne Patlagean aponta a existência de um imaginário próprio a cada nível ou estrato em uma sociedade complexa (*apud* LE GOFF, 2008, p. 13)²⁸. Da mesma forma, como um desdobramento dessa premissa, é possível pensar em recortes temáticos a partir dessa perspectiva: o imaginário mítico, o imaginário mineral, o imaginário vegetal, ou, o que aqui interessa, o imaginário animal.

²⁷ “Convir-nos-ia, portanto, chamar de imaginário um conjunto de produções, mentais ou materializadas nas obras, com base em imagens visuais (quadro, desenho, fotografia) e linguísticas (metáfora, símbolo, narrativa), formando conjuntos coerentes e dinâmicos, que depreendem desde uma função simbólica até o senso de uma inserção de sentidos próprios e figurados que modificam ou enriquecem o real percebido ou concebido”.

²⁸ Para além das definições de Wunemburger e Le Goff, também se recorreu ao verbete “L’Imaginaire”, de Eric Bordas, presente no *Dictionnaire du Littéraire*, organizado pelos professores Paul Aron, Denis Saint-Jacques e Alain Viala (2002), no qual o conceito é apresentado de modo sucinto e direto. No que diz respeito mais especificamente ao imaginário animal e, em particular, a esse imaginário no contexto medieval, foram consultados também os importantes livros de Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge Occidental* (2004), *Les Animaux Célèbres* (2008) e *L’ours – Histoire d’un roi déchu* (2007), bem como as obras *Les Animaux ont une histoire*, de Robert Delort (1993) e *Qui sont les animaux?*, coletânea de ensaios de autoria variada, organizada por Jean Birnbaum (2010). Em maior ou menor medida, as reflexões expostas neste capítulo e nos próximos dialogam com estas obras, mesmo se de maneira implícita. Recorreu-se igualmente a diversos estudos específicos sobre imaginário no contexto do Simbolismo e do Decadentismo nos países de língua portuguesa e francesa, tema do próximo capítulo, a exemplo das obras *Le Symbolisme*, de Jean-Nicolas Illouz (2004) e *L’Imaginaire décadent (1880-1900)*, de Jean Pierrot (2007), dentre outros, além de estudos específicos dedicados ao imaginário de alguns poetas simbolistas em particular, como *L’Imaginaire de Camilo Pessanha – Résonances fin-de-siècles et hantises individuelles*, de Christine Paris-Montech (1997), e como o livro de Jean-Pierre Richard dedicado a Mallarmé já mencionado acima. Em todas essas obras, o conceito de “imaginário” é discutido em maior ou menor medida.

De Homero a Plínio: os animais na Antiguidade

Entendido o conceito de imaginário e a forma como este se desloca e se altera a depender do contexto, bem como o modo como influencia na representação animal e, mais do que isso, em como os seres humanos os interpretam e de que maneira com eles se relacionam, convém fornecer exemplos concretos da presença dos animais no imaginário ocidental e de sua representação na literatura. Para tanto, convém retornar a Homero, em cuja obra abundam exemplos: há pássaros, cuja direção de voo indica presságios de boa ou má sorte²⁹; inúmeros cavalos tomando parte na guerra de Tróia, dentre eles Xanto e Bálios, os sábios equinos falantes de Aquiles presentes na *Ilíada*; variados bichos mortos em sacrifício para aplacar a ira dos deuses, etc. Pode-se citar ainda algumas passagens da *Odisseia*: por exemplo, quando os companheiros de Odisseu são transformados em animais pela feiticeira Circe; quando Argos, o cão do herói, consegue reconhecê-lo após vinte anos, quando de seu regresso a Ítaca, tornando-se símbolo da fidelidade canina, de seu amor e subserviência; ou ainda a narrativa contada por Euricléia sobre a cicatriz do rei causada anos antes por um monstruoso e feroz javali durante uma caçada (cf. HOMERO, 2009b, p. 332). Isso sem mencionar a gama de criaturas fantásticas presentes na obra, como as sereias aladas, cujo canto enlouquece os homens, ou os descomunais monstros Cila e Caríbdis³⁰.

Na poesia de Hesíodo, que teria vivido entre 750 e 650 a. C., os animais estão igualmente por toda parte e talvez até mesmo em maior quantidade do que em Homero. Dado seu caráter didático, em *Trabalhos e dias*, há indicações dos melhores meses para se tosquiarem ovelhas, para se castrar cabritos, carneiros, javalis e touros, bem como para se amansar “cães de dentes pontudos”, animais presentes em várias outras passagens do poema. A pesquisadora Adriane Duarte comenta ainda ter sido em *Trabalhos e dias* a ocorrência “do primeiro registro na Grécia” (2013, p. 7) de uma fábula – antecedendo, portanto, o próprio Esopo –, reconhecível nos versos:

Agora histórias aos reis contarei, eles conscientes.
Assim dirigiu-se falcão a rouxinol pescoço-variegado,
que, mui do alto, entre nuvens levava, dominando.
Este, tristemente, transpassado por garras recurvas, (v. 205)
“Insano, por que guinchas? Tem-te um mui melhor;

²⁹ Um exemplo disso se dá quando Príamo, rei de Troia, roga a Zeus um sinal de sua boa vontade “e, logo, uma águia lhe manda, perfeita entre todas as aves, / ‘fosca’ de nome, por causa das penas, veloz caçadora” (HOMERO, 2009a, p. 534).

³⁰ Para mais informações a respeito da presença de animais nos poemas épicos de Homero recomenda-se o artigo “Esboço de um bestiário homérico” (PINTO, 2017).

irás aonde eu te levar, embora sendo um cantor;
 de ti farei refeição, se quiser, ou te libertarei.
 Insensato quem quer a mais fortes contrapor-se; (v. 210)
 privado da vitória, além do vexame sobre aflições”.
 Assim falou o falcão voa-ligeiro, ave asa-comprida.
 (HESÍODO, 2013, pp. 43 e 45).

Nessa fábula, cuja moral (v. 210) se resume ao conselho voltado aos mais fracos para não enfrentarem os mais fortes, o falcão, tendo em suas garras o rouxinol, adverte ao pássaro menor de nada lhe valer seu poder de canto, pois como está em sua posse, dele depende seu destino. Como típico ao nascente gênero fabular, nesses versos os animais têm voz e personalidade bastante humanas, de modo a servirem para dar ensinamentos, em uma cena cotidiana e didática, como é próprio dos poemas hesiódicos.

Na poesia lírica grega arcaica do mesmo período, também já era possível verificar formas semelhantes de representação animal, sobretudo as associadas à religião e aos mitos gregos. Em seu livro *Um Bestiário Arcaico* (2010), Paula Corrêa demonstra como Arquíloco de Paros, poeta que teria vivido algumas décadas depois de Hesíodo, por volta de 680 e 640 a. C., utilizava imagens de animais com frequência em seus poemas. A pesquisadora considera que tal “presença significativa de animais nos fragmentos de Arquíloco deve-se, portanto, em certa medida ao recurso que o poeta faz à fábula” (idem, p. 450), mas isso também se justifica pela associação, presente na maioria dos imaginários, entre deuses e animais. E, como a poesia grega falava em grande parte sobre suas divindades, torna-se natural a presença de animais³¹.

A poesia dramática também foi campo fecundo nesse sentido. Em Aristófanes (c. 447-385 a. C.) e Ésquilo (c. 525-455 a. C.), por exemplo, “há uma profusão de imagens e alusões a fábulas animais” (CORRÊA, 2010, p. 17), a começar pelos títulos das peças do primeiro: *As Rãs*, *As Vespas*, *As Aves*³². Nessa última, o leitor é apresentado ao reino

³¹ Ainda a respeito da poesia grega arcaica, vale mencionar o poema conhecido como “Sátira contra as Mulheres”, de Semônides de Amorgo, que viveu no século VII a. C., poema no qual são comparadas a diversos animais as variadas personalidades femininas. Apesar de condenável aos olhos contemporâneos, o poema interessa por expor um pouco do imaginário animal do período. Por exemplo, na tradução em prosa de F. Rebelo Gonçalves, lê-se “há a mulher da raça da abelha. Esta dá felicidade ao marido, e é a única não merecedora de censuras” (*apud* MARTINS, 2010, p. 12), o que pode demonstrar o apreço dos gregos por esse inseto, não por acaso, útil aos humanos.

³² Sobre o imaginário animal de Aristófanes ver a completa obra *Le Bestiaire de Aristophane* (2012), de Cécile Corbel-Morand, publicado pelas edições Les Belles Lettres. Nesse livro, a pesquisadora francesa analisa em particular a simbologia política dos animais nas peças do dramaturgo, atentando para as fronteiras que separam seres humanos e animais no pensamento da época, bem como o efeito cômico produzido pela zoomorfização das personagens humanas e pela antropomorfização das personagens animais.

aéreo onde vivem as aves em uma emulação das cidades humanas, onde Tereu, a poupa³³, governa. Ao longo da comédia, Aristófanes enumera ao menos setenta e oito espécies de aves identificadas (cf. CLOSSON, 2018, p. 4) vivendo nessa utopia, cujo governo se opõe aos deuses gregos. Isso demonstra o caráter divino dos pássaros, superiores aos homens, uma vez que estes, na peça, para ascender de estatuto precisam antes metamorfosearem-se em aves para somente então poderem se transformar em deuses: “tornar-se animal é uma etapa para se tornar deus, ou para reencontrar sua origem divina” (idem, p. 6).

Já no que diz respeito às criaturas fantásticas, destaca-se Sófocles (c. 496- 405 a. C.), que em sua peça mais célebre, *Édipo Rei*, introduz no imaginário ocidental a esfinge, conforme ficou conhecida até hoje, criatura quimérica de origem oriental, híbrido de mulher, leão e pássaro, que se tornaria um símbolo do questionamento ontológico e das pulsões de vida e de morte³⁴.

É com Esopo (c. 620-564 a. C.), contudo, que as imagens animalistas serão utilizadas de maneira mais sistemática. Conhecido pelas fábulas que lhe são atribuídas, teria lhes dado a forma pela qual o gênero é conhecido até hoje: isto é, narrativas curtas quase sempre sobre personagens animais, ainda que humanizadas, assim representadas para educar e conscientizar o leitor de forma lúdica, segundo a moral e os costumes da época. Nessas breves histórias, os animais trazem caracteres bastante humanos, mas já incorporando as simbologias pelas quais ficariam conhecidos no ocidente, como se comentará em outros momentos ao longo deste estudo. Nesse sentido, o leão será corajoso; o lobo e a serpente, vis; a raposa, esperta, e assim por diante.

Os animais estiveram presentes também em textos de caráter filosófico – como nos diálogos platônicos³⁵, nos tratados históricos de Heródoto (c. 485-420 a. C.) e em tratados zoológicos que antecedem as chamadas “Histórias Naturais”. Do ponto de vista científico, ou daquilo entendido por ciência na época, o primeiro livro do qual se tem notícia a ter listado animais de maneira sistemática e com considerável rigor metodológico foi *A História dos Animais*, de Aristóteles, obra escrita em dez volumes, aos quais se seguem os estudos *Partes dos Animais*, *Movimento dos Animais*, *Progressão*

³³ Ave de médio porte, a poupa tem uma plumagem eriçada no topo da cabeça, semelhante à de um elmo, o que lhe confere o nome (pois o termo “poupa” é também um sinônimo de “crista”) e a pompa sugerida pelo cargo.

³⁴ Para uma análise da figura da esfinge na tradição ocidental, desde Sófocles até o pintor simbolista Gustave Moreau, ver o artigo “Entre enigmas textuais & esfinges visuais: O Mito de Édipo na narrativa pictórica de Gustave Moreau” (TAVARES, 2016).

³⁵ O pesquisador Jean Frère dedicou a esse tema o estudo *Le Bestiaire de Platon* (1998), publicado pelas Éditions Kimé, no qual busca desenvolver o pensamento platônico que diferencia humanos de animais.

dos Animais e *Geração dos Animais*, compondo o conjunto conhecido de estudos sobre biologia de autoria do filósofo. Nesses livros, ao contrário de outros trabalhos semelhantes dos quais se falará mais adiante, o autor se preocupa em descrever em detalhes a fisiologia, o comportamento e a morfologia animal a partir de dados recolhidos por experimentos próprios e por terceiros (muitas vezes, averiguados por ele), bem como por ensinamentos e saberes empíricos contidos na tradição popular e na literatura, evitando sempre juízos de valor, em uma metodologia bastante respeitável, sobretudo quando se considera os materiais disponíveis naquele tempo.

O objetivo de Aristóteles com esses trabalhos parece ter sido, como bem o demonstra Roberto de Andrade Martins, o conhecimento por si mesmo, ao contrário de outros tratadistas que se lhe sucederam, cujo objetivo parecia apontar para as maneiras pelas quais os animais poderiam ser úteis aos homens e mulheres (cf. MARTINS, 2006, pp. 215-6). A argumentação de Aristóteles é construída de modo bastante lógico, e, por vezes, silogístico, evidenciando sua preocupação científica, mesmo se nem sempre amparada somente pelo exercício lógico – isto é, por vezes, baseando-se de igual modo, ou até mesmo com mais afinco, no exercício imaginativo, pautado em estereótipos. Há um rigor metodológico explícito em certas passagens, demonstrando também sua organização, embora por vezes seus argumentos possam ser repetitivos, como no trecho transcrito abaixo:

As diferenças entre os animais dizem respeito ao seu modo de vida, atividade, caráter e partes que os constituem; estes são aspectos que primeiro abordaremos na generalidade, para depois nos determos e tratarmos cada gênero em particular. As diferenças relativas ao modo de vida, ao caráter e à atividade são as seguintes. Os animais repartem-se em aquáticos e terrestres. Há aquáticos de dois tipos: os que vivem e se alimentam dentro de água, que a ingerem e depois a expelem, e que não sobrevivem fora dela, como acontece com a maioria dos peixes. Outros se alimentam e vivem na água, mas inspiram ar e não água, como se reproduzem fora dela. Muitos desses animais têm patas, como a lontra, o castor e o crocodilo; outros têm asas, como o gavião e o mergulhão; outros são ápodes, como a cobra-de-água. Alguns há que encontram alimento dentro da água e não podem viver fora dela; no entanto, não respiram ar nem água, como a anêmona e as ostras. Dos seres aquáticos, uns vivem no mar, outros nos rios, ou nos lagos e pântanos, como a rã e o tritão (ARISTÓTELES, 2014, p. 8).

Obviamente, há diversos momentos nos quais Aristóteles comete equívocos, corrigidos ao longo da História com o avançar da ciência. Alguns supostos “fatos” são alterados conforme foram feitas novas descobertas ou à medida que classificações são repensadas; outros mostram-se naturalmente equivocados, por se pautarem em credíes

populares, como a suposta a regeneração dos olhos das andorinhas, caso perfurados – algo evidentemente falso (cf. MARTINS, 2006, p. 310) –, em um processo comparado por ele à capacidade de cobras e lagartos de regenerar a cauda perdida – uma habilidade verdadeira. Tais imprecisões, por vezes, se dão por ecoar, como comenta Maria de Fátima Sousa e Silva, “uma opinião generalizada”, confundida “com uma tradição empírica, que já não é suscetível de uma apreciação ou de um desmentido; o tempo e a repetição dão-lhe foros de verdade indiscutida” (2014, p. XII).

Vale ainda lembrar que dentre as “fontes” de Aristóteles, a maioria é de cunho literário ou religioso e uma das mais importantes é justamente Homero. Disso advém que muito do pensamento aristotélico a respeito dos animais estava intrinsecamente vinculado a simbologias míticas, retomando (pré)conceitos por vezes mantidos até hoje (como se verá, à guisa de exemplo, a propósito dos leões e dos lobos). No entanto, de modo geral, Aristóteles empreende um louvável esforço para desmistificar saberes populares cuja origem lhe parece incerta ou duvidosa.

Em meio às suas categorizações, muitas vezes arbitrárias, é particularmente curioso o fato de a espécie humana ser posta entre os demais animais sem grandes ressalvas, na maioria das vezes, de forma a demonstrar uma apurada noção de base de fato biológica segundo a qual humanos são animais como quaisquer outros, sobretudo do ponto de vista fisiológico e morfológico, o que seria desconsiderado posteriormente com a crença no aspecto divino da humanidade para só ser retomado na Idade Moderna. Apesar disso, no interessante trecho transcrito abaixo, Aristóteles defende que a inteligência é um privilégio do homem³⁶. É curioso notar que isso é dito justamente em um parágrafo “menos científico”, por assim dizer, dedicado ao “caráter” dos animais, trecho no qual cada bicho é classificado a partir de estereótipos antropomorfistas, como

³⁶ Paula Corrêa comenta que também para epicuristas e para os estoicos “só o homem possui a verdadeira razão, a linguagem [...], sendo o que distingue de forma mais clara os homens dos animais. Teofrasto, porém, já traçava mais semelhanças entre as almas humanas e animais apenas quantitativamente diversas, ao passo que os cétricos e neoplatônicos recusavam a ideia de que os animais fossem destituídos de inteligência. [...] Um dos maiores defensores da inteligência dos animais na Antiguidade foi Plutarco, cuja obra – e, particularmente, o tratado *Sobre a inteligência dos animais* – é fonte de inúmeros mitos e histórias sobre a sagacidade do comportamento animal e suas diversas virtudes (prudência, coragem, justiça, etc.)” (2010, pp. 461-2). Posteriormente, muitos outros pensadores questionaram ou defenderam não apenas a inteligência dos animais como a existência de sua alma, ou ainda sobre sua suposta inferioridade em relação aos animais da espécie humana, tendência que resulta no “especismo”, cuja “filosofia” também está na base do racismo e de outros preconceitos, como já comentado, sendo, por isso, tema bastante recorrente em estudos contemporâneos, como os ramos da “animalidade”, da “bioética”, da “biopolítica”, da “zoopoética” e da “zooliteratura” que se voltam com frequência a essas questões. A respeito dessas linhas de investigação ver MACIEL, 2011 e 2016.

típico das fábulas, demonstrando as simbologias do imaginário da época presentes em seu pensamento – refletidos até hoje nas culturas ocidentais.

Quando ao caráter, apresentam as seguintes diferenças. Uns são meigos, tranquilos e dóceis, como os bois; outros são fogosos, agressivos e estúpidos, como o javali; outros inteligentes e tímidos, como o veado e a lebre; outros são vis e perversos, como as cobras; outros são nobres, valentes e superiores, caso do leão; há os fortes, selvagens e traiçoeiros, como o lobo. (A nobreza advém de uma raça superior; a força resulta de não se ter sofrido degeneração.) Há animais que são manhosos e de mau instinto, como a raposa; há os vivos, dedicados e meigos, como o cão; outros são esquivos e cautelosos, como o ganso; outros são invejosos e presumidos, o pavão, por exemplo. Dotado de inteligência há um só animal, o homem. Muitos partilham o dom da memória e podem ser treinados; mas nenhum tem a faculdade de rememorar que o homem possui. Sobre o caráter e a maneira de viver de cada espécie falaremos mais adiante e em mais pormenor (ARISTÓTELES, 2014, p. 12).

Partindo desse parágrafo, intitulado “Diversidade de caráter”, é possível demonstrar a importância da simbologia na interpretação dos animais, mesmo quando em instâncias supostamente científicas. À guisa de exemplo, pensa-se no caso do leão e do lobo. O primeiro é qualificado pelo autor da *Poética* como sendo “nobre”, “valente” e “superior”, enquanto o segundo é descrito como “traiçoeiro” e “selvagem”, mesmo se “forte”, de modo que, como comentado no início deste capítulo, parece natural ter se tornado o vilão típico das narrativas orais medievais e dos contos de fadas modernos. Mas o que difere em essência esse canídeo daquele felino? Ambos são animais de grande porte, carnívoros e, a rigor, não domesticáveis, capazes de atacar, matar e devorar seres humanos, como de fato chegava a acontecer em tempos antigos. Ambos são considerados belos e fortes e, por isso, passíveis de serem admirados. O que faz, então, o leão ser visto com mais benevolência do que o lobo?

Algumas suposições mostram a arbitrariedade de tais escolhas, justificadas, de novo, como nos exemplos da primeira seção, por seu caráter simbólico em determinado imaginário. Enquanto o leão era raro na Europa na época de Aristóteles, sendo logo extinto do continente por volta do ano 100 a. C., o lobo, por outro lado, habitava a maior parte daquele território, vivendo não apenas em planícies e cavernas, como os leões, mas, sobretudo, em florestas e montanhas e, por vezes, nos arredores de cidades e aldeias, onde se tornava um problema. Esse poderia ser um primeiro fator: o lobo era um perigo cotidiano; o leão, um perigo distante, histórico, exótico, senão mítico. A isso se somam hábitos e *habitats* específicos de cada uma dessas duas espécies: o leão é essencialmente diurno e habita savanas e campos abertos, em geral, além de ter um metabolismo

letárgico, motivo pelo qual dorme grande parte do tempo; o lobo, ao contrário, é uma criatura noturna e agitada – e como se viu, em geral, animais de hábitos noturnos eram associados ao mal –, habitante de matas fechadas. Isso torna o lobo potencialmente mais imprevisível; ele ataca quando e onde não pode ser visto. Por consequência, torna-se simbolicamente menos nobre do que o leão, que ataca de dia e em campo aberto.

Segundo códigos de conduta milenares (presentes, por exemplo, na própria *Ilíada*, de Homero, na qual um canto inteiro é dedicado a um desrespeitoso e condenável ataque noturno), a guerra só deve ser travada durante o dia. Não há honra em atacar um inimigo à noite, quando, por um lado, o descanso do oponente deve ser respeitado, e, por outro, a visão é prejudicada, o que pode causar o equívoco de atacar aliados. A noite é o território do elemento mágico e sobrenatural, por isso sempre foi associada ao mal – aspecto intensificado progressivamente após o advento do cristianismo. À noite vivem os “monstros”, termo que designa tanto o desconhecido quanto o incompreensível³⁷ (não por menos, muitas das criaturas imaginárias monstruosas são noturnas, como vampiros, súcubos, incubos, lobisomens, bruxas). Disso à desconfiança de animais noturnos é apenas um passo. Assim o lobo se tornou também uma espécie de monstro, enquanto o leão foi simbolicamente “coroadado rei dos animais”, dada sua presumida “nobreza” que pode ter várias origens, a começar por sua pelagem amarelada, remetendo a um só tempo ao ouro e ao sol. A juba, por sua vez, foi associada a coroas e também ao halo do sol; soma-se ainda seu comportamento de “soberano”: o leão macho controla o bando, composto em geral por fêmeas que o “servem”, caçando para o grupo e permitindo que o macho seja o primeiro a se alimentar. Com isso, em analogia com comportamentos monárquicos e patriarcais humanos, não parece difícil entender por que os povos antigos o enobreceram e, ao mesmo tempo, monstrificaram o lobo, partindo tanto de características físicas quanto comportamentais e fisiológicas, todas elas de caráter simbólico – e, invariavelmente, subjetivas e arbitrárias

Como comenta Michel Pastoureau, os símbolos sempre se formam a partir de uma relação analógica, estabelecendo “um elo entre alguma coisa aparente e alguma coisa

³⁷ Segundo José Gil, o conceito de “monstro” surge pela necessidade de se nomear e, ao mesmo tempo, explicar o desconhecido, como um contraponto ao próprio conceito de “humano” (2006, p.53-54). No entanto, ele percebe que “o monstro não se situa *fora* do domínio humano: encontra-se no seu *limite*”, pois surge a partir de um “sistema complexo de afinidades com figuras (entre as quais, sobretudo, a da divindade e a do animal) que mantêm distâncias estáveis com a situação que ele ocupa” (idem, p. 14). Em caminho semelhante, Julio Jeha considera que monstros “corporificam tudo que é perigoso e horrível na experiência humana. Eles nos ajudam a entender e organizar o caos da natureza e o nosso próprio” (JEHA, 2007, p. 7). Por isso, não parece exagero alguns animais, sobretudo aqueles capazes de causar o mal diretamente ao ser humano, como os lobos, passarem a serem visto como “monstros”.

escondida” (2004, p. 19). Essas analogias podem ser muito tênues e aparentemente aleatórias, estabelecidas a partir de uma simples cor, por exemplo, no caso da pelagem do leão, ou pela origem de um nome³⁸. Uma vez cristalizado, o símbolo pertence ao imaginário, passando a interferir, desde os tempos antigos, e até mesmo na atualidade, como se viu, na forma como os seres humanos agem e pensam, afetando inclusive no modo como a ciência de então se relacionava com cada animal e refletindo até hoje na sabedoria popular: o leão continua sendo considerado o rei dos animais³⁹; o lobo, não, embora sua imagem esteja passando por um período de transição conforme deixou de oferecer perigo e à medida que passou a ser reinterpretado positivamente pelas artes e pela mídia contemporânea. Além disso, tomou-se consciência de seu parentesco próximo com os cães, os animais mais associados ao ser humano, no imaginário ocidental.

De volta a Aristóteles, segundo Maria Esther Maciel, *História dos Animais* apresenta ainda “um duplo caráter: o taxonômico e o ficcional”, por ter elencado “observações empíricas, informações recolhidas de outras pessoas, referências mitológicas, lendas e conjecturas do próprio autor” (2008, p. 11). Ou seja, para além de sua importância científica, já comentada, Aristóteles inaugurou, assim, uma tradição de estudo de seres fantásticos – na altura considerados tão reais quanto quaisquer outros –,

³⁸ A respeito disso, Pastoureau comenta que o preconceito contra pessoas ruivas e animais de pelagem avermelhada, fortemente presente nas culturas europeias do medievo começa por uma associação equivocada ao sobrenome de Judas Iscariotes, cujo significado real é “o homem de Cariath”, ou seja, vindo dessa localidade. Todavia, na Alemanha do século XII, o nome foi decomposto em *ist gar rot*, que na língua alemã significa “é todo vermelho”. Assim, “Judas se tornou o homem ruivo por excelência, aquele cujo coração é habitado pelas chamas do Inferno, e aquele que nas imagens deve ser representado com os cabelos flamejantes, isto é, ruivo, [...] o signo de sua natureza hipócrita que anuncia sua traição” (2014, p. 18). Ou seja, sem qualquer ligação óbvia, uma analogia fonética foi traçada pelos povos de língua alemã, mudando a forma como era retratado iconográfica e pictoricamente, culminando em anos de perseguição aos ruivos, por muito tempo associados, por extensão, não apenas ao diabo, mas também à bruxaria. Isso interessa para mostrar a forma muitas vezes aleatória pela qual se constrói um imaginário, refletindo em particular na forma como cada animal foi visto em determinadas épocas, podendo ser admirado, como o leão, ou temido como o lobo e a serpente. A raposa vermelha, por exemplo, passou a ser perseguida em parte devido à analogia entre sua pelagem e a ruivice suposta do traidor bíblico.

³⁹ Em um estudo acerca da imagem positiva e enobrecida do leão, Pastoureau adverte: “Não foi sempre assim. Durante a Alta Idade Média, o leão é, como nos textos bíblicos, um animal ambivalente”, o que se contrapõe à visão greco-latina do animal. O historiador comenta que em alguns momentos era até visto de forma mais negativa do que valorizada. “Na sequência de Agostinho, inimigo declarado do leão e de todas as bestas ferozes, a maior parte dos Pais da igreja fizeram dele um animal diabólico: o leão é violento, cruel, tirânico; sua força não é posta ao serviço do Bem; todo combate contra um leão é um combate contra Satã. Vencer o leão, como o fizeram Davi e Sansão, é um rito de passagem que consagra os heróis e os santos”. Poderíamos lembrar ainda que, na mitologia grega, uma das tarefas de Hércules é vencer um leão. “Entretanto, alguns Pais e alguns autores adotam um ponto de vista diferente. Apoiando-se sobretudo no Novo Testamento, veem no leão o ‘senhor dos animais’ e, portanto, uma figura do Cristo” (2008, p. 135). Essa imagem do leão crístico, que retoma a nobreza a ele atribuída desde a Grécia antiga, será retomada nos Bestiários Medievais e nos textos posteriores, garantindo o lugar – no qual se mantém até hoje – de Rei dos Animais, substituindo, dessa forma, o urso, antigo detentor desse título na Alta Idade Média, sobretudo em países do norte da Europa, como desenvolve e explica Pastoureau, em outro de seus estudos, o livro *L'Ours: histoire d'un roi déchu* (2007).

com raízes científico-literárias. Um exemplo disso é o parágrafo sobre a manticora, criatura mitológica cuja existência seria atestada por Ctésias de Cnidos, um médico grego do século IV a. C. Aristóteles, contudo, não parece confiar muito em seus testemunhos (cf. SILVA, 2014, p. 54, nota de rodapé) e apenas menciona o animal quando discorre sobre os tipos comuns de arcadas dentárias, como se vê no trecho abaixo:

Mas há uma nesse caso, a acreditar em Ctésias. Esse autor de fato defende que, na Índia, há um animal, chamado *marticora*, que tem em cada maxilar três fieiras de dentes. Informa ainda que, em tamanho, corresponde a um leão, que em pelo e em patas se parece também com ele, mas tem face e orelhas de homem, olhos azuis, a pele avermelhada, a cauda parecida com a do escorpião terrestre, com um agulhão e erizada de espinhos que lança como se fossem dardos; a voz assemelha-se a algo entre a flauta e a trombeta; em velocidade não fica atrás do veado; é feroz e alimenta-se de carne humana (ARISTÓTELES, 2014, p. 54).

É curioso notar que as informações são dadas nesse trecho de forma bastante neutra e, já no parágrafo seguinte, o filósofo continua sua exploração da dentição de outros bichos, sem voltar a essa criatura. Tal tradição de acrescentar seres míticos às listagens de criaturas de existência comprovada seria retomada, com mais ênfase, por grandes estudiosos da Antiguidade e da Idade Média, herdeiros diretos de Aristóteles, como Plínio, o Velho (23-79 d. C.), autor de uma imensa *História Natural*, composta de trinta e sete livros, com temas variados, de astronomia à botânica, passando por pintura e pedras preciosas, dentre os quais se destacam os volumes: “Animais terrestres”, “Animais aquáticos”, “Pássaros”, além de um dedicado aos seres humanos.

A obra de Plínio, apesar de retomar a aristotélica em muitos trechos, dela diverge de diversas maneiras, a começar pela intenção. Como se disse, Aristóteles parece ter escrito suas obras movido por curiosidade científica e filosófica; para Plínio, por outro lado, “o estudo da natureza em si era desprovido de interesse, ou seja, estéril [...]. A *História natural* procura descrever aquilo que é notável, em algum sentido, *para os seres humanos*” (MARTINS, 2006, pp. 315-6, grifo nosso). Outra diferença visível diz respeito às crenças associadas aos animais. Em Plínio, é comum associar os animais a augúrios ou comentar seu uso nas artes da adivinhação (idem, p. 314), enquanto Aristóteles raramente faz referências a esse aspecto e, quando o faz, normalmente é no intuito de desmistificá-lo ou, ao menos, pôr em dúvida a veracidade desse tipo de informação.

História Natural também se diferencia dos tratados aristotélicos por seu gênero e sua acessibilidade. Quanto ao primeiro ponto, não se tratava de um estudo filosófico, como as obras de Aristóteles, ao contrário, constituía algo novo, próximo do conceito

muitíssimo posterior das “enciclopédias”, pois compilou informações de ordem variada, não pressupondo uma leitura contínua, mas sim a consulta a pontos específicos de interesse do leitor, motivo pelo qual Plínio abre sua obra com um cuidadoso sumário resumindo o conteúdo de todos os seus livros.

Em relação à facilidade de acesso à *História Natural*, Stéphane Schmitt comenta que, diferentemente do ocorrido com o *corpus* aristotélico, perdido e depois redescoberto por eruditos a partir de cópias preservadas no Oriente, a obra de Plínio nunca deixou de circular na Europa, sendo constantemente lida, comentada e imitada, durante a Antiguidade e a Idade Média (SCHMITT, 2013, p. X). Por fim, diferencia-se ainda pelo tom, muito mais narrativo e sem a preocupação científica e metodológica do filósofo grego. Martins comenta que sem “parecer ter muito critério, Plínio se baseia indiferentemente nos mais cuidadosos estudiosos antigos ou na pior literatura existente” (2006, pp. 312-3). À guisa de exemplo, toma-se um fragmento a respeito do leão:

Parmi les bêtes sauvages, seul le lion fait preuve de clémence à l'égard des suppliants ; il épargne ceux qu'il a terrassés ; quand sa fureur se déchaîne, c'est contre des hommes plutôt que contre des femmes, et pas contre des enfants, à moins qu'il ne soit en grande famine. On croit en Libye qu'ils parviennent à comprendre les prières qu'on leur adresse ; du moins ai-je entendu de la bouche d'une captive revenue de Gétulie qu'elle avait, dans les bois, calmé la violence de nombreux lions en osant leur parler et leur dire qu'elle était une femme, fugitive, faible, suppliante devant le plus noble de tous les animaux, qui commande à tous les autres, et qu'elle était une proie indigne de sa gloire (PLINE, 2013, p. 575)⁴⁰.

Nesse trecho, evidencia-se o aspecto mais literário de Plínio e também próximo ao anedotário, retomado com frequência em textos similares posteriores, bastante diferente dos parágrafos citados de Aristóteles, nos quais se identifica o pensamento analítico e a preocupação metodológica, mesmo quando fala de questões subjetivas como o caráter dos animais. É curioso notar, contudo, a força da imagem do leão, cuja nobreza, já presente em Aristóteles, reforça-se ainda mais, somando-se à potência e à presumida bondade do animal. Confirmando-o enquanto rei dos animais, todas essas características

⁴⁰ “Dentre as feras selvagens, somente o leão demonstra a clemência quanto aos suplicantes; ele poupa aqueles que derrubou; quando sua fúria se liberta, é contra os homens, mais do que contra as mulheres, e não contra as crianças, a menos que ele esteja com grande fome. Acredita-se na Líbia, que eles chegam a compreender as preces que se lhes endereçamos. Ao menos, eu o escutei da boca de uma cativa vinda da Getúlia que ela tinha acalmado, em um bosque, a violência de numerosos leões ousando lhes dizer que era uma mulher, fugitiva, fraca, suplicante diante do mais nobre de todos os animais, que comanda a todos os outros, e que ela era uma presa indigna de sua glória”.

serão futuramente atribuídas aos monarcas absolutistas europeus, em um processo que cada vez mais os aproximará do divino.

Após Plínio, muitos outros se voltaram às questões dos animais, como Plutarco (c. 45-127 d. C.), mencionado anteriormente. Dentre os diversos herdeiros de Aristóteles e Plínio, destacam-se ainda: Claudio Eliano (175-235 d. C.), autor de *Sobre a Natureza dos Animais*; Caio Júlio Solino, um gramático que viveu entre os séculos III e IV d. C., cuja obra *As Maravilhas do Mundo* retoma de perto a *História Natural* de Plínio, e Isidoro de Sevilha (c. 560-636 d. C.), com suas *Etimologias*. Em todos eles, são retomadas as descrições de animais reais e imaginários, sem o rigor e a preocupação formal de Aristóteles, com a ênfase no anedotário já vista em Plínio, e, em interpretações de viés místico-religioso, por vezes, no caso de Isidoro, moralizantes. Nesse mesmo caminho doutrinador, mas ainda na tradição inaugurada por Plínio, outra obra importante é o volume conhecido como *Physiologos*, sobre o qual falaremos a seguir.

Do Physiologos a Gil Vicente: os animais do começo ao fim da Idade Média

No Medievo, a recorrência dos animais como tema artístico e literário e como símbolos e metáforas religiosos reflete uma espécie de obsessão epocal. Segundo Michel Pastoureau, nesse período, havia uma sensação de curiosidade quanto às demais criaturas vivas, tornando o animal presente em quase todos os assuntos, visto sempre por duas visões opostas e particulares:

D'une part il lui faut opposer le plus nettement possible l'homme qui a été créé à l'image de Dieu, et la créature animale, soumise et imparfaite, sinon impure. Mais de l'autre il existe chez quelques auteurs, surtout à partir du XIII^e siècle, le sentiment, plus ou moins diffus, d'une véritable communauté des êtres vivants, et d'une parenté – pas seulement biologique – entre l'homme et l'animal (2008, p. 89)⁴¹.

Pastoureau aponta a primeira visão como responsável pela onipresença das imagens animais, justamente por sua simbologia e seu papel no ensino e na instrução de valores morais. Assim, ao contrapor a raça humana às demais espécies animais, o texto religioso e/ou literário demonstra de que forma homens e mulheres lhe podem ser superiores, pois mais próximos do divino. A segunda, por outro lado, também fundamentada na doutrina cristã, pauta-se na compaixão e na empatia, e também em

⁴¹ “Para uma parte, é preciso opor o mais nitidamente possível o homem que foi criado à imagem de Deus, da criatura animal, submissa e imperfeita, senão impura. Mas, para outra, existe, em alguns autores, sobretudo a partir do século XIII, o sentimento, mais ou menos difuso, de uma verdadeira comunidade dos seres vivos e de um parentesco – não somente biológico – entre o homem e o animal”.

raízes bíblicas, “particularmente numa passagem da epístola [de Paulo] aos romanos”, na qual os animais são vistos como “filhos de Deus” (Rom. 8: 21). A figura de São Francisco de Assis (1182-1226) bem representa essa atitude humilde e simpática à causa animal (idem, *ibidem*, pp. 89-90).

Ambas as formas de ver o animal acima descritas podem ser encontradas em Bestiários Medievais, ora pendendo para a demonização dessas criaturas, ora para uma valorização⁴². Antes da difusão desses textos, porém, havia um manuscrito muito propagado, considerado “o pai” de todos os Bestiários e Aviários posteriores: *o Physiologos*, antes mencionado. De autor desconhecido, muito provavelmente foi um dos primeiros tratados animalistas da Idade Média, nascido da conjunção entre o imaginário descrito até aqui e uma tradição de manuscritos didático-científicos orientais. Segundo o anedotário, mesmo se possivelmente isso não passa de um exagero ou de lenda, até o século XII era o segundo livro mais lido, depois da Bíblia, recitado “de cabeça” por qualquer bom estudante da época (Cf. MALAXECHEVERRÍA, 2008, p. 13). Essa obra escrita em grego, possivelmente no Egito, entre os séculos II e IV d. C., e logo traduzida para o latim, é um dos mais antigos compêndios animalistas cristãos dos quais se tem notícia, tendo se inspirado amplamente na obra de Plínio e *Nas Maravilhas do Mundo*, de Solino, já muito devedora da *História Natural*.

Graças à difusão, leitura e releitura do *Physiologos* surgiram ainda no período medieval os volumes que se tornaram conhecidos como “Bestiários”, escritos, sobretudo, por clérigos católicos, cujo conteúdo evidenciava o caráter simbólico não apenas de imagens animais, como explicitado pelo termo, mas também de plantas e pedras preciosas, como já havia feito Plínio em sua *História Natural* (cf. MACIEL, 2007, pp. 198-199). Tais textos, todavia, não eram “histórias naturais”, como adverte Christopher Lucken (2002, p. 63), pois tinham um claro caráter religioso, moral e doutrinador, inspirando-se em uma tradição dos Pais da Igreja, pautada na ideia de uma relação entre mundo material e mundo espiritual, construídos por Deus, evocando o princípio platônico do Mundo das Ideias, revisto à luz dos ideais cristãos. Segundo essa visão, “a natureza é uma parábola cujo sentido é preciso buscar, um enigma cuja palavra é preciso encontrar”

⁴² Maça lista diversas qualidades e defeitos, vícios e virtudes, atribuídos a certos animais por comentadores cristãos, que retomaram em muitos casos, associações já presentes em Aristóteles, Esopo, Plínio e outros pensadores da Antiguidade. Nesse sentido, viam na raposa um símbolo do embuste; no burro, preguiça e humildade; na lebre, timidez; no pavão, orgulho; na serpente, ingratidão, dentre várias outras associações estereotípicas cristalizadas no imaginário ocidental (para a listagem completa de animais e características a eles atribuídas ver MAÇA, 2010, p. 339).

e, assim, “cada pedra, cada vegetal, cada animal tem primeiro um valor simbólico, como o dirá mais tarde Baudelaire” (CALVET; CRUPPI, 1954, p. 6)⁴³.

O *Physiologos*, bem como os Bestiários sucessores, compõe-se de descrições de animais voltadas em especial a supostas características comportamentais, seguidas de explicações exegéticas relacionando-os ao simbolismo cristão já presente na Bíblia. Em geral, os Bestiários Medievais repetem a lista de animais reais e imaginários descritos e comentados no *Physiologos*, acrescentando outras eventuais criaturas de fonte variada. Segundo Muriel Garcia, “muito vem de lendas e histórias índicas, hebraicas e egípcias que foram absorvidas pela cultura greco-latina e finalmente compiladas em tratados alexandrinos de paradoxologia e medicina” (2015, p. 2).

Ao longo da Idade Média, Bestiários foram escritos em outros idiomas além do grego e do latim, muitas vezes não passando de traduções bastante livres do *Physiologos*⁴⁴. Houve versões alemãs, italianas, portuguesas e francesas, sendo as mais conhecidas *Le Bestiaire divin*, de Guillaume, clérigo da Normandia, trovador do século XVIII, e *Le Bestiaire*, de Philippe de Than ou Thau, tradução rimada em francês do *Physiologus*, escrita em 1121, considerada o primeiro trabalho em francês do tema, e por isso de grande importância histórica, a despeito do valor literário ser considerado medíocre e de seu didatismo bastante escolar (cf. CALVET; CRUPPI, 1954, pp. 7-8). Nesse sentido, nota-se uma tendência europeia nas mais distintas partes do continente na redação desse tipo de obra que compartilha uma fonte e um imaginário comum, perpetuando-se, por isso, ao longo de tantos séculos, como comenta o estudioso Jacques Voisenet:

Il existe donc une unité de pensée dans cette longue période qui s'étend du V^e au XI^e – début du XII^e siècle. Il s'y constitue tout un appareil symbolique où l'animal montre l'amalgame entre diverses traditions et l'importance de son rôle pour l'homme qui trouve ainsi un moyen de mieux appréhender son univers matériel et spirituel (2000, p. 5)⁴⁵.

⁴³ Essa relação de um cristianismo neoplatônico entre mundo espiritual e mundo material dos Bestiários Medievais, notada por Cruppi e Calvet, será retomada, mais adiante, justamente, quando se falar da teoria das correspondências de Baudelaire, bem como do pensamento filosófico de Emmanuel Swedenborg no qual o poeta francês se inspirou.

⁴⁴ Augusto Mendes indica que uma mudança importante operada entre as versões do *Physiologos* e dos Bestiários Medievais propriamente ditos foi sua extensão: enquanto os *Fisiólogos* tinham normalmente 49 entradas, cada uma dedicada a um animal, um vegetal ou um mineral – mas essencialmente a animais –, os Bestiários eram bastante maiores, podendo ultrapassar 150 entradas. Além disso, os Bestiários introduzem as iluminuras, ausentes nos *Fisiólogos* mais antigos, e trazem um tom mais moralizante (cf. MENDES, 2015, pp. 22-3).

⁴⁵ “Existe, portanto, uma unidade de pensamento nesse longo período que se estende dos séculos V ao XI – começo do XII. Constitui-se aí todo um aparelho simbólico no qual o animal mostra o amálgama entre diversas tradições e a importância de seu papel para o homem que encontra assim um meio de melhor apreender seu universo material e espiritual”.

Esse “amálgama” mencionado por Voisenet, no qual se reúnem tantas tradições e crenças, ciência e religião, é a base do imaginário medieval. Afinal, como comenta Pastoureau, na Idade Média, “o imaginário é uma realidade” (2004, p. 20) e, portanto, ao pesquisador contemporâneo cabe sempre o cuidado de entender a dificuldade em se traçar tais limites tão nítidos aos olhos de hoje.

Para além de obras literárias, compostas na maioria das vezes por versos rimados e metrificados – como é o caso dos volumes de Guillaume e de Than –, muitos desses compêndios eram também verdadeiras obras artísticas – no sentido plástico – por serem acompanhados de desenhos em miniatura de grande beleza. Eram compostos a partir de uma perspectiva ideologicamente híbrida, por um lado, eivados de pseudociência, por outro, pautados na religião. Mas, afinal, isso não chega a surpreender: a religião dominava a ciência de então, em uma estreita e curiosa relação, mediada muitas vezes por certo misticismo mágico e supersticioso, fundindo cristianismo com religiões antigas e folclores pagãos. Isso explica, por exemplo, a abundante presença de criaturas fabulosas nesses Bestiários, que teoricamente retratavam os animais de Cristo. Nesse sentido, algumas criaturas foram demonizadas, tornando-se símbolo do mal, do diabo e de tudo o que lhe é associado, como aconteceu com o dragão, por exemplo.

O caráter literário e artístico (visto aqui em oposição ao caráter e ao rigor científico) ainda se intensificava pelo viés moralizante, ocasionalmente cômico e até erótico de alguns Bestiários⁴⁶. Ou seja, pouco, ou nada, restara-lhes da presumida ciência aristotélica. De modo geral, traziam não apenas detalhes sobre a constituição física e sobre os hábitos dos bichos retratados, mas também simbologias, caracteres a eles atribuídos e outras especulações insólitas – não descritivas – sobre comportamento e fisiologia, nos moldes do que já haviam feito muitos anos antes os próprios Plínio, o Velho, e Isidoro de Sevilha.

As ilustrações que acompanhavam as descrições de cada criatura, por muito tempo, nortearam a forma como se imaginavam os seres de terras longínquas, como leões, elefantes, rinocerontes e crocodilos, de existência comprovada, ou cuja existência se especulava, como os dragões, serpes, grifos e unicórnios que povoaram o imaginário

⁴⁶ Ignacio Malaxecheverría (2008, p. 22) ressalta que embora o viés moralizante esteja presente na maior parte dos Bestiários, há algumas exceções. No documento conhecido como *Bestiário de Cambrai*, às descrições animalistas não se seguem as interpretações exegéticas morais de hábito, tampouco no dito *Bestiário Amoroso*, de Richard de Fournival.

medieval⁴⁷. Garcia destaca a riqueza e variedade “de interpretações místicas sobre a natureza, isto é, de como o entendimento da Criação pode revelar uma verdade eterna e divina” (2015, p. 24). Em alguns casos, contudo, o viés moralizante era deixado de lado, restando apenas os versos descritivos sobre o animal ou a planta (idem, p. 25).

Em língua portuguesa, ou galego-portuguesa (já que os idiomas ainda não estavam completamente delimitados na época), houve bem menos Bestiários se comparados à produção francesa. Mesmo assim, algumas obras foram preservadas, ainda que de forma fragmentária, a exemplo de *O Livro das Aves*, um Aviário iluminado datado do século XIV, atualmente mantido na Biblioteca Central da Universidade de Brasília⁴⁸, originário do mosteiro de Lorvão. Trata-se de uma versão portuguesa anônima, com pequenos acréscimos, interpolações e supressões, talvez devido a seu caráter fragmentário, da primeira parte do livro *De Bestiis et Aliis rebus*, também conhecido como *De avibus*, de Hugo de Folieto (c. 1100-1174) – originalmente, Hugues de Fouilloy –, um cônego francês de renome no Medievo, cujos textos datam do século XII –, como afirma Pedro Chambel em sua tese *Os Animais na Literatura Clerical Portuguesa dos Séculos XIII e XIV – Presença e Funções* (2003, pp. 201 e ss.).

O texto de Folieto foi preservado em Portugal através de três cópias quase integrais. A mais antiga data de 1184, originária do mosteiro beneditino de S. Mamede de Lorvão. Os outros dois códices têm datação imprecisa, provavelmente entre o final do século XII e início do XIII, tendo sido preservados nos mosteiros de Santo Agostinho da Santa Cruz de Coimbra, da ordem dos regrantes, e Santa Maria de Alcobaça, da ordem dos monges cistercienses.

O Livro das Aves português, por sua vez, assim como seus congêneres de língua latina, consiste em um tratado no qual aves são elencadas e apresentadas, a partir de suas virtudes, simbologias e defeitos, nos mesmos moldes dos Bestiários franceses, ingleses e

⁴⁷ A respeito das criaturas fantásticas, Jean Calvet e Marcel Cruppi comentam que muitas delas derivam dos vestígios de seres extintos, interpretados e imaginados pelo pensamento medieval, clássico ou arcaico. Segundo eles, “a fauna pré-histórica real é mãe da mitologia feérica, e os Bestiários, inspirados por essa fauna, inspiraram por sua vez a arte heráldica” (1954, p. 15). Ainda a propósito dos seres imaginários, Julie Delfour comenta em seu *Bestiaire imaginaire* (2013), que, já no século XVI, a existência de tais criaturas começa a ser questionada. Um exemplo disso foram os estudos de Conrad Gesner (1516-1565), um naturalista suíço, responsável por organizar os animais em oito critérios rígidos: nome, localidade, costumes, caráter, utilidade para o homem, uso medicinal, bem como sua presença em fábulas e provérbios, e seu papel enquanto símbolo, através dos quais esperava excluir animais de existência não comprovada (cf. DELFOUR, 2013, p. 9).

⁴⁸ “O códice foi adquirido pela Universidade de Brasília em 1964 e é o único exemplar em língua portuguesa de que se tem notícia. Ignora-se a procedência, sabendo-se apenas que pertenceu, em Portugal, à biblioteca de Jorge de Faria. Após a sua morte, seus herdeiros o venderam a Serafim da Silva Neto, professor da Universidade de Brasília” (RIBEIRO, 2013, pp. 261-262).

alemães, sem fazer, portanto, qualquer referência específica à fauna ou à cultura portuguesas, posto que seja uma adaptação do texto em latim de um cônego francês, apesar de trazer importantes acréscimos que lhe conferem um caráter único.

Outro exemplo de obra portuguesa voltada ao universo animal no período medieval é o *Horto do Esposo*, livro que, não sendo exatamente um Bestiário, nos moldes tradicionais, trazia, no entanto, descrições simbólicas e exegéticas de animais tradicionalmente presentes nesses textos. Também de autoria anônima, esse texto foi provavelmente composto no fim do século XIV ou no começo do século XV, sendo oriundo do mosteiro de Santa Maria da Alcobaça. De caráter moralizante, retoma diversas imagens de animais para usá-las de exemplo em suas predicções e desenvolver simbologias a partir delas, sendo que, muitas vezes, “o autor do texto preocupa-se sobretudo em referir as suas características e, nem sempre, lhes associa os respectivos sentidos ético, moral, religioso ou gnoseológico dos aspectos comportamentais ou atitudes” (idem, p. 230).

Chambel chama atenção ainda para outras formas de textos clericais nos quais eram bastante presentes imagens de animais, a começar pelas hagiografias, tradicionais biografias de santos do período medieval – afinal, a maioria dos santos era frequentemente representada ao lado de algum animal ou sobrepondo-se a alguma besta de modo bastante simbólico⁴⁹ –, pautadas fortemente nos textos bíblicos e também em textos apócrifos. Tais textos tinham grande importância na instrução dos fiéis, sem acesso ao texto bíblico, que, naquela época, ainda permanecia indisponível nas línguas modernas (idem, pp. 11 e ss.); além disso, também se recorria a outros textos exegéticos de função didática, nos quais constantemente também eram empregados símbolos e metáforas provenientes do universo animal, retratado a partir da “vivência da sociedade da época, agindo conforme podia ser observado e sendo, por vezes, assim transmitido nas narrativas dos homens exemplares tocados pela graça divina” (idem, p. 15). Diante desse contexto, o pesquisador conclui:

Da análise da presença dos animais nos textos considerados, torna-se patente uma predominante visão sacralizada da natureza e dos seus

⁴⁹ São Jorge tradicionalmente é representado sobre seu cavalo, lutando contra o dragão; Santo Antônio de Lisboa (c. 1191-1231) aparece muitas vezes ladeado por um porco, herança de seu homônimo, o Santo Antônio do Egito (c. 251-356 d. C.), conforme explicita Michel Pastoureau (2008, pp. 92 e ss.), que também recorda que Santo Eustáquio e Santo Hubert (c. 656-727 d. C.) são associados ao cervo (idem, pp. 102 e ss.), sem falar de São Francisco de Assis (c. 1182-1226), sempre representado cercado por animais. Delmira Maça, cita ainda vários exemplos, como a associação de cães a São Godofredo, São Bernardo, São Roque, Santa Margarida de Cortona e São Domingos; do rato à Santa Gertrude; São Bento, ao corvo, dentre muitos outros casos (2010, p. 346).

seres que se assumem neles, maioritariamente, como portadores de funções textuais, que os remetem, quer para a revelação dos princípios cristãos, quer da santidade dos eleitos cristãos ou, ainda, como veiculadores de normas comportamentais a seguir ou a evitar pelos membros das comunidades dirigidas e orientadas pelos clérigos. Neste sentido, embora produzidos por uma sociedade rural onde o contacto com a natureza, omnipresente, impunha-se aos homens, do conjunto dos textos sobressai um “bestiário”, essencialmente “obtido” a partir da tradição bíblica, em que globalmente os animais são referidos enquanto símbolos e sinais, inserindo-se, assim, na tradição letrada medieval produzida no Ocidente cristão (CHAMBEL, 2003, p. 230).

Vale lembrar que o interesse pelos animais na Baixa Idade Média portuguesa não se limita aos textos clericais elencados e estudados por Pedro Chambel; também a poesia profana, na forma da lírica trovadoresca, muito se voltou a essa temática, sendo inclusive objeto de importantes estudos, como *Natura das Animalhas: Bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa* (1996), de Carlos Paulo Martinez Pereiro, no qual se discute a presença, a procedência e a simbologia de uma grande variedade de animais nas cantigas satíricas (como leões, cães, cavalos, corvos etc.), em oposição às cantigas de amigo e de amor, em que figuram maioritariamente aves de variada procedência e cervos (cf. MONGELLI, 1997, pp. 279-82). Nessas cantigas, há uma incidência muito maior de animais como parte do cenário, paisagem ou ambientação, enquanto um número reduzido de poemas traz bichos com caráter simbólico, alegórico ou metafórico. Augusto de Carvalho Mendes cita, por exemplo, alguns poemas nos quais o cervo aparece como metáfora do amante/amigo/namorado, uma imagem intrigante para um período tão cristão, pois o cervo é uma criatura crística por excelência, mas outrora considerada símbolo de virilidade e fertilidade em culturas pagãs celtas, sobretudo pelo culto ao deus Cernunnos, chamado “deus chifrudo”, por portar cornos de veado. Tal uso típico nas cantigas talvez remeta a essa simbologia histórica, provavelmente ainda presente nas tradições populares da época (2015, pp. 34-5).

O mesmo tipo de representação animal pode ser observado nas *Cantigas de Santa Maria*, conjunto de 420 poemas em homenagem à Nossa Senhora, compostas por Dom Afonso X (1221-1284), rei de Leão e Castela, conhecido como “o Sábio”, e ricamente ilustradas por belas iluminuras. Em seu estudo “Os animais nas *Cantigas de Santa Maria*”, Augusto de Carvalho Mendes faz um levantamento exaustivo de todas as imagens de animais e seres fantásticos presentes na obra de Dom Afonso⁵⁰. Segundo o

⁵⁰ A esse respeito ver também o artigo “A presença de animais em cantigas de Santa Maria” (CORTEZ; DURLO, 2015).

pesquisador, as cantigas “retratam vários aspectos da vida cotidiana da época” (2015, p. 36), o que se reflete na forma como os demais seres vivos são retratados. Muitos aparecem devido ao motivo da caça: abetouros, perdizes, garças, groux, patos, ovelhas, coelhos e cervos, por exemplo, aparecem como presas de caça; açores, cães e falcões aparecem como companheiros dos homens nas caçadas, assim como o cavalo. Outros bichos surgem apenas para compor uma paisagem, rural, no caso dos bovinos e caprinos, por exemplo, ou selvagem, como o cervo, o esquilo e aves aquáticas, em geral. Mendes chama a atenção para casos pontuais em que se identifica o animal enquanto metáfora ou símile; o avestruz, por exemplo, aparece por analogia à sua suposta feiura e à sua velocidade (idem, p. 47), já a andorinha se associa à rapidez do falar. Outras aves aparecem por associação a seus ovos (caso da galinha, do ganso e da pomba), sem terem propriamente importância por si mesmas; caso semelhante ao do porco, que só é mencionado pela sua carne. O verme aparece como algo nocivo, mas não necessariamente por ser associado a vícios – como o era nos Bestiários –, mas sim, por ser visto – em uma visada cientificista – como vetor de doenças.

Esse efeito de “esvaziar” as imagens de sua conotação simbólica já estabelecida no medievo e utilizá-las como elemento de cena ou simplesmente metáfora é curioso e atípico numa época em que realidade e imaginário se confundem e os caracteres atribuídos aos animais, bem como sua importância religiosa, bondade ou maldade, estão bem estabelecidas, como é o caso do cervo, ou da perdiz, tradicionalmente associada ao mal, para citar apenas os exemplos mais óbvios. Ainda com funções semelhantes de paisagem, cenário ou para simples efeito de comparação, são encontrados capões, galinhas, galos, rolas, doninhas, mulas, peixes, baleias, enguias, rãs, lobos, dentre vários outros estudados por Mendes ao longo de seu extenso trabalho.

A exceção se dá no caso de alguns mamíferos, aos quais Dom Afonso X atribuiu alguma simbologia: o arminho é associado à pureza, talvez mais por sua cor alva do que pelo papel do próprio animal no imaginário (idem, p. 75). A gata traz uma conotação associada à luxúria, como se tornará cada vez mais comum, na literatura posterior, e em particular no século XIX. O leão, como não poderia deixar de ser, é outra exceção, aparecendo ora amansado pela graça divina, ora associado ao diabo, de modo a demonstrar a ambivalência explicitada por Pastoureau (2008, p. 135) em citação anteriormente mencionada. Outra criatura que mantém sua simbologia tradicional é o raposo, associado ao demônio devido à sua astúcia, na única cantiga em que se faz

presente. Ou seja, quando recorre ao simbolismo animal, o rei se vale daquelas imagens mais presentes no imaginário ocidental.

Apesar do caráter religioso de sua obra, afinal são cantigas dedicadas à Santa Maria, a forma como Dom Afonso X se vale das imagens de animais é bastante isenta de moralidades ou simbologias pré-definidas, contrastando, portanto, com a forma como são retratados nos Bestiários ou mesmo nas fábulas, e, de certa forma, aproximando-se da visão aristotélica das Histórias Naturais. Essa postura será vista novamente mais adiante a propósito de *Os Lusíadas*.

Paralelamente a esse processo que se desenvolveu a partir do pensamento aristotélico herdado por Plínio e reinterpretado pelos pensadores cristãos e pelos poetas medievais cujo resultado se traduz nos Bestiários poéticos, nos cancioneiros e nas hagiografias, houve outras formas de manifestações literárias e artísticas, presentes no imaginário da época, voltadas à representação dos animais. A heráldica foi uma delas, materializando em emblemas alguns símbolos já difundidos pela tradição⁵¹. Os romances de cavalaria foram outra vertente, associados ao ciclo arturiano da *Matéria de Bretanha* ou não, em autores como Chrétien de Troyes (c. 1135-c. 1191), cujas obras conversavam com os Bestiários por se pautarem fortemente na simbologia cristã e nos valores da cavalaria, a exemplo do livro *Le Chevalier au Lion*, aventura de um dos membros da Távola Redonda. Nessa história, de Troyes conta as peripécias de Yvain, um cavaleiro que cria um curioso laço de amizade com um leão, após salvá-lo de uma serpente – encarnação do mal, por excelência. A fera passa, então, a acompanhá-lo como seu defensor e campeão, ajudando-o a vencer um gigante arrogante e dois demônios, bem como a salvar donzelas indefesas em perigo, como típico no gênero cavaleiresco.

As mais antigas versões do ciclo arturiano foram escritas em verso e em francês medieval por volta do século XIII, no sul da Inglaterra e no norte da França, recebendo posteriormente reescritas em prosa e em outros idiomas. Há versões em bom estado de preservação de diversas narrativas do ciclo, mas, curiosamente, a mais completa versão de que se tem notícia de *A Demanda do Graal*, uma das mais célebres histórias arturianas,

⁵¹ O historiador Michel Pastoureau explica que “na Idade Média, o emblema não é o símbolo, mesmo se a fronteira entre o primeiro e o segundo sempre permaneça permeável. O emblema é um signo que diz a identidade de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos: o nome, o brasão, o atributo iconográfico são emblemas. O símbolo, ao contrário, tem por significado não uma pessoa física, *mas uma entidade abstrata, uma ideia, uma noção, um conceito*. Com frequência, alguns signos, algumas figuras, alguns objetos são ambivalentes, ao mesmo tempo emblemas e símbolos. Entre as *regalia* do rei da França, por exemplo, a mão da justiça é, a um só tempo, um atributo emblemático, que identifica o rei da França e o distingue dos outros soberanos (estes nunca o usam) e um objeto simbólico, que exprime uma certa ideia da monarquia francesa” (PASTOUREAU, 2004, pp. 13-14, grifos nossos).

foi escrita em prosa e na língua portuguesa. Trata-se de um manuscrito do século XV, adaptado de um original francês perdido, do qual só restaram fragmentos. Nessa narrativa, assim como noutras da *Matéria de Bretanha*, como se disse, há grande presença de animais, seja enquanto componentes da realidade retratada, como parte de um cenário de cavalaria, onde se pressupõe a presença de cavalos, cães e falcões e de presas, como corças e cervos, ora como símbolos da virtude dos cavaleiros, ora da perfídia dos vilões enfrentados, patente em metáforas e em seus emblemas e brasões. O pesquisador Pedro Chambel (1997, p. 16) destaca ainda a importância dos animais em diversas passagens nas quais os sonhos de Lancelot e de seus companheiros são contados. Nesses sonhos, em especial, os animais adquirem um viés fortemente simbólico, na maioria das vezes recuperando significações já atribuídas na Bíblia ou em outros textos cristãos, como os Bestiários. Inversamente a outros textos do Medievo, onde proliferam dragões, grifos unicórnios e outras quimeras, há menção a apenas uma criatura fantástica nessa obra: a Besta Ladradora.

À parte as novelas de cavalaria tipicamente medievais, há ainda uma extensa tradição derivada de Esopo e outros fabulistas, dentro da qual se produziu obras estritamente literárias com animais falantes e antropomorfizados no papel de personagens principais. Na França, o modelo das fábulas esópicas foi adaptado para breves narrativas em verso, conhecidas então como “Isopet” ou “Ysopet” (literalmente, “Pequeno Esopo”), distintas dos Bestiários justamente pelo caráter narrativo e não apenas simbólico-descriptivo, embora igualmente moralizantes.

O mais antigo exemplo de “ysopets” de que se tem notícia são os textos de Marie de France, uma poeta francesa que teria vivido entre o fim do século XII e o início do XIII, mas sobre quem nada se sabe, salvo que muito provavelmente teria vivido na Inglaterra. Seus textos de amor cortês relacionados à *Matéria de Bretanha* e suas fábulas adaptadas de Esopo, difundidos por copistas anglo-normandos, retomavam essa outra tradição animalista, desenvolvida à parte da literatura clerical mencionada até aqui.

O professor R. Howard Bloch comenta que durante toda a Idade Média, conjuntos de fábulas serviam para a educação dos jovens, estando na base do ensino de retórica, pois “a narrativa animalista permite ao aluno tanto aprender o latim” – ou mesmo outros idiomas – “e a retórica quanto se familiarizar com o mundo político” (2003, p. 29). Isso é possível, uma vez que nos fabulários os animais agem não apenas conforme sua simbologia e caráter fixados no imaginário, mas também conforme a sociedade humana a ser ilustrada. Nesse sentido, Bloch (idem, p. 34) destaca também a pouca variedade de

caracteres possíveis para cada animal, de modo que “o lobo é quase sempre incapaz de reprimir seu instinto predador”, o raposo, como a serpente, é sempre descrito como malandro, bem como a cabra, o carneiro e o cervo são invariavelmente fracos, etc. – caracteres que refletem a tradição na qual a poeta se insere e os insere. Do ponto de vista da inovação, Augusto Mendes nota o fato de que os animais presentes nessas fábulas “incentivam os nobres a ajudarem os mais pobres, criticam aqueles que querem ascender além do que deveriam, valorizam as mulheres e fazem muitas outras coisas que seus ancestrais gregos não fizeram” (2015, p. 31).

Atribui-se a Marie de France, além de *Les Fables d'Ysopet*, composta por cerca de uma centena de fábulas adaptadas dos textos esópicos, duas outras obras: *Les Lais*, reconto de doze narrativas curtas de cavalaria ou de amor cortês em versos, numa forma típica da Bretanha, e *L'Espurgatoire Seint-Patriz*, uma tradução do texto latino *Tractatus de Purgatorio Sanctii Patricii*, escrito por um monge cristão.

Em *Les Lais*, assim como nas *Fables*, os animais e os seres fantásticos têm lugar privilegiado. Sua estrutura narrativa, por um lado, retoma muitos elementos de *As Metamorfoses*, de Ovídio, justamente por trazer diversos episódios de transfiguração de animais em pessoas e de pessoas em animais, o que anuncia de certa forma uma nova tradição a se instaurar de contos populares pautados em elementos feéricos, como os de Perrault e Leprince de Beaumont, sobre os quais se falará mais adiante.

Dos doze *lais*, quatro se destacam pela temática animalista: *Le Lais d'Yonec*, a história de um príncipe-pássaro enamorado por uma donzela infeliz no casamento; *Le Lais de Bisclavret*, dedicado à trajetória de um nobre preso à condição de lobisomem – e, portanto, privado do dom da fala – após ter sido traído por sua esposa; *Le Lais de Guigemar*, sobre a maldição lançada por uma corça branca durante uma caçada a um cavaleiro incapaz de amar; e, por fim, *Le Lais de Laiüstic*, uma triste história de amor proibido embalada pelo canto de um rouxinol.

Nessa última história, uma dama apaixonada por um bom senhor vê-se obrigada a se casar com um homem que não ama. Impossibilitada de ficar com seu amado, a jovem contenta-se em vê-lo toda noite pela sacada de seu quarto, enquanto seu esposo dorme. Certa vez, o marido a questiona do motivo de se levantar toda noite, deixando-o só no leito. Ela, então, responde-lhe que se levanta para ouvir o canto do rouxinol (*laiüstic* no dialeto normando da época). Suspeitando haver algo mais na história, o cruel marido captura o pobre pássaro, mata-o e o joga sobre a mulher, dizendo ter resolvido o problema.

Tomada de remorso pela morte injusta do pássaro-cantor, a jovem escreve a seu amado contando que nunca mais se poderão ver.

Essa história corrobora a formação da simbologia do rouxinol, pássaro associado ao amor, à poesia e ao sofrimento, tornando-se por isso um dos animais mais recorrentes na poesia lírica do século XIX⁵², particularmente caro aos românticos e aos simbolistas. Não por acaso, nessa época, Marie de France, esquecida por tanto tempo pelos estudiosos da literatura, foi “redescoberta”, relida e editada, em grande parte devido ao gosto do Romantismo pelo Medievo.

Além da enigmática poetisa, outro exemplo dessa vertente a retomar o imaginário de Esopo e recriar uma sociedade humana encenada por animais é o livro medieval *Le Roman de Renart*, uma série de narrativas em versos de grande sucesso, compostas e compiladas entre os séculos XII e XIII, mais especificamente entre 1170 e 1250 (cf. LE GOFF, 2008, p. 209). Tais histórias estão reunidas em vinte e sete *branches* – literalmente “ramos” –, isto é, arcos narrativos, que satirizavam as histórias de cavalaria, sendo os primeiros arcos compostos em tom de crítica e os últimos, mais recentes, escritos num viés de um humor mais ácido e até mesmo cruel.

Le Roman de Renart deriva em parte da tradição popular e dos folclores francos e germânicos; contudo, deriva também de narrativas eruditas – como fábulas, poemas épicos e narrativas de cavalaria –, as quais parodia. As primeiras versões da história foram escritas em latim no norte da França, a exemplo do *Ysengrinus*, de Flamand Nivard (cf. PASTOUREAU, 2008, pp. 129-30), mas logo foram reescritos em francês medieval, em poemas cuja forma, em versos octossílabos rimados, como permaneceu em sua composição final, foi pouco a pouco sendo estabelecida por vários poetas, motivo pelo qual a autoria da obra é creditada como anônima; mesmo assim, alguns de seus autores têm os nomes conhecidos, como Pierre de Saint-Cloud, a quem se atribui o segundo arco, e Richard de Lison, responsável pelo sexto. Outros são apenas evocados de forma vaga, como o misterioso “Padre de la Croix-en-Brie”, sobre quem nada se sabe além de sua suposta autoria do nono *branche* do *Roman*. De toda forma, sabe-se que, assim como no caso dos Bestiários, a maior parte dos autores dessas narrativas eram clérigos.

⁵² Diversos poetas escreveram textos dedicados a esse pássaro, dentre eles os românticos Marceline Desbordes-Valmore, Alphonse de Lamartine, Almeida Garrett, Victor Hugo e vários simbolistas, a exemplo dos franceses Catulle Mendès, Paul Verlaine, Charles Cros e Stéphane Mallarmé, do norte-americano Stuart Merrill, dos portugueses Alberto de Oliveira, Júlio Brandão, Júlio Dantas e Eugénio de Castro, e dos brasileiros Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens, Maranhão Sobrinho, dentre outros cujos poemas serão tema de estudo futuro.

De tom muito mais descompromissado, pois paródico, *Le Roman de Renart* é um caso curioso de obra profana, na qual elementos eminentemente católicos como peregrinações e cruzadas são satirizados. Assim como os Bestiários, foi escrito por religiosos como forma de crítica social, mas também de divertimento. As histórias são protagonizadas pelo (anti)herói-raposo chamado Renart. Seu nome é uma corruptela do patronímico de origem germânica Reinhard, dando origem ao termo *renard*, em francês moderno que designa esse animal, do qual deriva o vocábulo “raposo” em português, em substituição aos termos medievais *goupil* (em francês antigo) e *golpelho* (em galego-português), hoje praticamente esquecidos, tudo graças à popularidade dessa personagem no Medievo, capaz de renomear sua própria espécie⁵³.

A Renart contrapõe-se o lobo Ysengrin, espécie de ancestral dos futuros “lobos maus” dos contos de fada, personagem “feito de boba” pelo raposo na maioria dos arcos do romance, cuja estrutura gira em torno da guerra entre essas duas criaturas, uma simbolizando a astúcia e a malícia (Renart), outra, a força e a simplicidade (Ysengrin) (Cf. CALVET; CRUPPI, 1954, p. 27)⁵⁴. No primeiro arco narrativo, Ysengrin e Renart entram em um grande conflito, então mediado por Noble, o leão, rei de todos os animais, como de hábito. Em um primeiro momento, o raposo é condenado, fugindo para seu castelo Malpertuis, mas, ao fim, o rei acaba por perdôá-lo⁵⁵.

A essas três personagens, somam-se várias outras, dentre elas: Tiercelin, o corvo; Brichemer, o cervo; Tardif, o caracol (nome evidentemente irônico, em alusão à lentidão do animal); Hermeline, a raposa; Hersant, a loba; Brun, o urso; Belin, o carneiro; Eme, o macaco; Tibert, o gato; além de um asno (o secretário do rei), um ouriço, um touro, um texugo, e diversos outros animais, todos nomeados de forma sugestiva e, muitas vezes, de forma irônica. Pastoureau (2008, p. 126) menciona que, tal como em Esopo, há

⁵³ Vale destacar o impacto que essa obra terá no imaginário francês subsequente, de modo geral, e em algumas obras literárias posteriores em particular, a exemplo da novela “Lokis”, do romântico Prosper Mérimée (1803-1870), na qual se menciona a “corte dos animais” onde Noble reinava, cujo trono, contudo, se encontraria vago, dando possibilidade à ascensão de um homem-urso (filho de uma condessa e de um urso), como se a realocar essa fera – outrora rei dos animais, como bem o demonstra Pastoureau (2007) – a seu posto de direito como soberano.

⁵⁴ Quase como se antecipando o formato clássico de desenhos animados do século XX, nos quais um predador engenhoso (Frajola, Coyote, o gato Tom, etc.) persegue a cada episódio sua presa ainda mais engenhosa (Piu-Piu, Papa-léguas ou Ligeirinho, o rato Jerry), falhando invariável e miseravelmente, e ainda se machucando e se humilhando no processo.

⁵⁵ Curiosamente, como se já antecipando o célebre conflito entre esses dois animais e sem dúvida em diálogo com a tradição originária de *Le Roman du Renard* – seu contemporâneo –, em uma das fábulas de Marie de France, intitulada “Le loup et le renard”, os dois animais também são retratados em um conflito, então mediado por um leão nomeado juiz, que, no entanto, ao fim decide a causa em favor do raposo ao contrário do que se passa no *branche* mencionado (cf. BLOCH, 2003, p. 29).

também pessoas no universo renartiano, mas tais são relegadas a segundo plano e sempre são vistas de forma negativa, somando-se ao argumento de forte crítica social já encenado pelos animais.

Desde então, a figura do raposo (é importante mencionar que *goupil* e *renard* são termos masculinos em francês, cujo feminino previsto é *renarde*) fixou-se no imaginário popular europeu, em particular no de língua francesa, como o mais astucioso dos animais, um típico *trickster*. Ele não segue as regras de comportamento de sua sociedade e nunca chega a ser punido, mesmo se condenado, pois consegue escapar das sanções com engodos e artifícios, o que reflete na simbologia desse animal até hoje, reforçada por seu pelo arruivado⁵⁶. Jacques Le Goff (2008, p. 208) chama ainda a atenção para uma particularidade desse canídeo: sua rara presença na Bíblia, tornando-o uma escolha ainda mais improvável para um romance medieval composto por clérigos. Por isso, em muitos aspectos e de muitos modos, essa obra se apresenta como uma contraparte dos Bestiários Medievais, reproduzindo uma sociedade animal em tudo semelhante à humana, seja por suas instituições e hierarquias, seja por se inspirar no egoísmo e na crueldade dos homens, como apontam Calvet e Cruppi (1954, p. 32 e 36) em seu estudo, revelando, ao mesmo tempo, um compromisso de instruir e divertir. Por esse aspecto, pode ser visto como uma obra híbrida, trazendo, como se disse, elementos das fábulas esópicas e também dos contos de fada de tradição oral.

Vale ainda mencionar, como se destacou, o fato de, em *Le Roman de Renart*, todas as personagens terem nomes próprios. Esse importante detalhe lhes confere personalidades únicas e não necessariamente arquetípicas (mesmo também o sendo em alguns casos) além de uma importância particular. Esses animais são individualizados, tanto física quanto moralmente, pois possuem dois nomes: aquele dado pela zoologia designando sua espécie e um de batismo “que os introduz no mundo, senão civilizado, ao menos organizado e administrado” (idem, p. 26). Não são, como em Esopo, nomeados simples e genericamente como o Raposo, o Lobo e o Leão, mas sim, com autonomia e individualidade, chamam-se Renart, Ysengrin e Noble, respectivamente, uma diferença substancial, capaz de alterar a forma como o texto foi recebido e interpretado, pois, para os seres humanos, quando um animal se revela importante torna-se preciso nomeá-lo. O gado que vai ser consumido nunca é visto como indivíduo, é um boi como qualquer outro;

⁵⁶ Como se mencionou, as raposas, em geral, foram vistas sob o mesmo prisma da negatividade ao qual as pessoas ruivas foram relegadas, por associação à suposta cabeleira ruiva de Judas Iscariotes, consagrada pela iconografia medieval (cf. PASTOUREAU, 2008, p. 128).

a barata que aparece no ambiente doméstico, é só uma praga, e o mesmo vale para o rato ou para o coelho devorador de plantações. Esses exemplos são vistos metonimicamente como uma parte de um todo: o boi por todo o gado de consumo; a barata, o rato e o coelho por todo o conjunto de animais de mesma espécie nocivos ao homem nessas circunstâncias. Já cães e gatos – e quaisquer outros animais de estimação – são necessariamente nomeados, pois com o nome vem o respeito, a empatia e a carga afetiva. Nomear é tornar único, dar importância e aproximar do estatuto humano.

Outra vertente de viés, ao mesmo tempo, histórico e literário também desenvolvida nessa época – mais uma vez em diálogo com os trabalhos de Plínio, o Velho –, foram os relatos de viagens a lugares exóticos, a começar pelo caso do explorador veneziano Marco Polo (1254-1324), cujo *Livro das Maravilhas*, um diário mantido em sua viagem até a China pela rota da seda, traz descrições de muitas criaturas sobre as quais pouco ou nada se sabia até então nos países europeus. Relatos desse gênero foram a base de muitas “histórias naturais” posteriores, sobretudo para a descrição da fauna do extremo oriente, da África subsaariana e, posteriormente, do Novo Mundo⁵⁷. Essas narrativas serviram também de inspiração para as ilustrações de vários Bestiários e, se por um lado, contribuíram para popularizar o conhecimento sobre algumas espécies de animais geograficamente distantes, por outro, difundiram representações equivocadas, como leões e tigres semelhantes a cães, elefantes magros e porcinos, lagartos com feições felinas⁵⁸, evidenciando ainda a forma como o pensamento medieval se construía a partir de analogias.

Por fim, voltando ao imaginário lusitano, vale lembrar a figura do humanista Gil Vicente (1465-1536), cuja obra se encontra na transição entre os últimos traços do Medieval e o início do período renascentista. Em suas peças, há várias referências a animais, mas no *Auto das Fadas* se verifica uma presença realmente significativa. Nessa

⁵⁷ A esse respeito é interessante citar alguns textos sobre o Brasil colonial como os *Tratados da Terra e Gente do Brasil*, de Fernão Cardim (c. 1548-1625), escritos entre 1583 e 1601, o *Tratado Descritivo do Brasil em 1587*, de Gabriel Soares de Sousa, ou até mesmo a célebre carta de Pero Vaz de Caminha (1450-1500) a D. Manuel I, textos nos quais dentre as diversas belezas da nova terra destacam-se as particularidades da fauna, seja real, seja mítica. Por sua vez, no livro *Monstros e Monstregos no Brasil – Ensaio sobre a zoologia fantástica brasileira nos séculos XVII e XVIII*, publicado originalmente em 1937, e republicado em edição de Mary Del Priore em 1998, Afonso d’Escragnolle-Taunay reúne uma série de relatos de viagem e estudos realizados em terras tupiniquins, nos quais é descrita e documentada em detalhes sua suposta fauna fantástica. Nesses documentos, identifica-se o mesmo impulso presente em Marco Polo e em outros exploradores de comentar e documentar o desconhecido e, no que tange à fauna, tudo aquilo divergente do encontrado na Europa.

⁵⁸ Na obra *Bestiário medieval* (2008), de Ignacio Malaxecheverría há uma galeria de imagens retiradas de Bestiários, na qual se buscou os exemplos acima.

farsa menos conhecida do autor de *Auto da Barca do Inferno*, de data de impressão incerta – embora se especule ter sido composta entre 1511 e 1527 (cf. CAMÕES, 2005, p. 3) –, censurada em 1551 por supostamente incitar a bruxaria, o leitor/espectador é apresentado a Genebra Pereira, uma feiticeira que tenta mostrar ao rei a importância de seu trabalho e todos os tormentos dele advindos, motivo pelo qual não deveria ser presa, enumerando, para se assegurar, o nome dos enamorados para quem já prestou serviços. Ao mesmo tempo, a bruxa pede ao Diabo que lhe traga três fadas (na verdade, uma espécie de sereias ou ondinas, pois são “fadas marinhas”); o Diabo, por ser “picardo” e falar com forte sotaque, entende “frades” ao invés de fadas, o que causa uma série de desentendimentos e confusões digna de uma comédia de erros, culminando no aparecimento das três fadas solicitadas pela feiticeira.

No concernente aos animais, a peça se destaca por apresentá-los na composição dos bruxedos de Genebra, realizados diante do rei e da plateia para lhes mostrar a utilidade e importância de seu ofício, nos quais utilizam-se corvos, corujas, cabras, sapo, galos e gatos pretos, bem como “barbas de bode furtado”, “bafo de drago”, “mamas de porca”, “asas de morcego”, “peles de rata”, “ovo de galinha preta” (cf. MAÇÃ, 2010, p. 322-324), animais, ou parte deles, tradicionalmente associados à bruxaria no imaginário popular ocidental. Ainda na fala de Genebra, aparecem na forma de xingamentos em diálogo com a tradição, como quando chama o Diabo de “corvo de Noé”, animal visto anteriormente neste capítulo, conhecido por ter sido amaldiçoado, após abandonar sua missão e refestelar-se em carniça. Ou seja, assim como o corvo, na peça, o Diabo também fracassa na missão incumbida.

Além disso, ao fim da farsa, uma das fadas enumera uma curiosa lista de animais, alguns deles mitológicos, na qual estão presentes uma cabra, um rato, um lobo, um porco, um veado, um sagitário, um carneiro, um gato, um leão, um touro, um falcão, uma águia, uma fênix e muitos outros. Essa lista aparece, quando uma das três fadas marinhas diz trazer “novas que temos na onda do mar” e para tanto resolve tirar a sorte ao rei, à rainha e aos demais presentes, “um divertimento de corte que, de forma semelhante à leitura das cartas de tarô, faz previsões a partir das cartas tiradas aleatoriamente pelos participantes”, como explicam Paulo Ribeiro Filho e Márcia Arruda Franco (2017, p. 140). Segundo o jogo, há vários tipos de cartas, primeiro de planetas, para o rei e sua família; depois, de animais terrestres – em sua maioria mamíferos –, representando o destino dos homens, cuja “possível identificação”, comenta José Camões, “com o que lhe coube em sorte é motivo de riso e alegria. Os animais são de várias espécies e a mistura é ela própria motivo

de graça poética, como no caso do cágado *que nam é carne nem peixe*” (2005, p. 27, grifo do autor). Por fim, às damas, tira-se cartas de pássaros, com nova lista associando aves às senhoras presentes. Após essa enumeração de animais e suas qualidades, a peça se encerra, um tanto abruptamente.

Essa “tiragem à sorte” interessa, particularmente, pois muitos dos animais listados são recorrentes nos Bestiários e Fabulários Medievais. Do mesmo modo, a forma com que são apresentados também é semelhante: o nome do animal, seguido de alguma característica e/ou sua simbologia. Para manter o exemplo mais frequente até aqui, cita-se o trecho relativo ao leão, no qual Gil Vicente destaca a força e a coragem do animal, como se vê nos versos: “Lião / Este mui forte animal / nunca sabe que é temor / mas teme-se do amor / e nam d’al” (*apud* CAMÕES, *idem*, p. 30). Também aqui há um veio cômico, marcado pelo verso final, cujo significado “e nada mais”, esclarece ser o amor o único temor do forte animal, retomando o texto esópico “O leão enamorado”, no qual, por ter se apaixonado pela filha de um lavrador, um leão aceita arrancar garras e presas, mas acaba sendo escoraçado pelo pai da moça (cf. ESOPPO, 2013, p. 210). Esse tema será recuperado posteriormente por La Fontaine e outros fabulistas modernos, nos anos que se seguiram, quando o gênero fabular alcançou seu apogeu.

A Revisitação das fábulas e das histórias naturais

Alguns séculos depois, um de seus herdeiros mais inusitados do legado de Esopo foi ninguém menos do que o célebre pintor e inventor renascentista Leonardo da Vinci (1452-1519), também ele autor de algumas obras literárias, dentre elas um “Bestiário” e um conjunto de “fábulas”. Seu Bestiário é composto de cem pequenos aforismos (mais ou menos semelhantes às estrofes animalistas de Gil Vicente), nos quais ora simplesmente dá uma informação associada a algum animal, como no caso do cisne: “O cisne é cândido, sem nenhuma mancha, e docemente canta ao morrer, canto com que termina a vida” (DA VINCI, 2005, p. 24); ora associa um animal a uma característica humana e desenvolve uma ideia a partir disso. É o caso do fragmento intitulado “Luxúria”: “O morcego pela sua desenfreada luxúria não observa nenhum dos modos universais de luxúria, aliás macho com macho ou fêmea com fêmea se por acaso se encontram juntos costumam praticar o coito” (*idem, ibidem*, p. 22). Já o conjunto de suas quarenta e nove fábulas em prosa – curiosamente, o número de entradas nos *Fisiólogos* mais antigos – mantém a estrutura consagrada por Esopo, isto é: textos breves, nos quais animais, plantas ou objetos antropomorfizados passam por situações humanas, no intuito de ensinar uma

lição. Em Esopo, contudo, a moral de cada fábula costumava ser explicitada, antes ou depois da fábula em si, o que não acontece nos textos de Da Vinci, deixando o leitor livre para interpretá-las como melhor lhe convier.

O gênero fabular ganha verdadeiro renome um século mais tarde, com as obras do francês Jean de La Fontaine (1621-1695), nas quais em grande medida o poeta retomou os textos de Esopo e de outros fabulistas antigos, como Fedro – um romano do século I d. C. –, adaptando-os a versos e metros da língua francesa, como Marie de France fizera séculos antes, e, assim como Da Vinci, eliminando a moral explícita em parágrafo distinto. Às fábulas “emprestadas”, somam-se as supostamente inspiradas em sua própria experiência como caçador e como responsável pela inspeção das Águas e Florestas do reino, o que proporcionava um contato com a natureza raro para a alta burguesia privilegiada naqueles tempos de pompa e circunstância do Classicismo francês⁵⁹. A despeito disso, La Fontaine não parece necessariamente preocupado em ser fiel às informações de que dispunha sobre os animais, cometendo erros grosseiros até mesmo para a zoologia da época, como tratar as serpentes como insetos (cf. CALVET; CRUPPI, 1954, p. 63). Ao contrário, nota-se um interesse e uma preocupação de ordem estritamente estética, sacrificando a precisão zoológica em prol da qualidade do verso, do tamanho do metro ou da riqueza da rima⁶⁰.

De acordo com Pastoureau (2008, pp. 193-199), nas fábulas de La Fontaine não parece haver intenção de se retratar animais realistas; tampouco, homens fantasiados de animais. Seus personagens estão mais próximos de emblemas, como os da heráldica, e signos, revestidos por simbologias tradicionais. Por isso, não houve acréscimos de animais estrangeiros àqueles já comuns no imaginário francês. Ao todo, são pouco mais de cinquenta animais, recorrentes nas duzentas e trinta e oito fábulas do autor, bichos já constantemente presentes em Esopo, em Fedro e em *Le Roman de Renart*, como o leão e o raposo (os dois animais mais frequentes), o asno, o cão, o rato, etc., todos introduzidos e individualizados pelo artigo definido como também o nota o historiador francês, o que lhes dá certa particularidade, mas de viés arquetípico e não individual como na história do raposo Renart.

⁵⁹ Essa possível inspiração, mencionada por muitos biógrafos do poeta, é questionada por alguns críticos por não haver “realismo” na forma como os animais aparecem em La Fontaine.

⁶⁰ Apesar disso, José Moutinho destaca que autor não considerava assim: “La Fontaine, no breve prefácio que faz ao conjunto das suas fábulas, explica que as fábulas ‘não são apenas morais, proporcionam ainda outros conhecimentos. Expressam as propriedades dos animais e seus diversos caracteres e, por conseguinte, também os nossos uma vez que somos um apanhado do que há de bom e de mau nas criaturas irracionais’” (MOUTINHO, 2017, p. 28).

Em relação à estrutura formal, novamente seguindo os passos de Marie de France, La Fontaine muda uma premissa básica do gênero, até então pautado pela prosa silogística e retórica: reveste-o de linguagem poética, não apenas por suas composições serem metrificadas e rimadas, mas também, segundo Alain-Marie Bassy, por construir um “jogo de ritmo e sugestão” (2007, pp. 14-5), próprio do fazer poético. Desde Esopo, a fábula se construía a partir de um exemplo e de uma explicação, resultando na moral. Com La Fontaine, a linguagem não é mais direta e a moral deixa de ser explícita – o próprio autor aconselha ao leitor, em um texto introdutório, a não procurar ingenuamente “um preceito moral em cada uma de suas fábulas” (idem, p. 16) –, conferindo uma elaboração estilística nova ao gênero desgastado pelo tempo. Chega, por vezes, ao reescrever uma fábula já conhecida, a inverter de modo jocoso a moral já contida em Esopo. É o caso de célebre “A Cigarra e a formiga”, na qual vemos uma cigarra pedindo ajuda ao outro inseto, por não ter comida no inverno. Todavia, na versão de La Fontaine, ao fim resta a dúvida se a crítica se dirige à já conhecida preguiça da primeira ou à avareza da segunda (cf. BASSY, 2007, p. 16), enquanto na versão esópica, chamada “A Cigarra e as formigas”, a crítica é clara à cigarra por não ter trabalhado no verão, como se vê pela moral expressa no final: “A fábula mostra que não devemos descuidar de nenhuma tarefa, para não padecer aflições nem correr riscos” (ESOPO, 2013, p. 98).

À guisa de exemplo da mudança de tom, linguagem e registro, operada por La Fontaine a enredos já conhecidos de seu público, passa-se à fábula “O Cisne levado no lugar do ganso”, de Esopo, reinterpretada pelo acadêmico francês em “O Cisne e o Cozinheiro”. Na primeira, como se vê abaixo, há uma breve narrativa, com três personagens, introduzida pela moral, destacada, mas de teor não muito claro:

O CISNE LEVADO EM LUGAR DO GANSO

Fábula do ganso e do cisne, a qual estimula os jovens a refletir.

Um homem abastado resolveu criar um ganso junto com um cisne, visando a fins diferentes: havia comprado um para cantar e o outro para levar à mesa. Mas já era noite quando o ganso precisava morrer pelos propósitos para os quais estava sendo criado, e o momento não ajudava o dono a distinguir um do outro. O cisne é levado em lugar do ganso, mas com um canto ele revela sua natureza e escapa da morte (ESOPO, 2013, p. 158).

O texto esópico é bastante sintético: uma situação é apresentada (um homem rico criando juntos um cisne e um ganso), com objetivos claros (um para prazer estético e outro para prazer gastronômico). Ocorre um conflito (ele toma um pelo outro) e uma

reviravolta (o cisne canta e se salva). Não há informações sobre o contexto, época ou local da cena, salvo pela referência à noite – motivação do engano do homem. Ou seja, nada em Esopo é colocado sem uma função narrativa. Sua concisão se revela inclusive na moral, na qual não fica claro o ensinamento sobre o qual os jovens devem refletir. O título, por sua vez, é um resumo da própria trama, já antecipando o conflito. Em todas essas questões diverge da versão fontainiana, reproduzida a seguir:

LE CYGNE ET LE CUISINIER

Dans une ménagerie
De volatiles remplie
Vivaient le Cygne et l'Oison :
Celui-là destiné pour les regards du maître ;
Celui-ci, pour son goût ; l'un qui se piquait d'être
Commensal du jardin, l'autre, de la maison.
Des fossés du Château faisant leurs galeries,
Tantôt on les eût vus côte à côte nager,
Tantôt courir sur l'onde, et tantôt se plonger,
Sans pouvoir satisfaire à leurs vaines envies.
Un jour le Cuisinier, ayant trop bu d'un coup,
Prit pour Oison le Cygne ; et le tenant au cou,
Il allait l'égorger, puis le mettre en potage.
L'oiseau, prêt à mourir, se plaint en son ramage.
Le Cuisinier fut fort surpris,
Et vit bien qu'il s'était mépris.
Quoi ? je mettrais, dit-il, un tel chanteur en soupe !
Non, non, ne plaise aux Dieux que jamais ma main coupe
La gorge à qui s'en sert si bien!
Ainsi dans les dangers qui nous suivent en croupe
Le doux parler ne nuit de rien.⁶¹
(LA FONTAINE, 2007, p. 130).

Em sua versão, La Fontaine desdobra em detalhes o enredo conciso de Esopo. A rigor, a trama é a mesma: as três personagens, a situação inicial, os objetivos, o conflito e a reviravolta. Porém, o tratamento recebido é bastante diferente. A começar pelo título menos explícito, sugerindo o conflito, mas sem denunciá-lo. Os primeiros versos, por sua vez, dão conta de ilustrar a paisagem e o cenário onde a história se desenrola: há uma coleção de animais vivendo num grande castelo, da qual fazem parte as duas aves. O

⁶¹ “O Cisne e o Cozinheiro”: “Em um zoológico particular / De alados repleto / Viviam o Cisne e o Gansinho: / Aquele destinado ao olhar do mestre; / Este, ao seu paladar; um se vangloriava de ser / Comensal do Jardim, o outro, da mansão. / Dos fossos do Castelo que formavam suas galerias, / Ora eram vistos lado a lado a nadar, / Ora a correr sobre a onda, e ora a mergulhar, / Sem poder satisfazer suas vãs vontades. / Um dia o Cozinheiro, tendo bebido demais de uma vez, / Tomou o Cisne pelo Ganso, e o tendo pelo pescoço, / Ia degolá-lo, depois fazer dele ensopado. / O pássaro, prestes a morrer, se lamentou em sua beleza. / O Cozinheiro ficou muito surpreso, / E bem viu que se enganara. / O quê? Eu colocaria, disse, um tal cantor em sopa! / Não, não, não agrada aos Deuses que minha mão corte / A goela de quem dela tão bem se serve! / Assim nos perigos que nos seguem à galope / O doce falar nada lesa”.

proprietário da *ménagerie* e do castelo é evidentemente rico, mas isso não é dito por um adjetivo, como em Esopo, é sugerido pela descrição de suas posses. Às aves, é dada alguma profundidade psicológica; não existem mais apenas para agrado do dono, mas também são agentes, pois nadam, correm, mergulham; são sujeitos com vontades próprias, apesar de estas serem vãs.

O homem rico de Esopo desdobra-se em duas personagens na fábula de La Fontaine: o mestre, apenas citado como dono do castelo e dos animais, e o cozinheiro que de fato desenvolve a ação. Aqui há uma adaptação cultural: um homem tão rico capaz de ter seu próprio castelo dificilmente prepararia o próprio jantar. Ao cozinheiro, por sua vez, também é dada maior profundidade. Em La Fontaine seu erro se deve a algo mais crível: um exagero na bebida. Talvez porque justificar o engano pela escuridão da noite já não fosse o bastante para o público erudito do acadêmico. Ele também faz mais do que se confundir: uma vez escutado o canto, surpreende-se e bendiz ter se detido, antes de correr o risco de ofender os deuses. Nove versos são usados para descrever a cena, desde a captura do cisne por engano até a tomada de consciência do cozinheiro. Em Esopo, tudo é dito e resumido numa simples frase. Vale ainda notar que em ambas as fábulas há menção ao canto do cisne, um mito cristalizado no imaginário desde Homero e Platão, como se comentará em detalhes no Capítulo 4.

Por fim, há ainda uma diferença de moral: se em Esopo esta dizia respeito a um conselho para os jovens refletirem (sobre o quê? Não se sabe), em La Fontaine, por sua vez, remete-se à forma como é possível se salvar pelo falar (*parler*). Não obstante, como comenta Yves Le Pestipon, o último verso – tal como acontece em “A Cigarra e a Formiga” – revela-se bastante ambíguo, podendo também significar a falta de ilusão: “O ‘doce falar’ nem sempre salva” (*apud* LA FONTAINE, 2007, p. 431).

O tratamento da linguagem é bastante diferente: em relação à semântica mostra-se, ao mesmo tempo, sugestivo e descritivo, ambíguo e provocativo; em relação à forma, traz versos metrificados e rimados de metros alternados. Em tudo contrasta, portanto, com as frases simples e diretas da prosa de Esopo (embora, a bem da verdade, não lhe seja de todo justo analisar por uma tradução, na qual se perde a beleza melódica da língua grega). Todas essas mudanças de forma, estrutura e conteúdo, tanto dizem respeito à visão particular de La Fontaine de arte, como da forma como o período no qual se insere considerava a “boa arte”, quando a noção de originalidade não havia ainda sido introduzida em substituição ao conceito de emulação, como viria a acontecer nos oitocentos. Era comum, e desejável, aos autores do Classicismo francês, a releitura de

obras da Antiguidade Clássica, como operado por La Fontaine em relação a Esopo e Fedro⁶².

Após La Fontaine, o gênero fabular continuou a ser revisitado por poetas de menor fama, sem alcançar a mesma projeção⁶³. Um século depois, Jean-Pierre Claris de Florian (1755-1794) talvez tenha sido quem, depois do célebre acadêmico, mais conquistou alguma repercussão nesse sentido, mas, sem dúvida, não com o mesmo alcance. Suas fábulas diferiam das do antecessor basicamente pela preocupação com finais mais felizes, enquanto o texto fontainiano quase sempre trazia um desfecho ambíguo.

Paralelamente, desenvolveu-se em toda a Europa uma forte vertente de origem popular, também herdeira do *Roman de Renart*, de escrita e reescrita de contos de fadas. Os séculos XVII e XVIII foram um período muito prolífico desse “novo” gênero, cujas raízes remontam a Alta Idade Média, nos quais figuram muitos animais e seres fantásticos da tradição fabulista e bestialógica, seja como protagonistas, seja como vilões, seja como coadjuvantes. Tais obras se proliferaram em particular na França, onde, ao lado de Charles Perrault (1628-1703), o mais célebre dentre os contistas do maravilhoso, surgiram nomes como Marie-Catherine d’Aulnoy (c. 1650-1705), Charlotte-Rose de Caumont La Force (1650-1724), Marie-Jeanne L’Héritier de Villandon (1663-1734), sobrinha de Perrault, Henriette-Julie de Castelnau de Murat (1670-1716), Gabrielle-Suzanne de Villeneuve (1695-1755), Jeanne-Marie Leprince de Beaumont⁶⁴ (1711-1780), e tantos outros, culminando, já no século XIX, nas obras do folclore alemão compiladas

⁶² Jean Racine (1639-1699), colega na Academia Francesa de Letras e contemporâneo bastante próximo de La Fontaine, é o exemplo mais célebre da importância da emulação no período, tendo escrito peças, como *Fedra* e *Ifigênia* a partir de tramas de Eurípedes e Sêneca. Como o público já dominava o enredo, a surpresa e o prazer estético provinham da forma própria pela qual o autor classicista (re)contava tais histórias, pressupondo, portanto, a erudição de seu espectador e/ou leitor.

⁶³ José Viale Moutinho destaca, à guisa de curiosidade, que La Fontaine demorou a se dedicar às fábulas, tendo produzido antes outras obras, sem a mesma projeção. Suas fábulas, por outro lado, influenciaram fortemente a literatura posterior. No século XVIII, Moutinho recorta, “a coletânea *Le Fablier Français* reúne oitenta e seis fabulistas” (2017, p. 35), a maioria esquecida nos dias de hoje. No que diz respeito ao gênero fabular em Portugal, Moutinho destaca que “a onda das fábulas invadiu Portugal no último quartel do século XVIII. *O Fábulas de Esopo, Reduzidas a Rima, com Aplicações Acomodadas à Moral Cristã*, em tradução de Miguel do Couto Guerreiro, foi publicado em 1788 (e recorde-se que de Esopo as fábulas saíam em prosa); depois uma nova tradução (mais consentânea com o suposto original), *Fábulas de Esopo*, em tradução de Manuel Mendes da Vidigueira [...], de 1791. Já a tradução das *Fábulas Literárias* do espanhol Tomás Iriarte apareceram em versão portuguesa em 1796, mas já deveriam circular entre nós no original, que data de 1782. Por esta altura surge também a primeira tradução das *Fábulas*, de La Fontaine, que se reeditariam e retraduziriam, imitariam constantemente – até aos nossos dias” (idem, p. 27).

⁶⁴ É interessante notar nesse período o sensível aumento no número de obras de autoria feminina, não apenas voltadas ao tema dos contos de fada, mas também a outros, contrastando bastante com épocas anteriores e mesmo imediatamente posteriores, ou, ao menos, com os nomes preservados pela tradição.

pelos irmãos Grimm⁶⁵ e nos contos autorais do dinamarquês Hans Christian Andersen (1805-1875).

Textos de muitos desses autores, aos quais se juntaram outros nomes de peso, como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), foram compilados e publicados entre 1785 e 1789 nos quarenta e um volumes da conhecida coleção *Cabinet des fées*, organizada por Charles-Joseph de Mayer (1751-1825). Mayer chegou a reunir contos de mais de quarenta autores em um esforço filológico louvável de preservação da memória – e, por consequência, do imaginário – dos contos de fadas de língua francesa, trabalho que algumas décadas depois, já no início dos oitocentos, inspiraria os irmãos Grimm em sua empreitada relativa ao folclore germânico.

O mais conhecido dentre todos estes contistas, sem dúvida, foi Perrault, responsável por diversos contos difundidos em nosso imaginário como “Pele de Asno”, “A Bela Adormecida”, “Chapeuzinho Vermelho”, “O Gato de Botas”, dentre outros, para citarmos apenas alguns nos quais os animais têm papel importante. Em 1697, ou seja, dois anos após a morte de La Fontaine, Perrault publicava *Histórias ou contos do tempo passado, com morais* também conhecido como *Os contos da mamãe gansa*. A identificação entre os dois autores foi, portanto, imediata: histórias com animais antropomorfizados contendo uma moral ao final.

Algumas de suas histórias já eram conhecidas antes de Perrault, como é o caso de “O Gato de Botas”, cuja versão mais antiga conhecida é assinada pelo italiano Giovanni Straparola (c. 1480-1558), mesmo autor da versão primeva de “A Bela e a Fera”, por sua vez retomada por Madame de Villeneuve e, em seguida, por Madame Leprince de Beaumont, que lhe deu a forma pela qual o conto ficou conhecido até hoje. Depois de Perrault, tornou-se impossível pensar na figura do gato astucioso – talvez um primo distante e mediterrâneo do raposo Renart – sem recorrer ao felino calçado cujos planos possibilitaram a riqueza e ascensão social de seu pobre dono; da mesma forma, ficou impossível pensar no lobo vilanesco típico não apenas em histórias infantis, mas nas mais diversas mídias contemporâneas, como desenhos e Histórias em Quadrinhos, sem lembrar do destino de sua Chapeuzinho.

⁶⁵ A respeito do bestiário dos contos de fadas nos séculos XVII, XVIII e XIX, em particular na obra de Madame d'Aulnoy e de Grimm, ver o livro *Le merveilleux et son bestiaire* (2008), organizado por Anne Besson, Jean Foucault, Evelyne Jacquelin e Abdallah Mdarhri Alaqui, sobretudo os capítulos “Le merveilleux subverti: la mode des contes de fées à la fin du XVII^e siècle”, de Marie-Agnès Thirard e “Le bestiaire dans les contes des frères Grimm”, de Alain Cozic.

Paralelamente a essa proliferação das fábulas e contos de fadas na Europa central e, em particular, na França, em Portugal, a Idade Moderna é marcada pelo aparecimento da obra-símbolo da identidade portuguesa: *Os Lusíadas*, de Luís Vaz de Camões (c. 1524-1580), publicado em 1572, divisor de águas da literatura portuguesa que impactará a maior parte da arte subsequente. Trata-se de uma narrativa épica na qual os feitos do povo português são narrados, a partir de uma viagem de Portugal às Índias, contando, por meio de digressões, em um efeito típico do gênero, histórias anteriores, desde a formação do estado, passando pelos reinados dos diferentes monarcas, até o momento em que Vasco da Gama se lança ao mar com sua nau e chega ao atual Quênia, onde conta a um rei local suas aventuras e desventuras. Repleta de passagens fabulosas, a trama conta com grande participação dos deuses greco-romanos, em especial de Baco, que se opõe às conquistas portuguesas por medo de obliterarem sua própria glória, e de Vênus, a mais importante apoiadora dos lusitanos.

Quanto ao tema específico do presente trabalho, Cristina Brito comenta que, além da sabida importância histórica, artística e literária do texto camoniano, também é possível depreender dele outros conhecimentos, dentre eles, descrições zoológicas e geográficas:

Os Lusíadas são também uma fonte valiosa de descrições da paisagem, da geografia, da fauna e da flora ao longo da viagem marítima para a Índia. Na verdade, muitos dos animais e plantas que os navegadores portugueses encontraram no decorrer da sua jornada foram nessa altura observados pela primeira vez através de olhos incrédulos e surpreendidos. Outros, no entanto, eram já mais familiares, fosse por fazerem parte, ou por serem semelhantes a outros, da fauna e flora de Portugal ou de outras regiões conhecidas. Devemos, no entanto, referir que não há a considerar n’*Os Lusíadas* uma fauna, nem uma flora, mas sim, apenas alusões a animais, a plantas ou a paisagens quando isso convém à elaboração do poema (Frade, 1972: 285). Apesar disso, as referências a determinados animais, reais ou fantasiados, poderão dar-nos uma noção das espécies faunísticas que viviam naquela época nas regiões por onde os portugueses passaram (2006, p. 37).

Obviamente, *Os Lusíadas* não é uma obra sobre animais, como a maioria das estudadas neste capítulo, mas tal como seus antecessores épicos, a começar por Homero, Camões vale-se de um extenso número de imagens animalistas para contextualizar, simbolizar e construir sua narrativa, atribuindo destaque tanto aos seres domésticos, como cavalos e cães, quanto aos seres aquáticos e marinhos condizentes com uma narrativa náutica escrita no período de grande expansão. Estes, no entanto, não adquirem importância narrativa e sim imagética de cunho “realista”, no sentido de retratar os

animais passíveis de serem vistos pessoalmente em Portugal ou no percurso às Índias, em movimento semelhante ao visto a propósito das *Cantigas de Santa Maria*, analisadas pelo trabalho de Augusto Mendes. Um exemplo do uso de animais em *Os Lusíadas* para construção de uma cena e determinada atmosfera pode ser visto no trecho onde são enumerados diversos frutos do mar, vistos mais como adornos do que como criaturas vivas, conforme se vê nas duas estrofes abaixo:

Os cabelos da barba e os que *decem*
Da cabeça nos ombros, todos eram
Uns limos prenhes de água, e bem parecem
Que nunca brando *pentem* conheceram.
Nas pontas pendurados não falecem
Os negros *missilhões*, que ali se geram.
Na cabeça, por gorra, tinha posta
Hua mui grande casca de *lagosta*.

O corpo nu, e os membros genitais,
Por não ter ao nadar impedimento,
Mas porém de pequenos animais
Do mar todos cobertos, cento e cento:
Camarões e *crangrejos* e outros mais,
Que recebem de Febe *crecimento*;
Ostras e *camarões*, do *musco* sujos,
Às costas *co* a casca os *caramujos*.
(CAMÕES, 2010, p. 234, itálicos da edição, sublinhados nossos).

Nessa cena, vê-se diversos pequenos animais marinhos, utilizados na composição da figura de Tritão, filho de Netuno, ao emergir do mar. Nenhum dos bichos têm grande importância em si, mas juntos dão o aspecto grotesco e criam uma atmosfera oceânica para o deus, em uma composição que poderia ser equiparada a uma descrição ecfrástica de um quadro do pintor italiano Giuseppe Arcimboldo (1526-1593)⁶⁶. Não há menções a mexilhões, lagostas, camarões, caranguejos, ostras e caramujos em nenhum outro momento dos *Lusíadas*, o que demarca sua importância na composição dessa cena em específico. O mesmo acontece com várias outras criaturas, evocadas em cenas determinadas, em muitos casos devido a uma particularidade geográfica, por exemplo, quando o animal habita certo ponto do percurso de Vasco da Gama.

Essa grande presença de animais marinhos, incluindo os invertebrados das estrofes citadas, contrasta bastante com os Bestiários e Fabulários, que, salvo raras

⁶⁶ Contemporâneo de Camões, Arcimboldo é conhecido por suas composições pictóricas de figuras humanas a partir de elementos de natureza morta, como frutas e legumes, algumas de suas pinturas, inclusive, compõem imagens a partir de animais marinhos, como as suas belas *Alegoria da água* e *Água*, de 1566. Dada a época de suas obras e do poema de Camões, bem como do gosto italianizante do poeta português, não é de todo impossível que este tenha tido notícia dos quadros do pintor milanês.

exceções, não se voltam a essas criaturas, à exceção de peixes (em sentido genérico) e baleias, dando preferência às aves e aos mamíferos terrestres e alguns outros poucos animais de outras categorias (como cobras, vermes, abelhas e seres fantásticos). Da mesma forma, a maior parte dos animais típicos de Bestiários e fábulas não está presente em *Os Lusíadas*, dotado de uma fauna própria e bem diversa⁶⁷.

As aves em particular são muito prolíficas na literatura portuguesa, a começar pelo *Livro das Aves* antes mencionado, mas também por sua presença nas cantigas trovadorescas, sobretudo na obra de D. Afonso X, e também em Gil Vicente, que em *As Fadas* lhes dedica uma parte importante da narrativa, como seu viú. Curiosamente, no entanto, as aves pouco aparecem em *Os Lusíadas*, ao menos nomeadas de forma específica. Após um levantamento das imagens animalistas mais recorrentes, percebe-se não haver menções às aves de caça tão presentes no cancionero, como gaviões, falcões, milhafres ou açores, ou a pequenos pássaros como andorinhas, cotovias, rouxinóis, melros, pombos, tampouco às aves agourentas como corvos, corujas ou mochos, nem às aves aquáticas, como gaivotas, albatrozes, garças, grou, patos ou gansos, nem às exóticas como pavões e avestruzes. Todas essas são frequentes tanto nos textos portugueses comentados antes quanto na maioria dos Bestiários Medievais.

Por outro lado, as aves são bastante recorrentes quando não especificadas: a palavra “pássaro” aparece uma vez, assim como “ave”, no singular, enquanto seu plural aparece doze vezes. Isso denota que a presença de tais criaturas, vistas de forma genérica e coletiva, importa muito mais como um elemento constituidor da paisagem ou de uma atmosfera (sobretudo evocadas devido ao canto), do que como indivíduo com função na narrativa ou mesmo como imagem de valor simbólico, alegórico, metafórico. Isso pode ser visto por exemplo nos versos: “Olha de Banda as Ilhas, que se esmaltam / Da vária cor que pinta o roxo fruto; / Às aves variadas, que ali saltam, / Da verde noz tomando seu tributo.” (CAMÕES, 2010, p. 419, grifo nosso). Nesse trecho e nas estrofes seguintes, já do último dos dez cantos de *Os Lusíadas*, as aves aparecem ao lado dos frutos e das árvores como elementos das ilhas descritas em uma extensa lista.

Afora essas ocorrências, foram encontradas três exceções: os cisnes, mencionados por três vezes ao longo do poema de Camões; a galinha, citada duas vezes; e a águia, que

⁶⁷ Dada a dificuldade de se encontrar estudos de fôlego sobre a presença de animais em *Os Lusíadas*, um levantamento não exaustivo foi feito nesse sentido para descobrir quais são os animais mais frequentes no épico camoniano e, ao mesmo tempo, descobrir as principais ausências. A breve análise que se segue parte desse levantamento, destacando aves, criaturas marinhas, cavalos, cães e leões.

aparece só uma vez. No caso dos cisnes – ave de Apolo por excelência, como se discutirá no Capítulo 4 –, as três passagens associam-no a mitos gregos envolvendo o deus “flechicerteiro” e sua família, assim como evocam suas características mais célebres: sua alvura, motivo de pureza, e seu canto, antecipador da própria morte. Isso demonstra que, mesmo se em raros momentos, “a psicologia dos animais e os seus comportamentos” podem ser “invocados por Camões quando este desejava evidenciar determinadas qualidades humanas e estabelecer simples comparações ou paralelos” (BRITO, 2006, p. 45). Na maior parte das vezes, contudo, o animal aparece como elemento menor. É o caso da galinha, cujas duas ocorrências se dão ao lado de carneiros e frutos como oferendas a reis. As águias, por sua vez, são evocadas no verso “Que as águias nas bandeiras têm pintadas” (CAMÕES, 2010, p. 302), lembrando a flâmula de Roma, no tempo de Viriato (180-139 a. C.), um dos líderes dos lusos, na luta contra o antigo Império.

Depois das aves, alguns dos animais mais presentes em *Os Lusíadas* são os bichos domésticos mais próximos do homem, como o cavalo (presente dezoito vezes), o cão (mencionado quatro vezes no singular e seis no plural) e bovinos em geral (os termos “boi” e “vaca” aparecem uma vez cada, já “gado” e “touro” ocorrem oito vezes cada um). Os gatos, igualmente importantes na conjuntura doméstica, não aparecem, e os carneiros, como se disse, apenas são referidos enquanto oferendas. Leões têm um papel de destaque, sendo o único animal selvagem a aparecer repetidas vezes (sete, no total), o que sem dúvida denota a importância do animal no imaginário ocidental, recorrente em Bestiários e fábulas. É uma exceção no bestiário camoniano, pois poucas são as feras em seus versos (o tigre aparece apenas duas vezes, o lince, uma, enquanto lobos, ursos, panteras e leopardos estão ausentes)⁶⁸.

Em relação aos seres marinhos, encontra-se a ocorrência da palavra “peixe” cinco vezes e algumas outras de “pescados”, enquanto “delfim” aparece duas e “foca”, uma. Em relação a esta última, Cristina Brito (2006, pp. 41 e ss.) comenta sua raridade em Portugal na época dos descobrimentos e, por isso, destaca a importância de tais menções para definir o local do percurso de Vasco da Gama a que Camões se refere quando as

⁶⁸ Além dos animais citados, seria possível recordar ainda a ocorrência de lebres (três vezes), ovelhas (duas vezes); elefante, porco, formiga e cervo (uma vez cada). Em relação aos animais fantásticos, há duas referências a basiliscos, listados junto aos leões, e três, a sereias, que desempenham papel direto na narrativa. Pode-se apontar ainda algumas ausências significativas, a saber: raposas, sapos, vermes, cobras, aranhas, bodes, ratos, javalis, morcegos, unicórnios, abelhas, dentre muitos outros, tradicionalmente retratados na literatura medieval, denotando uma possível mudança de paradigma ocorrida entre o fim do Medievo e o início da era moderna, o que valeria um estudo à parte contemplando esse rico bestiário camoniano.

menção. Como a população de cada animal muda muito ao longo da história, por processos de migração e, sobretudo, pela ação humana, torna-se bastante interessante observar suas ocorrências no texto literário, tornado, por conseguinte, uma importante peça na mão do zoólogo e do geógrafo. Isso mostra como os estudos sobre animais na literatura podem ajudar em outros saberes, como geografia, história, zoologia e ecologia, além de descortinar sua função e seu lugar no imaginário que o retrata, em uma perspectiva histórica e cultural.

É curioso notar que, embora não se faça quase presente na literatura Medieval, o universo marítimo sempre tenha permeado a cultura portuguesa, como bem ilustra *Os Lusíadas*. Isso se explica pela história do país e se refletirá na literatura posterior, na qual o mar e as navegações comumente aparecem; no entanto, os animais desse *habitat* parecem ter sido deixados de lado com o passar do tempo. No Simbolismo português, por exemplo, há pouquíssimos peixes ou outras criaturas marinhas, apesar de a temática da água ser um de seus principais *leitmotiven*.

Antes disso, porém, vale lembrar um dos textos mais célebres dedicados à temática animal marinha: o “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, de Padre Antônio Vieira (1608-1687), um texto de caráter didático e religioso, no qual se observa o trabalho retórico-poético de Vieira. Embora não fosse um escritor no sentido lato, seus duzentos sermões demonstram sua importância como orador e retórico, tendo sido bastante importantes para o Barroco português. No sermão em questão, Padre Vieira recupera a antiga anedota de que Santo Antônio de Lisboa certa vez pregara aos peixes, pois estes, ao contrário dos homens, ouviam-no calados e respeitosos. Era comum, aliás, nas falas do santo – também reconhecido por seus célebres sermões – a utilização de imagens animais, apesar de isso não lhe agradar; o povo, porém, “tinha tanto gosto por essas imagens tiradas dos Bestiários que o santo acabava por colocá-las nos seus sermões”, como afirma Augusto Mendes. “Isso nos faz imaginar quão difundido estava o uso de animais nos sermões e quanto o povo o apreciava” (2015, p. 33).

O sermão foi proferido pela primeira vez em 13 de junho de 1654, por ocasião do Dia de Santo Antônio. O texto se divide em seis partes, nas quais o padre enumera alguns tipos de peixes – o símbolo do cristianismo por excelência desde os tempos do Império Romano –, como rêmoras, torpedos, quatro-olhos, roncadores, pegadores e voadores, aos quais associa alguns comportamentos humanos. Nos roncadores, por exemplo, identifica a arrogância, enquanto o chamado torpedo alude à conversão dos fiéis. Trata-se, pois, de um texto essencialmente alegórico, como próprio do discurso litúrgico. Utiliza também o

símbolo do polvo, para ele, representação da traição e da perfídia, associando-o a Judas, posto ser um animal especialista em dissimulação por ter a capacidade de mudar a cor e a textura de sua pele para melhor adaptar-se ao ambiente, facilitando na caça e na fuga de predadores. O sermão se encerra com o elogio dos peixes, nos quais o padre reconhece inúmeras vantagens, pois se por um lado não são dotados de fala, por outro, pelo mesmo motivo, não podem ofender a Deus⁶⁹.

Aproximando-se, portanto, dos Bestiários Medievais pelo fato de se valer de uma imagem animal para apresentar uma moral de cunho religioso e uma explicação exegética, Padre Antônio Vieira cria uma espécie de “Livro dos Peixes”, no qual separa os virtuosos dos pecaminosos, atribuindo-lhes caracteres humanos e interpretações simbólicas, de cunho moralizante, tal como o faziam os clérigos do medievo, por isso a importância desse texto até hoje para se entender os processos simbólicos da composição do imaginário animal em Portugal.

Curiosamente, ao mesmo tempo que Vieira discursava se valendo de animais como símbolos e analogias, na França, questionava-se a natureza humana e animal. Conforme a religião católica perdia terreno, questionamentos começavam a surgir, mesmo se ainda motivados por crenças cristãs. Assim, deixando de lado o universo lúdico e fantástico das fábulas e dos contos maravilhosos, bem como o imaginário marinho da épica camoniana e do sermão de Vieira, passa-se ao enfoque filosófico da França dos séculos XVI, XVII e XVIII quando se fomentaram importantes debates sobre a própria natureza das espécies animais não-humanas.

Como já dito antes, os animais eram – e são – um “problema” filosófico, pois não se entendia exatamente sua essência. Animais teriam alma ou sentimentos? Pensariam? Estas foram algumas das questões levantadas ao lado de teorias de muitos pensadores que os viam como “autômatos, estranhos a qualquer consciência, a qualquer vontade, ou ao prazer e à dor” (CALVET; CRUPPI, p. 43). Ou seja, se para alguns o início da Idade Moderna foi a época de repensar a relação entre humano e animal, para outros, curiosamente, os animais passariam a ser encarados como uma espécie de “máquinas” (idem, *ibidem*). A esse respeito, Maria Esther Maciel comenta:

Cabe lembrar que a cisão entre homem e animal, humanidade e animalidade – tal como ela se instituiu na sociedade ocidental – teve

⁶⁹ Para uma análise detalhada do sermão de Padre Antônio Vieira ver o artigo “Peixes e homens: o pescar alegórico de Antônio Vieira”, de Saulo Gomes Thimóteo (2018, pp. 6-25), no qual o autor analisa em pormenor a relação entre cada peixe (inclusive identificando cientificamente cada uma das espécies nomeadas aqui apenas por seus nomes populares) e as virtudes ou vícios identificados pelo padre em sua analogia com os caracteres humanos.

seu ponto crucial na era moderna, mais especificamente a partir do século 18, com o triunfo do pensamento cartesiano. Visto como máquina, um mero corpo automatizado e sem alma, o animal passou, desde então, a ser investigado com base em critérios científicos bem definidos, tanto sob os imperativos de uma taxonomia rigorosa – como a que Lineu inaugurou em seus estudos de zoologia e botânica – quanto sob o impacto do surgimento das ciências de observação e experimentação que precederam o surgimento dos zoológicos na Europa. O que não significa que, nos séculos anteriores, não tenha também havido uma recusa da animalidade, pautada em outros critérios que não exclusivamente os da ciência. Basta uma menção, por exemplo, à demonização por que a animalidade passou sob o peso do cristianismo ao longo da Idade Média, quando a parte animal que constitui a existência humana foi instituída como o lugar de todos os perigos. Ou seja, deslocada para fora do humano, ela foi confinada aos territórios do mal, da violência, da luxúria e da loucura, sob a designação de bestialidade (2016, pp. 16-17).

Em um contexto que via o animal enquanto inimigo, Michel de Montaigne (1533-1592) foi um dos primeiros a sair em sua defesa. No ensaio “Apologia de Raymond Sebond”, de 1580, Montaigne elogia os animais em detrimento da prepotência da humanidade vista por si mesma em uma posição de superioridade; já no ensaio “Da Crueldade”, ele critica os seres humanos pela forma como tratam os outros seres vivos com os quais dividem o mundo. Embora acredite na imortalidade divina da alma dos homens e das mulheres, o que não valeria para os animais segundo sua crença, Montaigne também conseguia ver muitas semelhanças entre humanos e demais criaturas, chegando a vê-las de forma até mais positiva, pois “a mais calamitosa e frágil de todas as criaturas é o homem...” (MONTAINGE *apud* CALVET; CRUPPI, 1954, p. 44). Para ele, o que distingue um dos outros é a capacidade humana de imaginar; não obstante, defende formas diferentes de inteligência para cada criatura, bem como diferentes linguagens, matizando e pluralizando “o conceito de razão” (MACIEL, 2016, p. 29), valendo-se de exemplos variados para ilustrar sua teoria, muitas vezes retirados de Plínio ou Aristóteles (*idem, ibidem*).

René Descartes (1596-1650), por sua vez, defende uma visão diametralmente oposta, partindo do princípio da inferioridade animal, dada sua condição de corpo supostamente desprovido de alma⁷⁰, voz, linguagem, ideias e pensamentos, portanto, considerado por ele como mero autômato, cujas ações se dão “não por conhecimento, mas

⁷⁰ Essa ideia, de base fundamentalmente cristã, vai contra os pensadores da Antiguidade, como bem o nota Benedito Nunes. Segundo ele, “Descartes efetuará, depois da demonização cristã do animal, o primeiro corte moderno entre este e o homem, *aproximados na Antiguidade por meio da noção de alma*, tanto em Platão quanto em Aristóteles, que reconhecia a existência de uma alma sensitiva, uma alma racional e uma alma vegetativa” (2011, p. 14).

somente pela disposição de seus órgãos” (cf. CALVET; CRUPPI, 1954, p. 46). Tais máquinas⁷¹ teriam movimentos e impulsos “programados” por Deus, por assim dizer, motivo pelo qual seriam superiores aos constructos feitos por mãos humanas⁷², pensamento aliás, não muito diferente da ideia difundida ao longo do século XX – e hoje contestada – de que os animais são movidos apenas, ou sobretudo, por seus instintos, conceito defendido por alguns em oposição à noção de inteligência animal.

Já Blaise Pascal (1623-1662), cujas ideias normalmente se opõem às de Descartes, a ele se junta na detração dos animais, acirrando ainda mais os debates em torno da essência e natureza da animalidade por propor uma nítida separação entre razão humana e instinto animal, o primeiro pautado na inteligência, o segundo, no automatismo. A perspectiva de ambos prevaleceria até o início do século XIX para muitos pensadores, sendo depois totalmente rechaçada, à medida que começa a despontar uma conscientização em favor da valorização da vida dos animais.

Foi apenas no século XVIII, em decorrência do processo demonstrado até aqui, que “outra relação da ciência e da literatura com a esfera zoológica se instaurou” (MACIEL, 2008, p. 17), quando o animal começou a perder sua aura mística e passou a ser considerado à luz de critérios realmente científicos. Esse deslocamento no modo como eram vistos refletiu-se na maneira de retratá-los em obras literárias. Aos poucos, deixaram de ser algo insólito (como nos romances de cavalaria e nos contos maravilhosos) ou essencialmente alegórico (como nos Bestiários e nas fábulas) para se tornarem um elemento da relação do humano com o mundo e com o outro. Nesse momento, surge uma nova *História Natural*, cujos primeiros volumes, publicados a partir de 1749, foram escritos à luz dos ideais iluministas pelo enciclopedista francês George-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), um naturalista teórico e prático, responsável pelo Jardim do Rei – atual Jardim das Plantas, em Paris, onde ainda existe uma importante *ménagerie*⁷³.

⁷¹ A respeito da teoria cartesiana dos “animais-máquinas” ver o capítulo “Des animaux-machines aux machines animales”, de Catherine Larrère, no livro *Qui sont les animaux?* (BIRNBAUM, 2010, pp. 88-109).

⁷² Em uma extrapolação dessa ideia, alguns cartesianos posteriores, como Nicolas Malebranche (1638-1715) e Antoine Arnaud (1612-1694), chegaram mesmo a supor a inexistência de qualquer sensação para os animais, inclusive a dor. Conta o anedotário que Malebranche, conhecido por sua doçura, certa vez chutou com toda força um cachorro e, quando questionado, justificou-se pela ausência de sofrimento do animal, afinal, não se passava de uma máquina (Cf. CALVET; CRUPPI, 1954, p. 46).

⁷³ Nessa mesma época, na Suécia, o naturalista Carlos Lineu (Carl Von Linné), nascido no mesmo ano de Buffon e morto um ano antes, estabelecia alguns princípios elementares da botânica e da zoologia, a partir dos quais todos os seres vivos foram categorizados. Lineu propôs a divisão da natureza nos Reinos Animal, Mineral e Vegetal – posteriormente revista, modificada e ampliada no sistema de reinos atual – e a

Retomando o modelo de Plínio, o Velho, Buffon escreve uma obra densa em 36 volumes, abordando os mais diversos assuntos, com especial atenção aos animais. Porém, diferentemente de seu antecessor romano, seus textos transparecem uma preocupação lógica e metodológica, mais próxima de Aristóteles (bastante mencionado pelo enciclopedista, aliás). Calvet e Cruppi afirmam ter sido Buffon o primeiro a dar aos animais um “estado civil: ele os classificou em espécies, em famílias, e como em nações e em tribos. Ele os registrou com seu nome e seus sinais característicos” (1954, p. 101). Apesar disso, do ponto vista filosófico, Buffon afiliou-se às perspectivas de Descartes e Pascal, vendo homens e mulheres como superiores a seus companheiros animais. Por ser também bastante católico, defendia serem todos os seres vivos uma criação de Deus, opondo-se, portanto, à teoria em voga na época de que animais de diferentes espécies poderiam descender de outras, a partir de um processo de degenerescência ou aperfeiçoamento – uma espécie de darwinismo *avant la lettre*⁷⁴. Sua justificativa, no entanto, fundamenta-se em argumentos bastante lógicos: desde a Antiguidade não há notícias do surgimento de novas espécies, logo tal processo deve ser inviável (idem, *ibidem*, pp. 111-1). Ou seja, faltava-lhe a percepção de tempo geológico, alargada, que possibilita ver a evolução ao longo de milênios e eras e não apenas séculos – uma medida irrisória para mudanças dessa ordem.

Não obstante tal filiação filosófica quando fala de seres humanos e os compara e contrasta aos animais, Calvet e Cruppi (idem, p. 113) reforçam que o preconceito de Buffon se limita às suas considerações de cunho filosófico, religioso e moral, pois quando de fato se dedica a descrever fisiologia, morfologia, hábitos e *habitats* animais trata-os

taxonomia binominal em gênero e espécie, utilizada até hoje. Dentre suas diversas obras, destaca-se *Systema Naturae*, escrita em latim – assim como suas outras obras de caráter científico – e publicada pela primeira vez 1735, sendo relançada em diversas edições ampliadas ao longo da vida do naturalista. Seus estudos foram essenciais para as descobertas científicas dos séculos XIX e XX, sobretudo em relação às classificações dos seres vivos em estratos conforme proximidade, a princípio de ordem morfológica e fisiológica, e, depois, genética.

⁷⁴ Um dos precursores nessa linha foi o naturalista Jean-Baptiste Lamarck (1744-1829), amigo de Buffon, que defendia a evolução das espécies após ter se dedicado ao estudo de plantas e invertebrados. Em 1809, ele publicou a obra *Philosophie Zoologique*, na qual desenvolveu a teoria dos “caracteres adquiridos”; recusada, contudo, pela maior parte dos cientistas franceses da época. Sua teoria é hoje desacreditada, mas está na base da teoria de Charles Darwin, difundida ao longo dos séculos XIX e XX, tal como a de Lineu, a partir da qual se definiu a maior parte dos conceitos de genética atualmente aceitos. Darwin chega inclusive a citar Lamarck – logo depois de também ter lembrado Buffon como “o primeiro nos tempos modernos a tratar deste assunto de maneira essencialmente científica” – na “Nota Histórica” que abre *A Origem das Espécies*, dizendo ter sido “o primeiro que despertou, pelas suas conclusões o estudo real sobre o assunto [...]”. Defende nas suas obras a doutrina de que todas as espécies, compreendendo o próprio homem, originam-se de outras espécies. Foi ele o primeiro a prestar à ciência o grande serviço de declarar que toda alteração do mundo orgânico, bem como no mundo inorgânico, é o resultado de uma lei, e não uma intervenção miraculosa” (2010, p. 11).

com respeito e rigor científico e metodológico. Por isso, atualmente o maior interesse de sua obra não reside no autor enquanto pensador, mas sim enquanto zoólogo, quiçá, como um dos fundadores do que se entende como zoologia moderna.

Sua obra tem ainda um relevante aspecto literário. Buffon era um defensor do estilo autoral e, por isso, cuidava pela qualidade de suas construções sintáticas. Além disso, mesclava às suas considerações zoológicas, “anedotas, lendas e lugares-comuns herdados da Antiguidade”, bem como “apontamentos sobre a exploração econômica que as populações humanas fazem do animal estudado”, além de “testemunhos de correspondentes sob a forma de anedotas exóticas”, etc. (LEVACHER, 2016, p. 43). Tais informações, aos olhos do leitor contemporâneo, podem parecer discrepantes e confusas, mas denotam, a um só tempo, o espírito das luzes e da ilustração de um enciclopedista, como também o próprio caráter tradicional e formal das “Histórias Naturais”. Da mesma forma, assim como em outras obras similares, apesar de seu rigor científico, há momentos nos quais Buffon não se priva de interpretações baseadas em estereótipos e simbologias, à semelhança do discutido até aqui. Retoma-se, por exemplo, o fragmento abaixo, a respeito do muito comentado “rei da selva”:

On pourrait dire aussi que le lion n'est pas cruel, puisqu'il ne l'est que par nécessité, qu'il ne détruit qu'autant qu'il consomme, et que dès qu'il est repu il est en pleine paix, tandis que le tigre, le loup et tant d'autres animaux d'espèce inférieure, tels que le renard, la fouine, le putois, le furet, etc. donnent la mort pour le seul plaisir de la donner, et que dans leurs massacres nombreux, ils semblent plutôt vouloir assouvir leur rage que leur faim (BUFFON, 2007, p. 848)⁷⁵.

Nesse trecho que segue uma interessante e acertada descrição da distribuição geográfica dos leões, de como sua população diminuiu conforme o aumento da atividade humana em áreas antes habitadas por eles e de suas diferenças com o dito “leão americano” (isto é, o puma, mais conhecido no Brasil como onça parda ou suçuarana), mais uma vez euforiza-se o leão por seu suposto caráter nobre, por nunca atacar sem necessidade, como já o havia apontado Plínio, em detrimento de outros animais, vistos aqui como inferiores, não por características de fisiologia, mas de caráter, como é o caso do lobo e da raposa, comentados anteriormente.

⁷⁵ “Poder-se-ia também dizer que o leão não é cruel, já que não o é senão por necessidade, ele não destrói senão o tanto que consome, e que desde que ele esteja satisfeito, fica em plena paz, enquanto o tigre, o lobo e tantos outros animais de espécie inferior, tais como a raposa, a fuinha, a doninha, o furão, etc. causam a morte pelo único prazer de causá-la, e que em seus massacres numerosos, parecem mais querer saciar sua raiva do que sua fome”.

Com isso, chega-se ao século XIX, período de efervescentes mudanças, tanto do ponto de vista filosófico, religioso e artístico, quanto científico, político e social. Momento no qual a zoologia repensou suas estruturas e convicções fundamentais, sobretudo a partir dos estudos de Charles Darwin (1809-1882), enquanto a literatura se reconfigurava formal e tematicamente, abraçando o conceito de originalidade, nuançando as limitações de gênero textual e, por conseguinte, repensando a forma como se retrata os animais, embora sempre a partir de um diálogo com formulações presentes no imaginário, cujo percurso se descreveu até aqui.

Os animais no período romântico: violência, crueldade, piedade e compaixão

Inspirado pelos estudos de Buffon, Lamarck e de outros naturalistas dos setecentos, o século XIX assume uma postura anticartesiana, tanto do ponto de vista científico quanto do literário, naquilo que diz respeito aos demais seres sencientes. De um lado, os estudiosos cujos trabalhos se voltavam aos animais, fossem filósofos ou naturalistas, começaram a perceber os processos de diferenciação e aproximação entre as espécies, bem como o fato de animais distintos poderem compartilhar uma “herança biológica”, inclusive com os seres humanos, o que culminaria na teoria da evolução e nos estudos de Charles Darwin, já no fim do período romântico inglês e francês (cf. GUIMARÃES, 2017, p. 266).

Em paralelo, a literatura oitocentista se mostra desde o começo muito devotada aos animais, em um movimento de solidariedade, evidenciando aquilo que é compartilhado com os seres humanos e distanciando-os do conceito de máquina, como eram vistos por Descartes e Pascal, para os aproximar do divino, como “intermediários entre a inteligência do homem e os mistérios da natureza” (CALVET; CRUPPI, 1954, p. 120). Tal “consciência ou sensibilidade”, já despontava em alguns pensadores anteriores, como Alexander Pope (1688-1744), em cujas obras se verifica uma “uma grande cadeia existencial”, a partir da qual “o homem e a fera” passam a ser vistos como “elos inseparáveis” até tal ponto que “a imaginação dos poetas se alargue para incluir o ponto de vista não-humano” (GUIMARÃES, 2017, p. 266).

Assim, filosófica, biológica e teologicamente, a oposição e o tensionamento deixam de ser entre o homem, de um lado, e o animal/máquina, de outro, para ser apenas

entre o mecânico (ou o artificial)⁷⁶ e o vivente, de modo a reunir animais humanos e não humanos numa só comunidade, “o que não significa de modo algum que a diferença específica [isto é, entre a espécie] do homem e sua preeminência sejam contestadas”. Como ressalta Didier Philippot, “a negação do homem em nome da indiferenciação das espécies é uma tentação niilista da modernidade” (2010, s. p.).

Paula Guimarães (2017, p. 265), partindo dos estudos de Christine K. Jones, afirma ainda ter se iniciado nessa época efervescente os questionamentos da espécie humana acerca de sua própria função e lugar no mundo. O homem parece começar a debater a suposta centralidade, impulsionada desde o Renascimento, para, pouco a pouco, perceber a si mesmo como apenas mais um elemento vivo na comunidade de seres que compõem a Natureza⁷⁷. Isso impulsiona teorias como as de Darwin que aproximava, evolutivamente, o homem do chimpanzé, ao mesmo tempo em que a ideia de Natureza passa a ser exaltada nos círculos literários românticos e pré-românticos, desde Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Como consequência dessas mudanças de paradigma, a partir do Romantismo, os animais deixam de ser simples alegorias, como acontecia em períodos anteriores, e passam a constituir símbolos complexos, além de compor uma paisagem natural tipicamente romântica. Além disso, o animal torna-se também personagem, diante da percepção da importância de sua relação com o humano, demonstrando-se o que homem e bicho compartilham entre si, seja para humanizar os demais seres vivos, seja para animalizar, ou simplesmente naturalizar, os seres humanos, já não tão divinizados como em outras épocas.

A partir desse pensamento que identifica semelhanças entre homens e animais, Honoré de Balzac (1799-1850), por exemplo, tem a ideia para sua monumental *Comédie Humaine*, obra em diversos volumes na qual o autor pretendia mapear as “espécies

⁷⁶ Não por acaso, surgirá no século XIX uma tendência a narrativas que especulem sobre a possível animação de objetos inanimados e a vida a partir de seres híbridos, pré-ciborgues. Nesse sentido, pode-se recordar à guisa de exemplo o monstro de Frankenstein, da britânica Mary Shelley, criado a partir de corpos humanos e animado pelo princípio galvânico ou a autômata do conto “Homem de Areia”, do escritor alemão E. T. A. Hoffmann.

⁷⁷ A esse respeito diz Paula Guimarães que o “processo mais comum às abordagens dos animais na literatura imaginativa pré-darwiniana consiste no seguinte: quando se olha para outras espécies, é essencialmente com o propósito de comentar a nossa própria espécie e abordar aspectos da cultura humana. Foi assim que a ocasião da morte de um *spaniel* seu favorito, em 1805, proporcionou a William Wordsworth (1770-1850) a oportunidade de meditar sobre, e de demarcar cuidadosamente, a diferença entre a comemoração dos animais e a dos seres humanos. É significativo que o poema *Tribute to the Memory of a Favourite Dog* evolua muito rapidamente da celebração do animal morto para as preocupações do poeta vivo, e use a morte do cão como pretexto para explorar as diferenças – em vez das semelhanças entre os seres humanos e os animais” (2017, p. 271).

sociais” humanas, em um paralelo ao levantamento feito por Buffon das “espécies zoológicas”. Segundo o próprio autor, no texto “Avant-Propos”, que antecede a edição póstuma de 1855, a ideia para o projeto da *Comédie* “veio de uma comparação entre a Humanidade e a Animalidade” (BALZAC, 1855, p. 18), nascida da leitura dos naturalistas do século anterior e do desejo de se estudar os diferentes estratos sociais, como explicita no trecho abaixo:

Pénétré de ce système bien avant les débats auxquels il a donné lieu, je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l’homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d’hommes différents qu’il y a de variétés en zoologie ? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d’état, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l’âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques. Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l’ensemble de la zoologie, n’y avait-il pas une œuvre de ce genre à faire pour la société ? Mais la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir. Quand Buffon peignait le lion, il achevait la lionne en quelques phrases ; tandis que dans la Société la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle. Il peut y avoir deux êtres parfaitement dissemblables dans un ménage. La femme d’un marchand est quelquefois digne d’être celle d’un prince, et souvent celle d’un prince ne vaut pas celle d’un artiste. L’Etat Social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales, à ne considérer que les deux sexes. [...] Ainsi l’œuvre à faire devait avoir une triple forme : les hommes, les femmes et les choses, c’est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu’ils donnent de leur pensée ; enfin l’homme et la vie⁷⁸ (idem, pp. 18-20).

⁷⁸ “Embebido nesse sistema bem antes dos debates aos quais ele se deu, eu percebi que, sob esse aspecto, a Sociedade se parece com a Natureza. Não faria a Sociedade, seguindo os meios onde sua ação se desdobra, de um homem tantos homens diferentes quanto há variantes na zoologia? As diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um ocioso, um sábio, um político, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre, um padre, são, mesmo se mais difíceis de apreender, tão consideráveis quanto aquelas que distinguem o lobo, o leão, o asno, o corvo, o tubarão, a foca, a ovelha, etc. Portanto, existiram, e logo sempre existirão, Espécies Sociais como há Espécies Zoológicas. Se Buffon fez uma magnífica obra tentando representar num livro o conjunto da zoologia, não haveria uma obra desse gênero a ser feita sobre a sociedade? Mas a Natureza impôs, para as variedades animais, limites aos quais a Sociedade não deve se apegar. Quando Buffon pintava o leão, ele resumia a leoa em algumas frases, enquanto na Sociedade a mulher nem sempre possa ser resumida como a fêmea do macho. Pode haver dois seres perfeitamente distintos num lar. A mulher de um mercador é às vezes digna de ser aquela de um príncipe, e, com frequência, aquela de um príncipe não vale aquela de um artista. O Estado Social tem acasos que a Natureza não se permite, pois se trata da Natureza somada à Sociedade. A descrição das Espécies Sociais estava, portanto, sendo tratada de forma igual à das Espécies Animais, só se considerando os dois sexos. [...] Assim a obra a ser feita deveria ter uma tripla forma: os homens, as mulheres e as coisas, isto é, as pessoas e a representação material que dão de seu pensamento; enfim, o homem e a vida.”

Ou seja, partindo de um abrangente conhecimento dos estudos naturalistas, não apenas de Buffon, mas de diversos outros pensadores de renome que também cita, como Leibnitz (1646-1716) e Geoffroi de Saint-Hilaire (1772-1844), Balzac percebe na semelhança entre Animalidade e Humanidade, diferenças fundamentais ainda por serem literariamente exploradas. Se por um lado, os seres humanos são apenas mais uma espécie animal na Natureza; por outro, em Sociedade, adquirem aspectos muito variados devido ao componente cultural que os diversifica mesmo na aparente similaridade. Seguindo esse raciocínio, dois leões pareceram sempre semelhantes ao naturalista ao serem analisados apenas por critérios zoológicos; duas pessoas, no entanto, mesmo se estruturalmente parecidas, apresentarão diversas diferenças, a começar pela profissão, pela classe, pelas relações estabelecidas com outras pessoas, etc. Esse pensamento é interessante, pois, embora de certa forma culmine em um elogio aos seres humanos, às suas culturas e sociedades, também parte do ponto de contato entre os seres vivos de variada ordem, traduzindo uma ideia presente no pensamento da época de uma afinidade entre as pessoas e os demais seres vivos, o que será desenvolvido ao longo dos oitocentos pelos estudos e pensamentos de cientistas, obviamente, mas também de escritores e artistas.

Os “românticos”, por exemplo, contemporâneos de Balzac, “elevam o animal ao nível do homem”, nas palavras de Calvet e Cruppi (1954, p. 126), no sentido de considerarem ser possível aos animais ter sentimentos e alma, atribuindo-lhes com frequência uma bondade grandiosa com a qual a raça muito poderia aprender. Uma frase de Victor Hugo (1802-1885) em *Les Misérables*, evocada por Calvet e Cruppi (1954, p. 15), parece bem demonstrar essa postura romântica: “Os animais não são nada além das figuras de nossos vícios e de nossas virtudes errantes diante de nossos olhos”. Ou seja, segundo essa perspectiva, seriam um espelho do que os seres humanos têm de pior e de melhor. Na visão romântica de Hugo, o animal é quase sempre bom, divino e misterioso, ao contrário dos homens, na maioria das vezes cruéis. Aliás, segundo Didier Philippot (2010, s. p.), em seu artigo sobre Gustave Flaubert, o animal comumente suscita dois sentimentos contraditórios e essencialmente humanos: a doçura e a crueldade. Ou, nas palavras de Serge Zenkine (2010, s. p.), a partir de seu conterrâneo Mikhail Bakhtin (1895-1975), o ser humano, em sua relação com o animal, de certo modo sempre oscila entre a violência e a piedade, espécie de “pequeno amor”, capaz de despertar um sentimento protetor e solidário. Para os dois críticos russos, ao longo da história, o homem criou um “culto à fraqueza”, interessando-se pela desproteção e pela bondade associadas

aos animais, às crianças, às mulheres de compleição franzina, aos deficientes cognitivos, às flores e a tudo o que é pequeno, frágil, efêmero e indefeso.

A crueldade e a violência, por sua vez, opostas à doçura e à piedade, nascem do mesmo elemento catalizador: a fraqueza. Enquanto, para algumas pessoas, a fragilidade desperta o instinto de proteção, para outros, alimenta a vontade covarde de subjugar. O tema da violência e da crueldade contra animais surge com muita frequência no século XIX, pois é justamente nessa época que as primeiras leis para sua proteção começam a ser esboçadas e implementadas, de modo a tornar esta uma das linhas de força do imaginário animal oitocentista.

A partir do já mencionado sentimento anticartesiano que impulsiona esse processo, desenvolve-se um pensamento silogístico: se o animal não é máquina, ele é capaz de sentir; se é capaz de sentir, ele pode sofrer; se sofre, precisa ser ajudado, defendido e protegido. Tal silogismo advém muito da lógica das pessoas do século XIX e, em especial dos poetas românticos.

Nesse caminho, segundo Paula Guimarães, o primeiro movimento no sentido da proteção animal se deu na Inglaterra, quando em “maio de 1809, Lord Erskine, veterano da campanha de abolição da escravatura, tinha apresentado um projeto de lei na Câmara dos Lordes para evitar ‘a crueldade maliciosa’ para com os animais domésticos” (2017, p. 274). Mais adiante, ela ainda acrescenta que tais ideias foram as motivadoras do pensamento “de que a crueldade para com os animais degrada os seres humanos” (idem, p. 275). Muitos poetas logo se manifestam em defesa dos animais, como Lorde Byron (1788-1824), Percy Shelley (1792-1822) e John Keats (1795-1821) em cujas obras, literárias ou não, pode-se depreender essas preocupações⁷⁹.

Na França, outro escritor a se colocar em defesa dos animais foi Théophile Gautier (1811-1872). Como conta Wulleme Tanguy em seu ensaio jocosamente nomeado “Zoophile Gautier”, o autor de *Madame de Maupin* chegou a escrever um artigo em 1832, criticando Buffon por ter sido injusto com os leões. Para Gautier, é errado e ignorante descrever um animal como feroz ou cruel, como fez o conde naturalista, quando o leão nada mais é do que um carnívoro. O apetite por carne, portanto, é regido por sua natureza

⁷⁹ Paula Guimarães comenta que esses poetas “estavam particularmente conscientes destas questões, incluindo o debate sobre ciência e poesia que se desenvolveu nesse período. As suas obras respectivas demonstram a preocupação romântica com os mitos da Criação, incluindo a crítica ao modo como certas analogias científicas estavam a ser utilizadas; nomeadamente, aquelas que tentavam provar a intrínseca superioridade do homem sobre outras espécies ou a sua inevitável evolução no sentido da perfeição ou de um tipo superior” (2017, p. 277).

não por seu caráter (TANGUY, 2013, pp. 78-9), o que não autoriza, por conseguinte, um julgamento de ordem moral. O leão só mata se tem fome, diferentemente dos humanos, capazes de o fazer por capricho ou ganância. Além de Buffon, Gautier também criticou Descartes e sua malfadada teoria dos animais-máquina, chegando a sugerir que observassem sua gata para ver se havia qualquer possibilidade de ausência de raciocínio naquele animal que nada tinha de máquina e cuja personalidade e inteligência lhe pareciam tão evidentes (idem, p. 79)⁸⁰.

Algumas décadas depois, Émile Zola (1840-1902) também se preocuparia com os maus tratos contra animais. Segundo Marina Bellot (2017), já se notava esse tipo de preocupação na França desde 1850, quando foi aprovada a primeira lei de proteção animal. No entanto, Zola se mostra muito inovador por sua sensibilidade em seu artigo “L’amour des bêtes”, no qual explica que, devido à impossibilidade de se comunicar com palavras, os animais ficam muitas vezes à mercê dos seres humanos, sem ter como pedir socorro, ajuda ou clemência. Isso lhe desperta grande compaixão – ou piedade, para usar o conceito teorizado por Zenkine. O escritor naturalista questiona também como algumas pessoas podem odiar ou ignorar os animais, enquanto outras tanto se preocupam com seu bem-estar⁸¹. Para ele, é uma questão de humanidade sensibilizar-se com as demais criaturas, sobretudo as domésticas, pois estas são capazes de demonstrar afeto mesmo quando não necessitam de algo e, por outro lado, quando têm necessidades, nada podem fazer senão contar com a caridade humana e esperar pacientemente por ela (Cf. ZOLA, 1896, p. 1)⁸².

⁸⁰ Gautier não limita suas críticas às descrições pouco naturalistas de Buffon ou ao preconceito de Descartes em relação aos animais à esfera do ensaio e da crônica; em seus versos se vale constantemente de imagens animalistas, e em seus romances, tal como Zola viria a fazer anos depois, utiliza-se da antropomorfização e da zoomorfização para criticar os humanos e, muitas vezes, elogiar os caracteres animais. Já ao fim de sua vida, Gautier publica *Histoire des mes bêtes* [História de meus bichos], primeiro no periódico *La Vogue* em 1869, e pouco depois em formato livro pela Ed. Lemerre, renomeado como *Mégagerie intime* [Zoológico íntimo]. O volume se compõe de uma série de artigos através dos quais propõe uma singular história dos animais, a partir de suas leituras e de suas próprias experiências de vida junto a essas criaturas, em geral, e a gatos, em particular.

⁸¹ Em diálogo com essas ideias, François Kerlouégan organiza a antologia *Nouvelles animalières* (2016), reunindo onze contos de Guy de Maupassant (1850-1893), nos quais os animais desempenham papel de algum relevo sempre em relação tensionada com os seres humanos. Ao fim do volume, segue um dossiê no qual consta justamente o artigo citado de Zola, bem como um texto de Flaubert, no qual se denuncia maus-tratos a animais em abatedouros (Cf. MAUPASSANT, 2016), uma preocupação válida até hoje (e principalmente hoje, aliás), quando animais são criados sem qualquer dignidade para o abate, com espaço limitadíssimo e ração enriquecida de hormônios para crescimento acelerado, sem mencionar o fato de muitas vezes filhotes serem “descartados” para aumento de preço da carne, dentre outras atrocidades lamentavelmente cotidianas.

⁸² Tal como para Gautier, em Zola o tema dos animais não se limita a esse artigo publicado no *Le Figaro*. O escritor era conhecido pelo uso de metáforas animais em seus romances naturalistas em um processo que tanto antropomorfizava os animais quanto zoomorfizava os seres humanos – traço incorporado pela estética

Foi Victor Hugo, porém, quem mais se destacou nessa época com textos literários em defesa dos animais. Calvet e Cruppi (1954, p. 142 e ss.) comentam a esse respeito que sua postura piedosa em relação aos animais foi tema frequente de seus poemas, destacando dois: “Le Crapaud” [O Sapo] e “La Chouette” [A Coruja]. Neles, a compaixão do sujeito poético nasce, justamente, depois de ter presenciado a crueldade de outras pessoas – inclusive daquelas aparentemente boas – para com as criaturas que dão nome aos poemas.

O primeiro descreve uma série de agressões contra o pobre sapo do título, sucessivamente maltratado e torturado e a situação que o levou a essa lamentável situação. Os versos iniciais descrevem, a princípio, uma cena bucólica, na qual um sapo observa o céu ensimesmado. Em sua feiura, o batráquio levanta questionamentos ontológicos, como se a maldizer a própria sina de sofredor: “Un crapaud regardait le ciel, bête éblouie; / Grave, il songeait; l’horreur contemplait la splendeur. / (Oh! pourquoi la souffrance et pourquoi la laideur?”⁸³ (HUGO, 1859, p. 175). Sua condição de pária, pois pequeno, feio e frágil, fica logo evidente, embora não faça nem seja capaz de fazer mal a ninguém, e, tampouco assim o deseja. Nos versos seguintes, alguns transeuntes interrompem a reflexão do sapo, pois, ao passarem por ele, parecem não conseguir se conter e grotescamente o ferem por pura diversão, como se lê nos versos abaixo:

Le crapaud, sans effroi, sans honte, sans colère,
Doux, regardait la grande auréole solaire;
Peut-être le maudit se sentait-il béni;
Pas de bête qui n’ait un reflet d’infini;
Pas de prunelle abjecte et ville que ne touche
L’éclair d’en-haut, parfois tendre et parfois farouche;
Pas de monstre chétif, louche, impur, chassieux,
Qui n’ait l’immensité des astres dans les yeux.
Un homme qui passait vit la hideuse bête,
Et, frémissant, lui mit son talon sur la tête;
C’était un prêtre ayant un livre qu’il lisait;
Puis une femme, avec une fleur au corset,

naturalista de modo geral e encontrado em autores como o brasileiro Aluísio de Azevedo (1857-1913) e o português Eça de Queirós (1845-1900). A respeito dessas metáforas zolianas, Jean-Pierre Davoine (1968) em seu artigo “*Metaphores animales dans ‘Germinal’*” analisa detidamente a forma como Zola cria uma comparação animalista para cada personagem, como forma de identificá-lo em seu universo, partindo de características tanto físicas, quanto morais e simbólicas atribuídas tradicionalmente a determinados animais. Como exemplo disso, Davoine cita que, em *Germinal*, a personagem Catherine é sempre apresentada como dotada de “olhos de gato”, Chaval, de “um nariz de bico de águia”, Jeanlin, de “uma máscara de macaco pálido”, Négrel, de “uma expressão de fuinha amável” etc. (cf. DAVOINE, 1968, p. 384). Tal procedimento não é exclusividade de Zola, mas seu uso recorrente e sistemático demonstra uma real preocupação em aproximar homens e animais, afinal, como se viu em seu artigo “*L’Amour des bêtes*”, para o escritor naturalista, não há, do ponto de vista moral, diferenças entre os animais humanos e não-humanos.

⁸³ “Um sapo o céu observava, bicho atônito / Grave, sonhava; o horror contemplava o esplendor. / (Oh! Por que o sofrimento e por que a feiura?”.

Vint et lui creva l'œil du bout de son ombrelle;
Et le prêtre était vieux, et la femme était belle;⁸⁴
(idem, p. 176).

Interessa notar o quanto Hugo demarca as pessoas capazes de ferir o pobre animal: um padre, já idoso, possivelmente sábio, pois anda simbolicamente carregando um livro na mão; uma dama, de sombrinha e corpete, com uma rosa no peito, tão bela e tão cruel, metonimicamente representada pela flor cujos espinhos são capazes de ferir, a despeito de seu aspecto atraente e frágil. Fica implícito, portanto, o contraste entre o sapo descrito como “hediondo”, “repulsivo”, “abjeto” e as duas figuras, a rigor, respeitáveis. Isso coloca em xeque a velha máxima na qual se associa o Bom, o Belo e o Verdadeiro. No caso, a feiura marca a vítima e a beleza e a sabedoria, os algozes, que, no entanto, veem na feiura e na fraqueza do bicho um motivo, senão uma *justificativa*, para o desprezar e o maltratar.

A situação da criatura só piora quando quatro jovens estudantes chegam para se divertir às suas custas, dentre eles, o próprio sujeito poético, que lamenta, à guisa de justificativa: “J’étais enfant, j’étais petit, j’étais cruel” (Eu era criança, eu era pequeno, eu era cruel). Ferido pelo padre e pela dama, o batráquio só tenta se esconder, mas os estudantes o veem e exclamam:

[...] « Tuons ce vilain animal,
Et, puisqu’il est si laid, faisons-lui bien du mal! »
Et chacun d’eux, riant, – l’enfant rit quand il tue, –
Se mit à le piquer d’une branche pointue,
Élargissant le trou de l’œil crevé, [...]
Et le sang, sang affreux, de toutes parts coulait
Sur ce pauvre être ayant pour crime d’être laid;⁸⁵
(idem, p. 177)

Suas feridas se acentuam, então, para regozijo das crianças “loiras” e “encantadoras”, alegres em “fazer o mal” declaradamente (expressão que em francês também significa “machucar”), como se moralmente amparadas – e justificadas – pela feiura, ou como se por se tratar de um pequeno animal as regras morais da sociedade

⁸⁴ “O sapo, sem temor, sem vergonha, sem cólera, / Doce, observava a grande auréola solar, / Talvez o maldito se sentisse bendito / Não um animal sem um reflexo do infinito; / Não uma ameixa abjeta e vil que não comove / A luz de lá de cima, às vezes, terna e, às vezes, cruel; / Não um monstro mirrado, estrábico, impuro, repulsivo, / Que não tem a imensidão dos astros no olhar. / Um homem que passava viu a hedionda criatura, / E, estremecendo, lhe deu um pisão na cabeça, / E era um padre lendo um livro; / Depois uma mulher, com uma flor no corpete, / Veio e lhe espetou o olho com a ponta de sua sombrinha; / E o padre era velho e a mulher era bela;”.

⁸⁵ “[...] ‘Matemos esse vilão animal, / E, já que ele é tão feio, faremos a ele bastante mal’ / E cada um deles, rindo – a criança ri quando mata –, / Se colocou a espetá-lo com um galho pontudo, / Alargando o buraco do olho perfurado, [...] / E o sangue, sangue atroz, de todas as partes corria / Desse pobre ser cujo crime foi ser feio;”.

simplesmente não valessem, nem se aplicassem. Ou seja, a condição de pária do sapo é tão drástica a ponto de não despertar nem mesmo a compaixão daqueles que, teoricamente, mais precisam de proteção no contexto da sociedade oitocentista: crianças, idosos, damas. As crianças, tal como o padre idoso e a senhora com a flor no corpete, evocam uma suposta inocência e fragilidade, tão comumente associada à bondade, colocadas aqui com função inversa, de modo a apontar o mal onde menos se espera, ignorado por todos eles; parecem não perceber a dor e o sofrimento da criatura, quase como se compartilhassem do pensamento de Descartes a respeito dos animais.

Na cena seguinte, o sapo tenta se esconder das crianças, não satisfeitas somente em machucá-lo, mas de fato dispostas a matá-lo. Nesse momento, aparece um segundo animal em cena, tão desgraçado quanto o outro, porém mais forte. Trata-se de um asno puxando uma carroça, em cujo caminho, lamentavelmente, encontra-se o sapo:

Le hasard amenait un chariot très-lourd
Trainé par un vieux âne éclopé, maigre et sourd;
Cet âne harassé, boiteux et lamentable,
Après un jour de marche approchait de l'étable;
Il roulait la charrette et portait un panier;
Chaque pas qu'il faisait semblait l'avant-dernier;
Cette bête marchait, battue, exténuée;⁸⁶
(idem, p. 180).

As crianças se animam prevendo o atropelamento, mas esse asno cansado e triste, açoitado pelo dono apressado, é o único a se compadecer, evitando com esforço passar por cima do pobre animalzinho ferido, a despeito das ordens de seu senhor mal-humorado, aos gritos de “Avance”, pontuados por chicotadas. Diante disso, o sujeito poético, na forma da criança que outrora foi, ouve uma voz, dizendo-lhe simplesmente: “Sois bon” (Seja bom), últimas palavras da estrofe e da longa cena. O poema encerra-se com uma estrofe também extensa na qual o eu-lírico lamenta a crueldade humana e a ausência de piedade, em um extenso elogio ao caráter animal, concluindo que o asno, “o ignorante” é “mais santo que Sócrates, maior que Platão”, por ter sido bom, quando ninguém mais o foi ou se preocupou em sê-lo.

Já no segundo poema (“La chouette”), o eu-lírico se depara com uma coruja pregada numa porta, morta devido ao preconceito, ao medo, à superstição e à ignorância dos homens. Vendo-a quase como crucificada, o sujeito poético de imediato a associa a

⁸⁶ “O acaso levava uma carroça muito pesada / Puxada por um velho asno manco, magro e surdo; / Esse asno exaurido, coxo e lamentável, / Após um dia de marcha se aproximava do estábulo; / Ele rolava a charrete e carregava um cesto; / Cada passo que dava parecia o penúltimo; / Essa besta marchava, abatida, extenuada,”.

Cristo, também morto, segundo a tradição cristã, pela maldade dos homens incapazes de compreendê-lo; então, tece uma teoria de que alguns animais, ditos nobres, falam uma língua simbólica compreensível aos homens (o leão, o cavalo, a água, o urso, o tigre etc.), enquanto outros falam em um dialeto incompreensível (o morcego, o sapo, o mocho, o caranguejo etc.). Segundo sua teoria, esse segundo grupo seria caçado e perseguido apenas por um problema de comunicação que salva as demais criaturas. Seria esta uma linguagem estética que salva aqueles considerados belos e maldiz os considerados feios ou haveria algo por trás dos pré-julgamentos humanos? Hugo não dá muitas respostas, mas se compadece do segundo grupo, sem, obviamente, desprezar o primeiro. Em sua visão, todas as criaturas merecem respeito a despeito de sua aparência, de sua linguagem, de sua simbologia. Afinal, aparência e essência são fundamentos distintos, como defende – mesmo se por outros exemplos – em seu célebre romance *Notre-Dame de Paris*, no qual a alma bela do Corcunda é revelada por sobre sua aparência deformada.

Esses dois poemas, portanto, parecem bem ilustrar as duas posturas destacadas por Philippot e Zenkine: Hugo se vale dessas imagens para despertar a piedade do leitor, mostrando ao mesmo tempo a crueldade inata na maioria dos homens. Isso se relaciona com outro pensamento muito difundido no século XIX – e também nos dias de hoje, poder-se-ia acrescentar – de que o ato de maltratar um animal faz a pessoa perder uma parte de seu próprio estatuto de ser humano (cf. LESTEL, 2007, p. 54)⁸⁷.

É interessante ainda pensar na questão específica da “dor” infligida a esses animais, sobretudo no caso do sapo. Descartes dizia que, por serem máquinas, os animais

⁸⁷ A esse respeito poder-se-ia lembrar também dois contos de Machado de Assis, também preocupados em mostrar a crueldade humana, de modo geral, e em relação aos animais, em particular: “A Causa Secreta” e “Conto Alexandrino”. No primeiro, o leitor é apresentado a Fortunato, um homem calado e circunspecto, que a despeito de seus modos corteses e de sua aparente solidariedade para com as pessoas necessitadas, revela-se afinal frio, cruel e calculista, nos moldes do que contemporaneamente diria de um psicopata. Sua essência é revelada justamente pela forma como trata animais, seja por dar bengaladas em cães quando passa casualmente por eles em espaços públicos – um primeiro indício, mas a princípio ignorado –, seja quando se descobre seus experimentos de tortura em cães, gatos e ratos (a rigor justificados em nome da ciência), nos quais observa e analisa a agonia dos animais à medida que os dilacera lentamente com requintes de crueldade apenas para seu prazer sádico. Ou seja, nesse conto, a maldade camuflada do homem só se revela pela forma como trata as demais criaturas e seu suposto interesse pelos menos afortunados acaba por se traduzir em desejo patológico de estar perto daqueles que sofrem, também para seu bel prazer. Já em “Conto Alexandrino”, passado no Egito antigo de Ptolomeu, dois filósofos traçam uma curiosa teoria de que seria possível extrair – também por meio de tortura – traços intrínsecos dos animais (por exemplo, a paciência do boi, o arrojamento da águia, a fidelidade da pomba-rola, etc.) que então seriam transferíveis aos seres humanos através da ingestão de seu sangue. A ideia se desenvolve em forma de obsessão e logo os dois pensadores estão torturando tantos animais que a ação se banaliza. Ambos acabam por serem presos e condenados a passar por experimentos semelhantes aos que infligiram aos animais – tudo em nome da ciência. A moral – por assim dizer – é a de que não se deve fazer aos outros, nem mesmo à mais odiada das criaturas, aquilo que não se quer para si mesmo e de que não se pode colocar a busca de uma verdade ou de um conhecimento acima do bem-estar alheio.

não sentem dor. No século XIX, teóricos dedicaram-se a essa questão com afinco, dentre os quais o filósofo alemão Arthur Schopenhauer (1788-1860), estudado por Benedito Nunes, que, nesse sentido, comenta:

Os animais sentem dor, os animais sofrem, têm um sistema nervoso com terminações que são portadoras de estímulo doloroso, daí a necessidade de falar dessa libertação. Trata-se então da libertação da dor e também da libertação da crueldade. Essa questão foi focalizada principalmente por um autor de quem não se esperava, o filósofo Arthur Schopenhauer.

Schopenhauer faz alusões ferinas a respeito do tema. Nenhum animal maltrata por maltratar, mas o homem sim, e nisso constitui o seu caráter demoníaco, muito mais grave do que o caráter simplesmente animal. Qualquer um tem a oportunidade de observá-lo na caça e, sobretudo, no exercício da crueldade. Alguém chamou o homem de “animal mau por excelência”, por isso todos os demais temem instintivamente à vista dele ou ao seu rastro. Esse instinto não se engana, porque o homem também vai à caça de animais que não lhe são úteis nem prejudiciais (2011, p. 16).

Esse “exercício da crueldade” de que fala Nunes vai ao encontro da crítica de Gautier a Buffon, bem como do pensamento hugoano, mas outros exemplos podem ser encontrados na literatura, com destaque ao simbolismo francês, em obras de J. K. Huysmans e Villiers de L’Isle-Adam, como se verá mais adiante.

Deixando um pouco essa questão do tratamento dos animais de lado – a ser retomada na última seção desse capítulo – no concernente ao Romantismo português, o animal aparecerá de modo um tanto diferente, mais próximo ao que se viu em relação aos séculos anteriores, evocando, sobretudo, uma paisagem ou um símbolo, sem os questionamentos político-sociais vistos em Balzac, Hugo, Zola ou Gautier.

Em Portugal, o século XIX se destaca pelo retorno ao gênero fabular, como atesta o *Livro Português das Fábulas* (2017), no qual estão compilados textos de António Feliciano de Castilho (1800-1875), Camilo Castelo Branco (1825-1890), João de Deus (1830-1896), Júlio César Machado (1835-1890), Guerra Junqueiro (1850-1923), Trindade Coelho (1861-1908), dentre outros escritores. Porém, quem mais se destaca no uso de imagens animalistas nos Oitocentos é sem dúvida Almeida Garrett (1799-1854). A esse respeito, José Viale Moutinho, o antologista da obra mencionada, comenta que Garrett “ensaçou” a escrita de fábulas na sua juventude, incluindo algumas em seu livro, *A Lírica de João Mínimo* (1829).

Muito lido e elogiado por seus sucessores, Garrett demonstrou interesse por uma imagem em particular dentro do universo zoológico, objeto de vários estudos: o rouxinol, que também terá grande importância para o Simbolismo. Essa imagem está fortemente

arraigada na literatura portuguesa, desde a publicação de *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro (1482-1552), romance ao qual Garrett constantemente faz referências, e no qual também há uma presença importante de rouxinóis (cf. LOUREIRO, 2015). Contudo, além de bastante presente no imaginário português, o rouxinol também é um animal tipicamente romântico. Calvet e Cruppi comentam que no “concerto de aves canoras” presentes na poesia do período, “o rouxinol é o rei. Não há poeta romântico que não tenha repetido ao menos algumas notas de seu canto” (1954, p. 129).

Num levantamento das imagens animalistas na obra de Garrett, constatou-se uma maior presença de rouxinóis, seja na prosa, seja na poesia, assumindo significações diferentes conforme o contexto (SIMON, 2012, p. 174), apesar de sua introdução tardia dessa ave no bestário do autor. Segundo a pesquisadora Maria Cristina Pais Simon, a primeira aparição se apenas dá em *Flores sem Fruto*, obra publicada em 1845 (idem, p. 175). No concernente à simbologia, o rouxinol garrettiano tem ao mesmo tempo uma função poética, dada sua associação evidente à música, e uma função nacionalista, dada sua presença em Portugal. Em *Viagens na minha terra* (1843), por exemplo, Santarém aparece como a “pátria dos rouxinóis”, sendo associado, nas palavras de Simon, à paz advinda da trégua da guerra civil.

A pesquisadora identifica ainda, devido à formação classicizante do autor, uma forte presença da tópica horaciana do *locus amoenus*, retomada pelo arcadismo setecentista, cuja atmosfera muitas vezes é sugerida pelo canto dos pássaros, sejam rouxinóis, sejam outras aves, dentre as quais também se destacam o cisne – pedra de toque dos poetas simbolistas posteriores, mas curiosamente raro dentre os portugueses finiseculares, como se verá mais adiante – e a pomba, segunda criatura mais frequente na obra do romântico português. Para Simon, o pássaro “fazendo seu ninho, aparece como uma metáfora da eclosão da natureza” na poesia garrettiana; já a introdução de alegres “pombinhas” teria o efeito de conseguir “criar uma atmosfera de sensualidade” (idem). Devido a essa formação clássica que se faz ver na escolha de suas imagens mais recorrentes, o bestário de Garrett – praticamente um aviário, na verdade – se construiria a partir das imagens buscadas em autores da Antiguidade Clássica – e respectivas significações – “de pombas, borboletas, rouxinóis, abelhas e outros bichos alados que ocupam um lugar importante na iconografia e nos textos cristãos e que participam também do divino na obra desse autor” (idem), bem como de águias, ave-símbolo de Zeus e por isso muito recorrente em toda a tradição clássica com a qual dialoga.

Dentre os animais não-alados, Garrett se valeu do cavalo, do macaco, do cão e do burro, sendo que, em suas fábulas, estes dois últimos se mostram mais frequentes. Nelas, nota-se o já mencionado diálogo com os clássicos, mas em tom muitas vezes jocoso, como se Garrett brincasse com seus antecessores. Em “Pelo Zurro o burro”, por exemplo, há uma epígrafe de Horácio, logo seguida por referências a La Fontaine, a Fedro e a “um grego corcovado” (Esopo, é claro), de modo que a fábula sobre o burro, torna-se também um texto (ou pretexto) para falar sobre o próprio gênero fabular em diálogo direto com seus antecessores mais célebres, num inovador viés metapoético.

Já “Esopo e o Burro”, na qual a referência ao mestre grego se apresenta desde o título, destaca-se por trazer interessante comentário acerca da habilidade de fala dos animais, como se o sujeito poético questionasse a própria característica essencial das fábulas, tentando entender o gênero conforme cria um poema que nele se enquadra, como se vê nos versos abaixo:

Nesse tempo feliz da carochinha,
Em que pato e peru, porco e galinha,
Burros e burras – e o rinoceronte –
Cabreavam, aí por esse monte,
Com toda a mais canalha
Que era da sua igualha,
Toda essa corja dizem que falava,
Como nós, na sua língua-mistifório.
Não sei se Deus fez bem no seu decreto
Que a mercê lhe tirou do falatório;
[...]
Nesse tempo feliz então havia
Em Grécia um corcovado
Que de todo o animal, ave ou pescado
Entendia e falava a algaravia.
Muitas já tinha em grego traduzido
Das famosas comédias,
Altíssonas tragédias.
(GARRETT *apud* MOUTINHO, 2017, pp. 289-290)

Nesses versos, fica explícita a jocosidade do poema que “brinca de ser fábula”, omitindo a moral tradicional para contar a história do gênero. Questionar a fala dos animais é interessante também, pois é justamente essa uma das características usadas para separar o humano do animal. A mudez das demais criaturas de certa forma é responsável pela incompreensão ou, ao menos, da difícil apreensão por parte do humano dos desejos, vontades e necessidades dos outros seres vivos, como se tal qual em “La Chouette”, de Hugo, bichos e homens falassem dialetos distintos, tornando-se estranhos uns aos outros dada a impossibilidade de comunicação.

Por sua vez, no Romantismo brasileiro, houve uma preocupação em se retratar a fauna local⁸⁸. José de Alencar (1829-1877) destaca-se nesse sentido. Pode-se pensar, por exemplo, em *Iracema*, personagem-título, cuja beleza é exaltada por metáforas naturais, como a célebre comparação com a “asa da graúna” cuja cor se assemelha à de seus cabelos⁸⁹. Outro autor de revelo nesse sentido é Bernardo Guimarães (1825-1884) de quem vale recordar o poema “Orgia dos Duendes”, no qual retrata não apenas a fauna brasileira, mas também seres fantásticos do folclore nacional como o lobisomem e a mula sem cabeça em uma cena fantástica de um sabá de bruxas, misturando a tradição do gótico de origem inglesa à narrativa popular brasileira.

Álvares de Azevedo (1831-1852), por outro lado, muito mais próximo às matrizes europeias, sobretudo às alemãs e inglesas, não se preocupou em retratar seu país, tampouco a fauna local. Ensimesmado, de modo geral, não se interessou em usar imagens animais com tanta frequência quanto seus contemporâneos, tampouco dedicou especial reflexão filosófica ou sócio-política ao lugar e ao estatuto das demais criaturas do mundo. Ainda assim, vários animais aparecem em seus poemas, na maioria das vezes como metáforas. Quando usa tais imagens, em geral, volta-se aos animais domésticos, como o cão, o canário e o cavalo, a bichos comuns em todo o mundo, como andorinhas, borboletas e lagartixas, ou então a criaturas tipicamente europeias, como o lobo e a aranha – presente em “Ideias Íntimas”, por exemplo –, ou ainda, o corvo do longo poema “Boêmios”, de evidente diálogo com a obra de Edgar Allan Poe, que tanto inspiraria os simbolistas. Nesse poema, em dada altura, lê-se a seguinte cena de morte, destacando o corvo como seu emissário:

Sinto que não nasci para coveiro.
Contudo, no domingo, à meia-noite...
Pela força passei, vi nas alturas,
Do luar sem vapor à luz formosa,
Um vilão pendurado. Era tão feio!
A língua um palmo fora, sobre o peito,
Os olhos espantados, boca lívida,

⁸⁸ A despeito dessa preocupação romântica com a cor local, demonstrada na presença da fauna brasileira presente na obra de muitos autores do Romantismo no Brasil, os autores do Simbolismo, mesmo se impactados pelo movimento anterior, não se voltaram a essas imagens; antes, buscaram dialogar com o imaginário já estabelecido em Paris, representando animais da fauna europeia ou do exotismo africano e asiático, conforme o gosto europeu da época. Dentre os países analisados nesse trabalho, fica claro que o Brasil foi, salvo raras exceções, o que produziu um Simbolismo mais próximo do de Paris, no concernente à escolha de temas e imagens, pois, embora, de modo geral, o movimento não tivesse preocupações nacionalistas, é possível ver uma preocupação de se retratar a pátria, com fauna e flora correspondentes, em alguns poemas de simbolistas e decadentistas belgas e portugueses.

⁸⁹ Para mais informações sobre a representação animal, e especificamente das aves, no romance de Alencar, ver o artigo “Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de *Iracema*, de José de Alencar” (SARTORI; ALMEIDA, 2015).

Sobre a cabeça dele estava um corvo...
(AZEVEDO, 2002, p. 169)

Curiosamente, o simbolismo brasileiro também seguirá essa mesma linha temático-imagética, no que diz respeito ao uso de imagens animais. Não por acaso, dentre os românticos tupiniquins, Azevedo será um dos mais lidos pelos poetas finisseculares, com quem compartilha o gosto pela noite, pela morte, pela música, pela decadência, pelo onírico, pelo sobrenatural, pelo fantástico e pelo macabro, e, por conseguinte, pelos animais cujas imagens sugerem tais elementos e atmosferas.

Os animais na segunda metade dos Oitocentos: darwinismo e misticismo

Mais ou menos na mesma época em que os românticos publicam suas últimas obras e os naturalistas, realistas e parnasianos começam a despontar, era publicada *A Origem das Espécies* (1859), do inglês Charles Darwin, obra que contribuiu bastante para o modo como o ser humano passou a ver os outros animais e a si mesmo desde então, permanecendo ainda válido até os dias de hoje. O filósofo Dominique Lestel considera que “Darwin chocou seus contemporâneos ao afirmar que homens e chimpanzés tinham ancestrais comuns” (2007, p. 73). A ideia de o surgimento do homem ter sido um processo lento e gradual, resultado da evolução, foi um grande choque para a sociedade, alterando bases teológicas, filosóficas, sociológicas e antropológicas, e, conseqüentemente, influenciando a forma como homens e animais eram pensados e representados pela literatura. Lestel ainda comenta:

À la question de savoir si l’animal doit jouir d’un statut particulier voisin de celui de l’homme ou s’il n’est qu’un objet particulier, Darwin postule que l’homme est une espèce d’animal, et même, une espèce animale. Dans deux ouvrages, *Origin of Species* (1859) et surtout *The Ascend of Man* (1871), Darwin remet en question le Grand Partage ontologique entre l’homme et l’animal. L’homme n’est plus une créature toute faite dans un monde qui n’attendait que lui ; elle évolue progressivement et difficilement, en fonction d’aléas multiples. L’humain se construit peu à peu, sans qu’aucun ingénieur en ait établi les plans de fonctionnement et en supervise l’activité. Après ces modèles darwiniens, la machine et l’animalité vivent des destins séparés (LESTEL, 2007, p. 42)⁹⁰.

⁹⁰ “À questão de saber se o animal deve usufruir de um estatuto particular vizinho àquele do homem ou se ele não é senão um objeto particular, Darwin postula que o homem é uma espécie de animal, e, até mesmo, uma espécie animal. Em duas obras, *Origin of Species* (1859) e, sobretudo, *The Ascend of Man* (1871), Darwin retoma a questão da Grande Divisão ontológica entre o homem e o animal. O homem não é mais uma criatura feita de uma só vez em um mundo que só esperava por ele; é uma criatura que evolui progressiva e dificilmente em função de múltiplos incidentes aleatórios. O humano se constrói pouco a pouco, sem que nenhum engenheiro tenha estabelecido os planos de funcionamento ou supervisionado a atividade. Depois desses modelos darwinianos, a máquina e a animalidade vivem destinos separados”.

Com isso, duas perspectivas bem distintas parecem ter se desenvolvido em relação à representação animal na literatura. De um lado, encontram-se aqueles inspirados por Charles Darwin, que passam a representá-los enquanto animais de fato, numa tentativa de captação do real, ao mesmo tempo em que os aproximam dos homens por meio de metáforas e comparações, resultando em imagens zoomorfitas, típicas de obras naturalistas, como o fez Émile Zola. Ao mesmo tempo, outra linha de força busca o retorno do uso das imagens animais enquanto símbolos, de maneira diferente da alegoria típica dos Bestiários, ou dos arquétipos tradicionais das fábulas. Eivada de misticismo e de sobrenatural, essa corrente dialoga com o Romantismo, mas se diferencia dele por se mostrar menos preocupada com a questão social de poetas como Hugo, e mais interessa no que lhe parece transcendente e intangível, vide o interesse pela metafísica, como será o caso dos simbolistas, que, mesmo sem serem darwinistas, ainda assim, igualmente se colocaram contra o pensamento cartesiano no que diz respeito aos animais⁹¹.

No final século XIX, quando estava em voga essa onda filosófica de viés místico, pautada nos escritos de Emmanuel Swedenborg (1688-1772) e Arthur Schopenhauer, na contramão do cientificismo e do positivismo dominantes, surge a poética simbolista. Nela, é feito uso de imagens de animais reais e imaginários para elaborar símbolos, alegorias e paisagens reais e oníricas, de maneira a reinventá-las ao atribuir a elas novas significações e retomar sentidos encontrados nos Bestiários Medievais, em outros textos literários anteriores e nas mitologias clássicas e folclores pagãos.

Segundo Carolyn Francis Baker, entre os séculos XVI e XVIII, os poetas se voltavam pouco para as imagens animais enquanto manifestação simbólica (ao menos em comparação ao século XIX), uma vez que “o espírito crítico destes dois séculos não” convinha “ao símbolo animal” (BAKER, 1969, p. i), devido ao seu caráter analítico⁹², ao contrário do que acontece no período oitocentista:

⁹¹ Paralelamente, mas também seguindo essa linha de pensamento herdada de certa vertente do Romantismo, surgem as primeiras manifestações daquilo que viria a ser chamado de “Literatura fantástica”. Ligado aos romances góticos, concebidos no fim do século XVIII, bem como aos contos maravilhosos anteriores que continuaram a se desenvolver e se diversificar, o fantástico é frequentemente utilizado como recurso na prosa do Romantismo e do Simbolismo, por seu aspecto misterioso, sobrenatural e sugestivo. Essa literatura, torna-se importante no século XIX, no que tange à representação animal, por recuperar muitas imagens de criaturas mágico-míticas, “banidas” dos catálogos zoológicos iluministas, como a fênix, o dragão, a esfinge, o sátiro e o unicórnio (cf. MACIEL, 2008, p. 44).

⁹² O comentário parece pertinente se levar em consideração apenas parte da produção do período, como os textos filosóficos, enciclopédicos, dramatúrgicos e outros de contexto específico, ignorando-se, portanto, a tradição das fábulas, como as de La Fontaine e Florian, e dos contos maravilhosos, anteriormente comentados, nos quais a perspectiva simbólica prevalece.

C'est aux poètes du XIX^e siècle de développer pleinement la poésie animalière. Baudelaire et Mallarmé se servent de l'animal pour peindre l'état de l'âme humaine ; Lamartine, Banville, Gautier, et Corbière s'amuse à leurs poèmes populaires sur les animaux ; Vigny, Hugo, Baudelaire, Lautréamont, et Mallarmé sont en pleins symboles avec leurs animaux ; Musset et Hugo empruntent à la tradition historique, à la Bible, e à la légende, pour créer un héros fauve ; et Leconte de Lisle et Prudhomme décrivent l'animal pour lui-même avec peu d'intention de symboliser (idem, p. ii)⁹³.

De fato, a poesia oitocentista se voltará com muita frequência às imagens de bichos, em perspectiva diversa. Complementando a citação de Baker, no que diz respeito ao Portugal da segunda metade do século XIX, a atitude que parece ter sido a mais frequente é a de introduzir o elemento animal como forma de evocar uma atmosfera ou construir uma paisagem, algo não tão comum à poesia francófona. O poeta Cesário Verde (1855-1886), por exemplo – em geral classificado como realista –, praticamente só usará imagens animalistas por esse viés e por isso são os animais domésticos rurais, como bois e ovelhas, os mais comuns em seus poemas, a exemplo dos seguintes versos retirados do poema “Nós”, em que “insetos” e “aves” são reduzidos a pragas agrícolas e os “bois” à mercadoria:

Ah! Não eram *insetos nem as aves*
Que nos dariam dias tão difíceis,
Se vós, sábios, na gente, descobrisseis
Como se curam as doenças graves.

Não valem nada a cava, a enxofra, e o mais!
Difícultoso trato das searas!
Lutas constantes sobre as jornas caras!
Compras de bois nas feiras anuais!
(VERDE, 2006, p. 162, grifos nossos).

Já Antero de Quental (1842-1891), também classificado muitas vezes como um poeta realista, mas em cuja poesia também é possível encontrar um tom e uma temática metafísicos e oníricos, busca “pintar o estado da alma humana”, para usar a expressão de Baker, tornando alegórica a imagem do animal. Um poema como “*Mors-Amors*” parece conversar ao mesmo tempo com a atmosfera herdada do romantismo *noir* e com as imagens que se tornarão típicas entre os simbolistas da geração seguinte, como se vê nos versos abaixo:

⁹³ “Coube aos poetas do século XIX desenvolver plenamente a poesia animalista. Baudelaire e Mallarmé se servem do animal para pintar o estado da alma humana; Lamartine, Banville, Gautier e Corbière se divertem com seus populares poemas sobre animais; Vigny, Hugo, Baudelaire, Lautréamont e Mallarmé fazem símbolos plenos com seus animais; Musset e Hugo se voltam à tradição histórica, à Bíblia, a lendas, para criar um herói fera; e Leconte de Lisle e Prudhomme descrevem o animal por ele mesmo com pouca intenção de simbolizá-lo”.

Esse negro corcel cujas passadas
 Escuto em sonhos, quando a sombra desce,
 E, passando a galope, me aparece
 Da noite nas fantásticas estradas,

Donde vem elle? Que regiões sagradas
 E terríveis cruzou, que assim parece
 Tenebroso e sublime, e lhe estremece
 Não sei que horror nas crinas agitadas?

Um cavalleiro de expressão potente,
 Formidável, mas plácido no porte,
 Vestido de armadura reluzente.

Cavalsa a fera estranha sem temor.
 E o corcel negro diz: «Eu sou a Morte!»
 Responde o cavalleiro: «Eu sou o Amor!»
 (QUENTAL, 1880, p. 8).

Nesse soneto, amor e morte são contrapostos e justapostos, alegorizados na figura do cavaleiro e do corcel negro, respectivamente, como se o sentimento pudesse controlar ou, ao menos, guiar a inevitabilidade da finitude. Ao contrário do símbolo simbolista, sobre o qual se falará adiante, que exige ou possibilita uma série de decifrações, essa alegoria quentaliana explicita sua significação na fala das próprias “personagens”. Trata-se, pois, de uma imagem – a do corcel – que se desdobra a cada verso, desvelando-se, pouco a pouco. O poema se dedica quase inteiramente a especular a natureza do cavalo, cuja aparição se dá à noite e em sonhos, misturando realidade e ilusão em uma imagem fantástica.

Na intersecção da tradição mimética da qual deriva o Naturalismo e da voltada à espiritualidade e ao sobrenatural, que culmina no Simbolismo, encontra-se um romancista conhecido por ser um dos “pais” do Realismo, mas que, ao mesmo tempo, foi muito importante para o imaginário dos poetas que viriam a ser conhecidos como simbolistas: Gustave Flaubert. Embora seja mais celebrado hoje por suas narrativas realistas de aguçada crítica social, como *Madame Bovary* (1857), Flaubert foi também autor de narrativas imaginativas, pautadas em figuras lendárias, míticas e/ou místicas com as quais a literatura e a pintura finiseculares dialogam fortemente. É o caso do romance histórico *Solammbô* (1862) – no qual reconstrói a Cartago de Amilcar, do ponto de vista de sua filha, cujo nome empresta ao romance –, da peça *La Tentation de Saint Antoine* (1874) – inspirada em um quadro que Flaubert teria visto na juventude, no qual toda sorte de criaturas se mesclam num pesadelo fantástico –, e dos contos “La Légende de Saint-Julien L’Hospitalier” e “Hérodias”, publicados juntamente com “Un coeur simple” no volume

Trois Contes (1877), sobre os quais se falará a seguir. Marcando o imaginário finissecular com seu exotismo, esses textos também se destacam na produção flaubertiana por oscilarem entre as duas atitudes mencionadas anteriormente: a piedade/doçura, de um lado, e a violência/crueldade, de outro.

Em “La Légende de Saint Julien”, por exemplo⁹⁴, os animais aparecem num contexto de caça. O jovem Julien cresce em uma pequena propriedade feudal, onde “massacra” qualquer animal que cruze seu caminho. Certa vez, deparando-se com um cervo, uma gazela e um veadinho, decide matar os três, mas antes de morrer, o cervo o amaldiçoa, dizendo que será culpado pela morte do próprio pai e da própria mãe. Em um primeiro momento, Julien não dá atenção à profecia do animal, mas, após quase matar a mãe por acidente enquanto caçava uma cegonha, decide então partir para outras terras, tal qual um Édipo medieval que, ao fugir de seu fado, acaba por encontrar o destino do qual tentou escapar. Anos depois, tendo casado com a filha de um imperador e aprendido a se privar da caça por lembrança da profecia do cervo, Julien não mais se contém e sai à procura de animais para enfrentar. Nessa mesma noite, seus pais o vêm visitar. Frustrado por não ter conseguido caçar nenhum animal, Julien surpreende os pais em sua própria cama, pois chegaram cansados e quiseram descansar, e pensando se tratar da esposa com um amante, mata pai e mãe, como previsto pelo cervo. Sua vida então torna-se uma sucessão de provações na tentativa de expiar os pecados provocados por seu vício na caça. Torna-se humilde, priva-se do consumo da carne e começa a ajudar toda sorte de párias, inclusive leprosos, ascendendo finalmente ao estado espiritual de um santo.

Já em “Hérodiades”, versão flaubertiana do mito de Salomé, relido e reinterpretado por diversos simbolistas, o leitor é levado para o tempo bíblico, no qual Hérodiades, mãe de Salomé, reina ao lado de seu tio Herodes. Dos *Trois Contes*, “Hérodiades” sem dúvida é o que traz menos imagens de animais; contudo, vale destacar a cena onde são mostrados os mais de cem cavalos brancos de Herodes, curiosamente descritos por terem as crinas pintadas de azul, por serem sinuosos como serpentes e por parecerem leves como pássaros. Presos em uma caverna escondida, os cavalos brancos são o grande tesouro do tetrarca da Galileia (cf. FLAUBERT, 2017, pp. 122 e ss.).

⁹⁴ Para um estudo mais aprofundado da presença dos animais em sua obra, recomenda-se o número 10 da *Revista Flaubert* (2010), publicada por um centro de estudos dedicado ao estudo do autor, sediado na Universidade de Rouen. Esse número, dirigido por Juliette Azoulai, tem como tema “Animal et animalité chez Flaubert”, trazendo artigos que se debruçam sobre praticamente todo o *corpus* flaubertiano.

Os animais de “Un coeur simple”, por fim, compõem uma paisagem rural e isolada em contraponto com a paisagem medievalista de “La Légende...” e com a paisagem orientalista de “Hérodias”. Nessa história, a protagonista Félicité, uma pobre governanta, ganha de um político local um papagaio, ao qual dá o nome canino Loulou. O papagaio de espécie americana a princípio a encanta por fazê-la recordar-se de seu sobrinho Victor, que vivia no Novo Mundo, morto por ocasião de uma viagem a Cuba, onde contraiu uma doença fatal. O papagaio surge apenas no último terço da trama e permanece vivo por poucas páginas, mas, após morrer, adquire uma importância central: Félicité, por não saber lidar com a morte de seu animal de estimação, manda empalhá-lo e passa a associá-lo ao Espírito Santo. Antes da morte do pássaro, contudo, a protagonista se torna surda, mas magicamente sua voz é o único som que consegue ouvir (cf. *idem*, p. 46) – uma intromissão do fantástico na narrativa até então puramente realista.

Didier Philippot (2010, s. p.) comenta a estranha relação nascida entre Félicité e Loulou, a princípio derivada da posse – o papagaio lhe *pertence* –, pouco a pouco transmutada em um sentimento de maternidade, à medida que Félicité passa a considerá-lo “quase uma criança” e a amá-lo como tal. A animalidade, assim, não é vista apenas como o conjunto das condições intrínsecas ao ser animal, mas, sobretudo, na forma como se constitui o animal em relação ao humano. Esse movimento é visível no modo como os seres de espécies distintas impactam-se mutuamente na obra de Flaubert.

Ao fim do conto, com todas as pessoas que amava mortas e ela já muito idosa e surda, Félicité fecha-se em seu próprio mundo, acompanhada apenas da ave empalhada. Em sua fé simplória, a senhora a sobrepe à figura tradicional da pomba – já que “certamente”, segundo sua visão humilde, o Espírito Santo deveria ser representado por uma ave bela, colorida e dotada de *voz* e não por um pássaro comum e mudo. Em seus minutos finais, Félicité vê Loulou de novo em vida, agigantado, levando-a para o outro plano, como *se de fato fosse* o Espírito Santo.

Segundo Marie Basuyaux (2017, p. 196), em *Trois Contes*, Flaubert se vale do animal para revelar a natureza humana: Félicité, em sua inocência, vê em seu papagaio quase um filho e, em seguida, o próprio Espírito Santo; Herodes, orgulhoso e ciumento, esconde seus cavalos brancos de quaisquer outros olhares, desconsiderando sua qualidade de seres vivos, reificando-os pela necessidade de tê-los como um tesouro; Julien, mostrado como sádico e cruel, encontra prazer em matar os animais que tenham o azar de cruzar seu caminho, motivo pelo qual é amaldiçoado por uma de suas vítimas, vendo-se obrigado a repensar seu modo de ser e agir.

Flaubert reúne em sua obra, portanto, a maior parte das linhas de força presentes no século XIX, do darwinismo ao exotismo, do fantástico à preocupação mimética e, por isso, será, ao lado de Charles Baudelaire, uma das figuras de maior impacto na literatura subsequente, particularmente no que diz respeito à representação animal, tendo servido de fonte a autores como Eugénio de Castro, que buscará no bestiário flaubertiano, referências para sua *Belkiss*, ou J.-K. Huysmans, que, à guisa de exemplo, reproduzirá textualmente em seu romance *Às Avestas* um diálogo de *A Tentação de Santo Antônio*, no qual uma quimera se defronta com uma esfinge.

O ético e o estético: animais no fim de século à luz da crítica contemporânea

Como demonstrado, houve e há diversas formas de se representar, interpretar, pensar e tratar a temática animal em obras escritas⁹⁵, seja pelo viés mítico-mágico-religioso, seja pelo viés filosófico ou naturalista (no sentido zoológico, do termo), seja ainda pela simbologia, pela alegoria, pelo arquétipo. Ora assumindo papel ativo ou de algum relevo como sujeito ou como objeto em narrativas e poemas, ora mesclando-se ao pano de fundo como paisagem ou como emblema, o animal sempre pode ser encontrado na literatura e no imaginário, em sentido mais amplo. A Modernidade possibilita novas formas de se olhar o animal; Darwin por exemplo, tornou-os mais próximos da raça humana e, assim, identificou um ancestral comum para todos os seres vivos, sencientes ou não. Os românticos, por sua vez, esforçaram-se em mostrar as semelhanças entre humanos e animais, no intuito de despertar naqueles compaixão e respeito em relação a estes.

Na Contemporaneidade, mais uma vez, uma nova relação se estabeleceu conforme os animais ganharam direitos e passaram a ser protegidos em determinados contextos e ambientes, mas com nítido e constante avanço. Passa a existir um debate suscitado pelo dilema do *especismo* anteriormente mencionado. Por conta disso, surgem novas correntes teóricas e novas abordagens, que buscam estudar justamente a moralidade na relação entre o homem e o animal, em um caminho interessante que remonta os textos antes

⁹⁵ Obviamente, o panorama traçado até aqui, mesmo se justificado pela importância de autores e obras citadas para a cultura e imaginário de seus respectivos países, privilegiando obras de importância epocal e atemporal, nas quais animais aparecem de forma privilegiada e/ou destacada e/ou em quantidade significativa, compõem-se, mesmo assim, por um recorte pessoal, de modo que vários autores importantes inevitavelmente ficaram de fora para não estender ainda mais este capítulo já longo. Por isso, nomes como Ovídio, em cujas *Metamorfoses* há um bestiário variado, e Shakespeare, cujo imaginário foi retomado pela literatura ocidental em diversos níveis, para citar apenas dois exemplos, acabaram por não serem comentados, enquanto outros autores ainda não mencionados serão comentados à guisa de comparação em capítulos posteriores, ao longo das análises dos textos simbolistas e decadentistas.

mencionados de Montaigne, mantendo-se, como é óbvio, na contramão da insensibilidade do pensamento cartesiano. Conceitos como biopoética, bioética e ecocrítica passam a tratar desses questionamentos não apenas na vida prática, como na produção artística contemporânea e na releitura de textos do passado.

É possível demonstrar tais abordagens a partir de textos como “Le Crapaud” e “La Chouette”, de Hugo, antes comentados, ou como “Causa Secreta” e “Conto Alexandrino”, de Machado de Assis, citados alhures, bem como em obras simbolistas, particularmente na prosa de ficção, como em romances de J.-K. Huysmans (*À Rebours* e *Là-bas*, em particular) e contos de Villiers de L’Isle-Adam por exemplo. É o caso de “Le Tueur de Cygnes”, texto a ser analisado mais detidamente no Capítulo 4, no qual um médico esteta, de gostos musicais excêntricos, assassina os pássaros do título na tentativa de extrair deles o célebre e mítico canto derradeiro, em uma carnificina que lhe causa grande júbilo, não porque tenha prazer pela morte em si dos animais, mas porque seu gosto estético se coloca acima de suas vidas. O texto possibilita uma leitura do ponto de vista da bioética, como crítica, em resumo, ao comportamento egoísta humano em detrimento dos animais⁹⁶, o que não exclui a abordagem simbólica advinda do uso da imagem do cisne – a abordagem mais frequente dentre os simbolistas franceses.

Em Huysmans, no mesmo caminho, vê-se o descaso com os animais nas missas negras de *Là-Bas*, sacrificados em prol de um espetáculo macabro. De modo ainda mais intenso, dá-se o mesmo na passagem da tartaruga, no Capítulo IV, de *À Rebours*, romance publicado em 1884, no qual é contada a história do Conde des Esseintes, um homem absolutamente entediado, de gostos refinados e excêntricos. O protagonista busca alcançar uma forma de prazer estético a partir de extravagantes experiências sensoriais, dentre as quais se incluem a criação de plantas exóticas hibridadas e a incrustação de joias

⁹⁶ Curiosa e lamentavelmente, já no século XXI, a mídia divulgou uma espécie de “Matadora de Cisnes” contemporânea, da vida real, quando uma turista europeia tomada pelo desejo de tirar uma foto perfeita, entrou num lago e puxou pela asa um cisne, ao lado do qual posou para sua fatídica foto. O título sensacionalista “Mulher mata cisne após agarrá-lo pela asa para tirar uma selfie” (CORREIO BRASILIENSE, 2016) e suas variantes publicadas em diversos jornais era acompanhado pela cena fotografada por outros turistas, registrando os modos agressivos que teriam quebrado a asa do pássaro que, segundo algumas fontes, morreu pouco depois da ocorrência, o que é contestado por outros jornalistas. Tendo sido morto ou não, o fato é que um cisne sofreu maus tratos em prol do puro capricho estético de uma senhora que pensou mais em como seria a foto do que em como o bicho poderia se sentir ao ser arrastado. Atualizado o contexto, a motivação é semelhante à vista no conto de Villiers, pois em ambos os casos os cisnes são torturados e/ou mortos por capricho para prazer estético do protagonista, demonstrando que ainda há muito a avançar nas discussões sobre os direitos aos animais e a necessidade de respeitá-los como seres sencientes e sensíveis.

no casco de uma tartaruga. Acerca de forma como des Esseintes encara a vida e suas vontades, Pierre Brunel conclui:

A Rebours est un livre sur le vide du désir, sur quelque chose qui pourrait être tout au plus le désir d'éprouver du désir. Les créatures de chair, les créatures de fard ne peuvent plus rien pour des Esseintes. *Il convoque donc autour de lui des créatures d'art*. C'est la raison d'être du musée imaginaire qui occupe tant de place dans le roman⁹⁷ (1987, p. 15, grifos nossos).

Essa busca por “criaturas de arte”, exemplificadas pelo casco da tartaruga transformado num ateliê de artista, não se leva em conta em momento algum a saúde do animal. Tudo começa quando o conde se dá conta de que seu tapete oriental parece desinteressante no arranjo decorativo de sua sala de estar. Ocorre-lhe, então, enfeitá-lo com uma tartaruga viva, na intenção de criar um contraste entre natural e artificial em uma espécie de instalação. As cores pardacentas do animal, no entanto, parecem se camuflar no tapete e por isso des Esseintes manda revestir seu casco de ouro, como se lê no trecho a seguir:

Cette tortue était une fantaisie venue à des Esseintes quelque temps avant son départ de Paris. Regardant, un jour, un tapis d'Orient, à reflets, et, suivant les lueurs argentées qui couraient sur la trame de la laine, jaune aladin et violet prune, il s'était dit : il serait bon de placer sur ce tapis quelque chose qui remuât et dont le ton foncé aiguësât la vivacité de ces teintes.

Possédé par cette idée il avait vagué, au hasard des rues, était arrivé au Palais-Royal, et devant la vitrine de Chevet s'était frappé le front : une énorme tortue était là, dans un bassin. Il l'avait achetée : puis, une fois abandonnée sur le tapis, il s'était assis devant elle et il l'avait longuement contemplée, en clignant de l'œil.

Décidément la couleur tête-de-nègre, le ton de Sienne crue de cette carapace salissait les reflets du tapis sans les activer ; les lueurs dominantes de l'argent étincelaient maintenant à peine, rampant avec les tons froids du zinc écorché, sur les bords de ce test dur et terne.

Il se rongea les ongles, cherchant les moyens de concilier ces mésalliances, d'empêcher le divorce résolu de ces tons ; il découvrit enfin que sa première idée, consistant à vouloir attiser les feux de l'étoffe par le balancement d'un objet sombre mis dessus était fausse ; en somme, ce tapis était encore trop voyant, trop pétulant, trop neuf. Les couleurs ne s'étaient pas suffisamment émoussées et amoindries ; il s'agissait de renverser la proposition [...]. Ainsi posée, la question devenait plus facile à résoudre. Il se détermina, en conséquence, à faire glacer d'or la cuirasse de sa tortue.

Une fois rapportée de chez le praticien qui la prit en pension, la bête fulgura comme un soleil [...]. Des Esseintes fut tout d'abord enchanté de cet effet ; puis il pensa que ce gigantesque bijou n'était

⁹⁷ “*Às Avessas* é um livro sobre o vazio do desejo, sobre alguma coisa que poderia ser tudo o que está além do desejo de experimentar o desejo. As criaturas de carne, as criaturas de artifício não podem mais nada para des Esseintes. *Ele convoca, portanto, ao seu redor criaturas de arte*. É a razão de ser do museu imaginário que ocupa tanto espaço no romance”.

qu'ébauché, qu'il ne serait vraiment complet qu'après qu'il aurait été incrusté de pierres rares⁹⁸ (HUYSMANS, 2004, pp. 78-79).

No entanto, mal realizada tal experiência a ideia logo lhe parece simplória, por isso manda também acrescentar pedras raras e preciosas, em combinações harmônicas, fazendo do casco sua matéria-prima para criar, dedicando horas e horas na composição dos desenhos, na escolha das cores e formas, em suma, elaborando cada detalhe. Contudo, uma vez alocada em seu tapete, a tartaruga expira, chamando a atenção de seu dono-criador por sua imobilidade:

Elle ne bougeait toujours point, il la palpa ; elle était morte. Sans doute habituée à une existence sédentaire, à une humble vie passée sous sa pauvre carapace, elle n'avait pu supporter le luxe éblouissant qu'on lui imposait, la rutilante chape dont on l'avait vêtue, les pierreries dont on lui avait pavé le dos, comme un ciboire⁹⁹ (idem, p. 88).

Após constatar a morte do animal, ao frio Des Esseintes não resta dúvida: manda chamar o criador de quem a comprou e o bicho acaba virando sopa, sem causar qualquer problema maior do que a frustração do esteta por seu experimento estético ter soçobrado. Tal qual um cartesiano – o que de modo algum des Esseintes seria –, o conde não parece, portanto, levar em conta o sofrimento animal, a possibilidade de lhe infligir dor ou sequer que sua morte possa significar qualquer coisa além de uma perda material, de uma experiência que não deu certo, um investimento mal planejado. No entanto, ao compor essa cena, Huysmans parece levar às últimas consequências o debate já antigo no qual se

⁹⁸ Na tradução de José Paulo Paes: “Essa tartaruga era uma fantasia que ocorrera a Des Esseintes algum tempo antes de sua saída de Paris. Examinando certo dia um tapete do Oriente, com reflexos, e acompanhando os clarões de prata que corriam pela trama da lã, amarelo-aladino e violeta-ameixa, carregado, dissera consigo: seria bom colocar sobre este tapete alguma coisa que se mexesse e cujo tom escuro aguçasse a vivacidade dessas cores. / Dominado por tal ideia, vagueara ao acaso pelas ruas até chegar ao Palais-Royal onde, diante da vitrine de Chevet, batera com a mão na fronte: ali havia uma enorme tartaruga num tanque. Comprou-a; mais tarde, uma vez deposta sobre o tapete, sentara-se diante dela e ficara a contemplá-la por longo tempo, piscando o olho. / Decididamente, a cor castanho-escura, o tom de Siena crua daquela carapaça sujava os reflexos do tapete sem ativá-los; os clarões dominantes da prata mal se destacavam agora, aviltando-se em tons secos de zinco esfolado nos bordos daquela concha dura e baça. / Ele roeu as unhas na busca de meios de conciliar tais desarmonias, de impedir o divórcio resoluto desses tons; descobriu finalmente que sua primeira ideia, de querer atizar o brilho do estofado pelo contraste com um objeto escuro colocado sobre ele, era falsa; tratava-se, em suma, de um tapete ainda demasiado vistoso, demasiado petulante, demasiado novo. As cores não estavam ainda suficientemente embotadas, abrandadas; cumpria antes inverter a proposição [...]. Assim formulado, o problema se tornava mais fácil de resolver. Des Esseintes decidiu, por conseguinte, revestir de ouro a couraça de sua tartaruga. Uma vez trazida de volta pelo práctico que dela cuidara, o bicho fulgurava como um sol [...]. Des Esseintes ficou a princípio encantado com tal efeito; depois, pensou consigo que aquela joia gigantesca estava apenas em esboço, que não estaria verdadeiramente completa senão depois de ter sido incrustada de pedras raras” (HUYSMANS, 2011, pp. 107-108).

⁹⁹ Na tradução de José Paulo Paes: “Ela não se movia mais, apalpou-a: estava morta. Habituada sem dúvida a uma existência sedentária, a uma vida humilde passada sob a sua carapaça, não conseguira suportar o luxo deslumbrante que lhe impunham, a chapa rutilante de que a haviam revestido, as pedrarias que lhe tinham engastado nas costas, como um cibório” (HUYSMANS, 2011, pp. 107-108).

contrapõem os limites do ético e do estético. Isso possibilita, por exemplo, o questionamento: até que ponto o homem pode fazer mal aos animais para seu próprio prazer sem ser detido ou punido? Saint Julien, ao fim de sua história, responderia em defesa dos animais, pois sua decadência deriva de seu desejo desenfreado pela caça; em *Às Avessas*, todavia, a questão logo é esquecida, pois des Esseintes, como dândi entediado, logo se esquece de sua vítima e parte para novas experimentações. Não há redenção ou culpa, apenas a vida que segue.

Villiers envereda por esse mesmo caminho. Para além de “Le Tueur de Cygnes”, antes mencionado, o tema da crueldade contra animais aparece também em “Sagacité d’Aspasie”, publicado no livro *Amour Suprême* (1886), conto em que pavões são sacrificados e um cão é mutilado, ambos em cerimônias religiosas sagradas, e, portanto, para benefício humano (cf. NÉRY, 1998, p. 116). Já o conto “La Légende de l’Éléphant blanc” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, pp. 49-56), também do mesmo volume, no qual se vê outro caso de maus tratos a animais motivado por suposto prazer estético do homem, a questão não pode ser justificada por motivos religiosos ou por divergências culturais ou temporais como no caso de “Sagacité”, uma vez que se trata de uma história contemporânea ao autor, citando inclusive figuras reais, de modo a tornar o debate bastante atual para o momento de publicação. Nele, o leitor é levado à Londres contemporânea de Villiers, quando o Jardim Zoológico da capital inglesa anuncia a aquisição de um elefante branco, criando grande expectativa junto ao público. No entanto, o animal, longe do alvor esperado, apresentava uma pele de um cinza claro, manchado de rosa pálido (como de fato o são os animais albinos da espécie). Como muito se pedisse um elefante de fato branco, Lorde W*** promete grande quantia para quem lhe trouxesse uma tal raridade. O prêmio chama a atenção do domador Mayëris, que logo parte para Birmânia no intuito de capturar o animal.

Após grandes dificuldades, a comitiva triunfa roubando um exemplar birmanês. Nunca os deixariam partir com a criatura, Mayëris bem o sabia, por isso tem a ideia de disfarçá-lo, tingindo a pele do paquiderme de preto, após tê-lo anestesiado; em seguida, para ninguém descobrir seu roubo e subterfúgio, manda matar o cuidador da criatura. O engodo é bem-sucedido e após longa viagem o grupo desembarca em Londres. Lorde W***, muito ansioso, pede para encontrar seu tão desejado elefante branco, mas sua decepção é enorme ao se deparar com um animal completamente negro. O domador se apressa a explicar, ouvindo do nobre que a quantia prometida só seria dada mediante a entrega de um elefante de fato branco e não a um bicho pintado cuja cor original poderia

ser qualquer outra. Mayëris decide então reverter o processo de tingimento, o que se mostra muitíssimo difícil, dada a forma como a tintura impregnou-se no couro grosso. Com a ajuda de ácidos e produtos químicos, aos poucos a equipe consegue descolorir e o resultado não poderia ser mais insólito: em vez de reverter ao branco original, a pele do elefante fica toda manchada, nas mais diversas cores do arco-íris. Todos se surpreendem com aquele elefante único e sua nova coloração até agrada a Lorde W***; contudo, sua postura não se altera: sem o prometido, nada de contracheque.

Mayëris, muito esperto, propõe então cruzar o animal com uma fêmea comum, aceitando esperar o tempo necessário para comprovar sua palavra. O nascimento de um filhote híbrido, nem normal, nem albino, provaria a alvura do elefante multicolor. O nobre aceita e manda tratarem do exemplar macho com afrodisíacos. O tiro, no entanto, sai pela culatra. O pobre animal morre intoxicado pela substância e o pagamento nunca chega a ser realizado, pois o caçador sabe da impossibilidade de se encontrar outro exemplar como aquele e, ainda mais, de conseguir levá-lo intacto da Birmânia à Inglaterra.

O conto, escrito num tom levemente jocoso, mesmo se na linguagem tipicamente preciosista e erudita de Villiers, traz outra vez a temática já comentada: um animal é maltratado até a morte por puro capricho humano. No caso, tal como a tartaruga de Huysmans, o elefante se transforma, de certa forma, no “ateliê” ou, melhor, na tela, que será pintada em busca da apreciação do nobre de gostos refinados. No entanto, se, por um lado, des Esseintes queria sua tartaruga o mais artificiosa possível, por considerar o natural muito vulgar, Lorde W*** deseja justamente o contrário: pois a beleza de seu animal se encontra em sua raridade e não no artifício, ainda que o resultado inesperado da combinação entre tintura e ácido tenha lhe agradado. O resultado fatalmente é o mesmo: a morte do animal, como também ocorre com a tartaruga e os cisnes do conto “Le Tueur des Cygnes”.

Curiosa e assustadoramente, tanto a história do quelônio huysmaniano quanto do paquiderme villieriano se inspiram em acontecimentos reais contemporâneos ao momento da escrita das respectivas narrativas, evidenciando a importância do tema e sua atualidade. A história do elefante branco inspira-se no caso do fraudulento T. P. Barnum (1810-1891)¹⁰⁰, *showman* americano conhecido por seu *Cirque du freak*, onde expunha

¹⁰⁰ Barnum recebeu recentemente uma cinebiografia dirigida por Michael Gracey, nomeada *The Greatest Showman* (2017), *O Rei do Show*, na tradução brasileira. O filme mostra alguns dos animais expostos pelo *showman* em seu circo, dentre eles alguns elefantes, zebras e uma girafa empalhada, mas apaga qualquer traço de crueldade contra os animais.

peessoas com deformidades, uma sereia (na verdade, um busto de macaco costurado ao rabo de um peixe), Jumbo, o célebre elefante de quatro metros de altura e o malfadado “elefante branco”. Barnum, dois anos antes da publicação de *Amour Suprême*, expôs dois “elefantes brancos”, o primeiro, tal qual no conto, era um elefante albino, manchado de rosa e cinza; o segundo, por sua vez, era um elefante comum, pintado de branco, mas logo morto por intoxicação devido ao processo de tintura. Sem dúvida, Villiers tivera acesso a essas histórias e usara sua imaginação para transformar o elefante pintado de branco em uma versão multicolorida (cf. RAITT; CASTEX, 1986, p 1087).

Já no caso de Huysmans, o verdadeiro “criminoso” teria sido o Conde Robert de Montesquiou (1855-1921), poeta, dândi e mecenas de hábitos curiosos, que, segundo o anedotário, inspirou Huysmans na criação do Conde des Esseintes. Segundo Daniel Grojnowski, Montesquiou, por volta de 1878, mantinha em seu apartamento uma decoração curiosa e sofisticada, repleta de bibelôs, ornamentos japoneses e outros objetos passíveis de serem considerados raros e exóticos. Em meio a essas posses, viveria uma tartaruga de estimação. Grojnowski comenta, citando um artigo de Edmond de Goncourt (1822-1896), que Montesquiou teria mandado revestir de dourado e incrustar de topázios no casco de seu animal apenas para melhor harmonizar com os desenhos de seu tapete (GROJNOWSKI, 2004, pp. 259-260).

Outro fator curioso pertinente às duas narrativas diz respeito à ausência de intenção de matar, ao contrário dos contos “Le Tueur de Cygnes” e “La Sagacité d’Aspasie”, nos quais a morte dos animais era esperada, mesmo se isso só aconteça para que algo mais possa ser alcançado, como o canto emitido pelos cisnes estrangulados pelo esteta. A morte não é exatamente o objetivo, mas é um meio para um fim, sem que isso cause preocupações ou remorsos. No caso da tartaruga de Huysmans e do elefante branco, por outro lado, a morte se dá como consequência de uma experiência malsucedida. Não há intenção de assassinar os animais; a morte deles é apenas uma fatalidade, vista como menor, um resultado fracassado da experimentação estética. Nos quatro casos, ainda assim, fica evidente que, para essas personagens, a vida desses animais é completamente descartável. O conceito de maldade não se coloca para o agente da ação, insensível à vida que manipula. Des Esseintes é movido pelo desejo estético, privado de um senso ético passível de contê-lo. Já Mayëris é movido pelo dinheiro prometido por Lorde W***, cujo desejo de prazer estético é seu motivador. Nesse entrecruzamento de vontades, os animais perecem para proporcionar um momento de fruição fugaz. A intenção dos textos parece ser justamente suscitar revolta e reflexão no leitor, que ante tais atrocidades é compelido

a antipatizar com os dândis decadentes, ao mesmo tempo em que se intriga com a ausência de empatia dessas figuras.

Em diálogo com Hugo, Zola, Gautier e outros escritores preocupados com a condição animal no século XIX, essas obras finiseculares associadas ao Simbolismo e ao Decadentismo demonstram os temas tipicamente oitocentistas dos maus-tratos contra animais, de sua reificação e do debate sobre seu estatuto enquanto seres vivos, bem como a ideia de que a sociedade vive um momento de decadência moral e ética. Através das abordagens teóricas em voga no estudo conhecido como zoopoética, tais textos demonstram as potencialidades dessa literatura para além da importante e plural leitura simbólica que se verá nos próximos capítulos, bem como sua atualidade e pertinência nos estudos animais.

Uma vez vista essa trajetória das principais linhas de força do pensamento oitocentista em relação aos animais, passa-se ao estudo do Simbolismo e do Decadentismo enquanto poéticas, atentando para o lugar ocupado pelos animais nesses movimentos a partir de suas principais características e de seus temas mais populares.

CAPÍTULO 2

FIN-DE-SIÈCLE E SEU IMAGINÁRIO

L'homme n'emporte dans la mort que ce qu'il renonce de posséder dans la vie. En vérité – nous ne laissons ici qu'une écorce vive. Ce qui fait la valeur de ce trésor est en nous-même¹⁰¹.

(Villiers de L'Isle-Adam, *Axël*, 1986, p. 674).

Baudelaire, Schopenhauer e as bases do pensamento finissecular

Como se viu no capítulo anterior, nos oitocentos surgiram diversas vertentes de pensamento, muitas vezes conflituosas: se, de um lado, o viés iluminista, antirreligioso e engajado sociopoliticamente se expande em algumas tendências das poéticas romântica, realista e naturalista; por outro, retoma-se a espiritualidade – assentada sobretudo numa perspectiva mística de origem neoplatônica – evidente, por exemplo, nos românticos de línguas inglesa e alemã, como Byron e Shelley, Hoffmann e Novalis (1772-1801). Na França, nomes como Gérard de Nerval associam-se a essa opção filosófica e estética, cujas linhas de força, décadas depois, dariam origem aos conceitos de Simbolismo e Decadentismo.

A década de 1850 marca essa confluência de ideias com algumas publicações-chave, como *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert e *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire, ambas lançadas em 1857, e *A Origem das Espécies*, de Charles Darwin, de 1859. Cada uma à sua maneira, essas três obras impactaram diferentes linhas do pensamento europeu, influenciando nos rumos tomados dali em diante pela religião, pela arte, pela biologia e pela filosofia. Especificamente na literatura, o livro de Flaubert se associa ao início do Realismo, enquanto o de Darwin sugere princípios basilares do Naturalismo¹⁰². Baudelaire, por sua vez, tendo escrito no apagar das luzes do Romantismo

¹⁰¹ Na tradução de Sandra M. Stroparo: “O homem só leva na morte o que ele renunciou a possuir na vida. Na verdade – nós só deixamos aqui uma casca vazia. O que faz o valor deste tesouro está em nós mesmos” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 202).

¹⁰² “Isso não quer dizer, porém”, adverte Edmund Wilson, “que o movimento conhecido como naturalismo derivasse diretamente de *A origem das espécies*. Já se estabelecera, pelos meados do século, com total independência da teoria da evolução, uma reação contra a sentimentalidade e imprecisão do romantismo, visando novamente à objetividade e severidade do classicismo. Tal reação já se havia caracterizado por uma espécie de observação científica que correspondia estritamente à da ciência biológica” (2004, p. 32). Ainda assim, as teorias de Darwin ajudaram romancistas como Zola a entenderem – mesmo se por vezes de forma um tanto equivocada – como os processos de hereditariedade e as alterações do ambiente podiam influenciar em aspectos físicos e psicológicos dos seres humanos, informação incorporada aos preceitos básicos do movimento naturalista.

e em diálogo com o nascente *Parnasse*, ficaria conhecido pela sua importância para as poéticas finisseculares e para as vanguardas que delas beberam. Sem nunca ter sido simbolista ou decadentista – afinal, tais adjetivos só surgiriam algumas décadas depois¹⁰³ – a obra baudelaireana está na base desses conceitos, por ter captado transformações estéticas, formais, temáticas e sociais do *Zeitgeist* desse múltiplo e “longo” século XIX, na expressão do historiador Eric Hobsbawm (1917-2012).

Grande parte do que hoje se entende por literatura e arte moderna não seria possível sem as inovações e rupturas propostas durante o século XIX – em continuidade a questionamentos já presentes na segunda metade do século XVIII –, a partir das produções da época do Romantismo, mas, igualmente, do Simbolismo, em literatura, e do Impressionismo, nas artes plásticas. A própria ideia de Modernidade é um conceito oitocentista, teorizado por Baudelaire no texto *O pintor da vida Moderna*, de 1863, também conhecido, no Brasil, como *Sobre a Modernidade*. Nesse livro, em uma crítica aos pintores academicistas, postula que a Modernidade reside em “tirar da moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório” (2007, p. 25). Os quadros destes últimos mostravam via de regra temas e enredos da Bíblia ou da Antiguidade Clássica, ou ainda pautados na Idade Média, no Renascimento ou no Orientalismo, nunca na contemporaneidade ou na vida ao redor – “sinal de uma grande preguiça”, diz Baudelaire. Afinal, captar o “transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável” (idem, p. 26), logo os pintores de então não conseguiam atingi-la por completo na visão do poeta¹⁰⁴. Reconhecendo tais características na pintura de Constantin Guys (1802-1892)¹⁰⁵, a quem muito admirava, e aplicando-os à própria poesia, Baudelaire assume o papel de *flâneur* para procurar as

¹⁰³ Coincidentemente, o termo Decadentismo, cujas primeiras ocorrências datam da década de 1880, deriva de uma frase de Théophile Gautier retirada do prefácio à edição de *As Flores do Mal* publicada em 1868, na qual a poesia de Baudelaire é descrita por um “estilo de decadência” (cf. PEREIRA, 1975, p. 20). O termo Simbolismo, por sua vez, data da mesma década de 1880, popularizando-se após o manifesto de Jean Moréas publicado em 1886.

¹⁰⁴ Como se verá ao fim desse capítulo, os poetas simbolistas também se voltaram a esses mesmos temas praticados pela pintura clássica; contudo, o tratamento foi muito diferente, tanto pela técnica – a pintura simbolista caminha para a abstração, com traços imprecisos, fundos chapados, sobreposição de figuras – quanto pela forma de se criar cenas, pois buscavam retirar novas significações das referências tradicionais, enquanto os pintores acadêmicos apenas desejavam preservar as imagens já cristalizadas segundo técnicas de desenho miméticas.

¹⁰⁵ A obra de Guys realizada em meados do século XIX, de fato, diverge muito do que era feito por seus contemporâneos, preocupados como estavam em retratar grandes cenas históricas ou míticas, enquanto ele se dedicava a pintar carruagens no cotidiano parisiense, bem como senhoras e senhores em seus trajes diários em cenas passadas em ambientes internos, como só viria a se tornar frequente na pintura algumas décadas depois com obras de artistas hoje muito conhecidos justamente por sua Modernidade, como Henri de Toulouse-Lautrec (1864-1901), conhecido pelos retratos de cortesãs, ou Edgar Degas (1834-1917), que se dedicou a captar o movimento de bailarinas.

respostas para perguntas de ordem diversa, das mais íntimas às universais, no dia a dia de uma Paris em ebulição.

Quando Baudelaire publica suas *Flores do Mal*, um novo paradigma de poesia se instaura. Seus poemas, bastante clássicos na forma – sendo a maioria composta em sonetos –, revolucionaram o meio literário por sua linguagem e temáticas inovadoras. Traziam imagens até então pouco exploradas na lírica, sobretudo aquelas dedicadas ao grotesco, ao vil e ao abjeto, utilizadas para delas extrair a beleza. Desse modo, procura demonstrar o sublime presente no grotesco, no caminho apontado, mas não inteiramente traçado, por Victor Hugo em seu prefácio a *Cromwell* também conhecido como *Do Sublime e do Grotesco* (1827).

Já com seus *Pequenos Poemas em Prosa* ou *O Spleen de Paris* (1869), Baudelaire encontra uma nova forma de se fazer poesia, em diálogo com antecessores como Aloysius Bertrand (1807-1841)¹⁰⁶, que, no entanto, nunca desenvolveram um estilo tão próprio e discernível quanto o de Baudelaire, cuja obra se tornaria um novo paradigma formal para as literaturas posteriores. Ele também se destaca por ter teorizado sobre diversos temas que viriam a ser retomados pelos simbolistas e decadentistas, tais como: o dandismo, a moda, a arte wagneriana, a Beleza, a *flânerie* e, acima de tudo, a teoria das Correspondências, exposta no soneto de mesmo nome¹⁰⁷. Essa teoria está na base do pensamento místico-espiritual do Simbolismo por prever uma relação entre o mundo natural e o mundo espiritual, cujas constantes *correspondências* poderiam ser apreendidas pelos sentidos. Tal postulado deriva, na verdade, das teorias do sueco Emmanuel Swedenborg, um cientista e filósofo esotérico, cuja obra *Do Céu e do Inferno* (1758) retoma muito do pensamento neoplatônico difundido na Idade Média pelos Pais da Igreja¹⁰⁸. Nesse livro, o filósofo teoriza:

¹⁰⁶ Bertrand é considerado o criador do conceito moderno de poema em prosa, com sua obra póstuma *Gaspard de la nuit: fantaisies à la manière de Rembrandt et Callot* (1842). De ambientação medieval e inspiração romântica, essa obra é marcada mais pela impressão do que pela narrativa. O gênero, no entanto, só viria a se tornar popular após a publicação da obra de Baudelaire e, sobretudo, no fim do século com os trabalhos de simbolistas, como Mallarmé, Rimbaud e Huysmans, na França, João Barreira, em Portugal, e Cruz e Sousa, no Brasil.

¹⁰⁷ Ana Balakian lembra ainda que como “parte de seu legado ao simbolismo, Baudelaire comunicou à posteridade duas grandes preferências literárias: Poe e Wagner – um por sua decadência, o outro pela descoberta de novas combinações de comunicação artística. Ambos seriam explorados mais profundamente pela escola simbolista que, sob a direção de Mallarmé, adoraria Poe como um de seus patronos e chamaria uma de suas revistas mais importantes *La Revue Wagnerienne*” (BALAKIAN, 2007, p. 45).

¹⁰⁸ Acerca desse pensamento e em relação ao que se viu no capítulo anterior, Calvet e Cruppi, comentam que os artistas da Idade Média “se inspiram” para representar os animais nos Bestiários Medievais e em outros objetos artísticos da época “em uma tradição que vem dos Pais da Igreja e do ensino das escolas. Essa tradição, muito pouco conhecida, fundamenta-se nessa ideia de que o mundo material e o mundo espiritual, sendo obra do mesmo Deus, são feitos sobre o mesmo plano e que o olho do crente discerne nas

Primeiramente, dir-se-á o que é a Correspondência: todo o Mundo natural corresponde ao Mundo espiritual, e não apenas o Mundo natural (no seu aspecto) comum, mas também em cada uma das coisas que o compõem; por isso, cada coisa que, no Mundo natural, existe conforme uma coisa espiritual, é dita Correspondência. [...] Dá-se o nome de Mundo natural a toda essa extensão que está sob o Sol e que dele recebe o calor e a luz [...]. Em uma palavra, todas as coisas que existem na Natureza, da menor à maior, são correspondências. São Correspondências porque o Mundo natural, com tudo o que o constitui, existe e subsiste conforme o Mundo espiritual, e um e outro conforme o Divino [...]; daí resulta que, através das correspondências, o homem estabelece comunicação com o céu; de fato, os Anjos do céu não pensam, como o homem, conforme as coisas naturais; por isso, quando o homem está na ciência das correspondências ele pode estar com os Anjos no que concerne aos pensamentos [...]. É para que haja conjunção do Céu com o homem que a Palavra foi escrita através de puras correspondências, de fato, todas e cada uma das coisas que estão na Palavra, se correspondem: portanto, se o homem estivesse na ciência das correspondências, ele compreenderia a Palavra no seu sentido espiritual, e com isso poderia conhecer os arcanos dos quais não distingue nenhum traço literal; de fato, há na Palavra um sentido literal e um sentido espiritual: o sentido literal consiste em coisas como aquelas que estão no mundo, mas o sentido espiritual consiste em coisas como as que estão no Céu; e como a conjunção do Céu com o mundo existe através das correspondências, é por isso que lhe foi dada uma tal Palavra (*apud* GOMES, 1994, pp. 38-39).

A partir dessa formulação, mesmo estando bastante preso à mitologia judaico-cristã, Swedenborg propõe uma leitura bastante particular dos conceitos de céu e de inferno, retirando o caráter de punição ou condenação do segundo, e aproximando o primeiro do “mundo das ideias” platônico. Como se antecipando a doutrina kardecista – mais conhecida como Espiritismo, surgida na França em meados do século XIX –, também se preocupará com o plano dos espíritos, lugar onde transitam as almas após o desligamento com o mundo natural e antes de se dirigirem ao céu ou ao inferno. Portanto, há um outro mundo, a partir do qual a realidade é feita “à sua imagem e semelhança”. Esse mundo primeiro, chamado “mundo espiritual”, lugar dos espíritos e também dos anjos e demônios, é capaz de se revelar ao mundo natural através das ditas “correspondências”. Isto é, como são conhecidas as manifestações do sobrenatural no natural, bem como a própria ligação metafísica entre cada coisa material e sua contraparte verdadeira do mundo espiritual; ou ainda, optando pela linguagem platoniana, entre um objeto e a *Ideia* desse objeto.

linhas da criação as imagens do universo sobrenatural. A natureza é uma parábola, para a qual é preciso buscar o sentido, um enigma cuja resposta é preciso procurar. Cada pedra, cada vegetal, cada animal tem, primeiro, um valor simbólico, como dirá mais tarde Baudelaire” (1954, p. 6).

Ao homem, seria facultada a possibilidade de acessar esse outro mundo pela “Palavra”, grafada com inicial maiúscula, como o Verbo bíblico. Dessa importância da Palavra, para a valorização do ser humano – cujo pensamento se constrói pela linguagem – e, sobretudo, do poeta – cujo papel no mundo é justamente transpor em palavras o impalpável – não parece um caminho difícil. E como os simbolistas nem sempre entraram em contato diretamente com o texto de Swedenborg, muitos tiveram acesso ao conceito via Baudelaire, de modo que a noção de correspondência passou a ser associada à capacidade do poeta de captar os traços do mundo espiritual no real, conforme postulado no poema de *As Flores do Mal* abaixo reproduzido, tornado uma espécie de “profissão de fé” da geração seguinte:

CORRESPONDANCES

La Nature est un temple où de vivants piliers
 Laissent parfois sortir de confuses paroles;
 L’homme y passe à travers des forêts de symboles
 Qui l’observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
 Dans une ténébreuse et profonde unité,
 Vaste comme la nuit et comme la clarté,
 Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d’enfants,
 Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
 — Et d’autres, corrompus, riches et triomphants,

Ayant l’expansion des choses infinies,
 Comme l’ambre, le musc, le benjoin et l’encens,
 Qui chantent les transports de l’esprit et des sens.
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 126)¹⁰⁹

Em Baudelaire, não se fala de céu ou inferno, tampouco de anjos. A relação com a tradição cristã arraigada no discurso de Swedenborg é apagada por completo em favorecimento da noção de Natureza, na qual o homem poderia decifrar os símbolos, vistos com familiaridade, seja devido à relação entre mundo espiritual e mundo natural,

¹⁰⁹ Na tradução de Ivan Junqueira: “Correspondências // A Natureza é um tempo vivo em que os pilares / Deixam filtrar não raro insólitos enredos; / O homem o cruza em meio a um bosque de segredos / Que ali o espreitam com seus olhos familiares. // Como ecos longos que à distância se matizam / Numa vertiginosa e lúgubre unidade, / Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade, / Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam. // Há aromas frescos como a carne dos infantes, / Doces como o oboé, verdes como a campina, / E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes, // Com a fluidez daquilo que jamais termina, / Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente, / Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 127).

seja por se tratar de alguém atento a tais nuances e detalhes, alguém como um poeta, é claro.

Nas palavras do crítico suíço Marcel Raymond (1897-1981), a “tarefa do poeta será, portanto, segundo um sentido divinatório que existe nele, a de perceber analogias, correspondências que revestem o aspecto literário da metáfora, do símbolo, da comparação ou da alegoria” (1997, p. 21) e com isso ver além do que os olhos conseguem perceber. Assim, as “confusas palavras” soando como “longos ecos” devem ser aprendidas não apenas pela capacidade de raciocínio, mas também pela percepção, o que demonstra a importância dos sentidos e de seu desregramento, noção extrapolada alguns anos depois por Rimbaud e seu célebre soneto “Voyelles”.

Não é de estranhar terem os simbolistas eleito a sinestesia como um fundamento importante para sua poética, pois através dessa mistura e alternância de sensações é possível evocar novos sentidos e estados de espírito. Para Anna Balakian, nos últimos seis versos nos quais se desenvolve a sinestesia, “Baudelaire começa a desaprovar Swedenborg”, mesmo se indiretamente. Isso porque, segundo a pesquisadora, a “sinestesia não produz um liame entre o céu e a terra, nem nos transporta a um estado divino; ao contrário, encontra suas conexões entre as experiências sensoriais aqui na terra”. Assim, o soneto se encerraria com a revelação de “que o segredo para atingir a sinestesia não reside na visão interior e seu contato com o divino, mas na conexão da mente (*l'esprit*) com os sentidos” (2007, p. 33).

O poema também demonstra uma atitude muito positiva em relação à “natureza exterior”, enquanto matéria-prima de imagens poéticas, diferenciando-se, portanto, da maior parte das teorias neoplatônicas, inclusive da de Swedenborg, que veem a realidade como uma pálida cópia do mundo das Ideias¹¹⁰. Talvez por isso Baudelaire se volte com tanta frequência às metáforas e símbolos animalistas, como se mostrará a partir do Capítulo 3, vistos tanto como parte integrante dessa Natureza em uma paisagem, quanto como resquícios ou metonímias do natural em meio ao artifício da cidade moderna, por sua vez, também componente dessa “natureza exterior”.

¹¹⁰ “Todo o universo visível”, escreve Baudelaire em seu estudo sobre Eugène Delacroix, *Art Romantique*, “não é senão um depósito de imagens e de signos aos quais a imaginação conferirá um lugar e um valor relativos; é uma espécie de alimento que a imaginação deve digerir e transformar” (*apud* RAYMOND, 1997, p. 19). Nesse sentido, ecoa Novalis, como bem lembra Raymond, quando o poeta alemão afirma que o visível “repousa sobre um fundo invisível, o que se ouve sobre um fundo que não pode ser ouvido, o que é tangível sobre um fundo impalpável” (*apud* idem).

Contudo, vale dizer, mesmo a Natureza sendo “um templo”, o artificial – racional, projetado e idealizado – será sempre superior ao natural – efêmero e instintivo –, como declara no *Pintor da vida Moderna*. Há um tensionamento entre natural e artificial, apesar de ambos se enquadrarem no “mundo natural” swedenborguiano, em oposição ao mundo espiritual. Nas palavras do poeta, se “consentirmos em fazer referência simplesmente ao fato visível [...] veremos que a natureza não ensina nada, ou quase nada, que ela *obriga* o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera” (BAUDELAIRE, 2007, pp. 61-62). Nesse sentido, o conceito de natureza empregado nesse excerto não parece ser o mesmo da Natureza – com inicial maiúscula do poema “Correspondance”. Enquanto este é um desdobramento do preceito de Swedenborg do “mundo natural” – ou seja, em referência ao mundo onde se vive –, aquele é a força primitiva regente desse mundo natural, aproximando-se, dessa forma, do conceito de Vontade de Schopenhauer, sobre o qual se falará mais à frente. Baudelaire ainda acrescenta que o mal é natural e o bem provém sempre do raciocínio – em oposição clara ao pensamento de filósofos como Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), por exemplo, no qual o homem nasce bom, mas a sociedade o corrompe. Para o autor de *As Flores do Mal*, é justamente o contrário, como se vê no fragmento abaixo, onde demonstra ser “natural” à raça humana a prática do mal, enquanto a bondade nasceria de um esforço intelectual:

É ela [a natureza] igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas a voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre na mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, teria sido incapaz de descobri-la. O mal é praticado sem esforço, *naturalmente*, por fatalidade; o bem é sempre o produto de uma arte (2007, p. 62, grifos do autor).

Mesmo assim, Baudelaire consegue ver na Natureza um manancial de imagens a serem trabalhadas poeticamente no intuito de torná-las boas, pois artísticas. Nesse

sentido, ele a vê não como “uma realidade que existe por si mesma e para si mesma, porém um imenso reservatório de analogias e também uma espécie de excitante para a imaginação” (RAYMOND, 1997, p. 19). Isso resulta na necessidade de se ler e interpretar a Natureza – com maiúscula –, que permanece plena de significados a serem desvendados, ao mesmo tempo em que se combate a natureza – em minúscula, algo passível de ser associado ao que popularmente se chama de “instinto” –, e, para tanto, as armas apropriadas são o raciocínio, a filosofia, a religião e a arte. Com a revelação do sentido oculto da Natureza, o poeta constrói sua arte. A noção de que as “coisas são apenas uma parte do que significam”, formula Raymond, “permite a alguns privilegiados – especialmente ao poeta predestinado – introduzir-se e movimentar-se com facilidade no além espiritual que banha o universo visível” (idem).

Trata-se de então de um processo pelo qual o poeta revela essas correspondências para transpô-las em linguagem; já quando a poesia é lida, demanda-se do leitor a decifração para libertar o “sentido oculto” do poema¹¹¹. Essa dupla decifração – tanto a do poeta, quanto a do leitor – não deve se pautar apenas na razão, mas numa fusão dessa com os sentidos. Por sua vez, essa ideia não parece distante do princípio simbolista da sugestão, formulado alguns anos depois e consagrado pela resposta de Mallarmé a Jules Huret (1863-1915), na célebre entrevista de 1891, na qual se lê:

[...] quant au fond, les jeunes sont plus près de l'idéal poétique que les Parnassiens qui traitent encore leurs sujets à la façon des vieux philosophes et de vieux rhéteurs, en présentant les objets directement. Je pense qu'il faut, au contraire, qu'il n'y ait qu'allusion. La contemplation des objets, l'image s'envolant des rêveries suscitées par eux, sont le chant : les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggerer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole : évoquer petit à petit un objet pour montrer un état

¹¹¹ Ainda lembrando Raymond, este comenta que o “importante nessas percepções é que elas podem, em alguns casos, levar-nos a nos comunicar com o oculto. Baudelaire refere-se aqui à tradição do ocultismo, rejuvenescida por Swedenborg, à qual aderem também Hoffmann, Lavater, Nerval, Balzac, Fourier, que o guiaram na elaboração desta filosofia mística, deste estranho sincretismo no qual parece ter acreditado sem contudo sacrificar-lhe sua liberdade enquanto poeta” (1997, p. 19). Foi esse ocultismo, nos termos do crítico suíço, uma das linhas de força de determinada vertente mística do Simbolismo, sobretudo em figuras como o poeta e crítico Josephin Peladan (1858-1918), seu discípulo, o pintor e poeta belga Jean Delville (1867-1953), e o romancista Élémer Bourges (1852-1925). Todos esses nomes eram associados aos salões Rosa-Cruz e seu culto, movimento esotérico muito em voga à *la fin-de-siècle*, cujos ecos também foram sentidos pelos simbolistas brasileiros, como Luís Murat (1861-1929), Dario Veloso (1869-1937) e João Itiberê da Cunha (1870-1953), responsável por introduzir as doutrinas ocultistas no *cénacle* paranaense (cf. PEIXOTO, 1999, p. 246).

d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements (2003, pp. 699-700)¹¹².

Assim como na teoria de Baudelaire, esse preceito parece servir tanto aos poetas, *sugerindo*-lhes como proceder, quanto aos leitores, dando uma chave de leitura da poesia dos jovens – isto é, dos simbolistas e decadentistas. Esse aspecto “sugestivo” e, ao mesmo tempo, espiritual da poesia escrita no contexto francês a partir de *As Flores do Mal* será visto por alguns detratores como um hermetismo exacerbado, sobretudo na poesia de Mallarmé, e, por vezes, até como um elitismo; contudo, tais críticas não levam em conta o princípio filosófico do próprio movimento, bem como a intenção de se captar o inefável e transpô-lo em verso, para evocar e sugerir “um estado de alma”, como desejava o autor de *L'Après-midi d'un faune*.

A respeito desse princípio subjacente ao pensamento epocal, aliás, vale mencionar que as diversas vertentes espirituais e filosóficas finisseculares, de modo geral, reúnem-se em uma ideia genérica de “Idealismo”, amalgamando ao mesmo tempo fontes bastante diversas, como Plotino, Swedenborg, Baudelaire, Novalis, Hegel, Richard Wagner, Hartmann e, mais do que qualquer outro, Arthur Schopenhauer (cf. ILLOUZ, 2004, p. 136), cuja teoria também se pauta em preceitos do Neoplatonismo, a partir dos quais desenvolve sua perspectiva e seus conceitos norteadores de “Vontade” e “representação”.

Embora publicado em 1818, *O Mundo como vontade e como representação*, livro de Schopenhauer onde suas principais teorias são desenvolvidas e sistematizadas, permaneceu por muito tempo ignorado. Na França, é apenas a partir da década de 1870 que essa obra fica conhecida, devido à publicação de algumas análises e ensaios de divulgação, como *A Filosofia de Schopenhauer* (1874), escrito pelo psicólogo Théodule-Armand Ribot (1839-1916), ou *O Pessimismo no século XIX: Leopardi – Schopenhauer – Hartmann* (1878), do filósofo espiritualista Elme-Marie Caro (1826-1887). Pouco depois, em 1881, uma antologia de excertos é publicada, sob o título *Schopenhauer, Pensées et fragments*, com organização do filósofo e sociólogo Jean Bourdeau (1848-

¹¹² Na tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi: “[...] no fundo, os jovens estão mais próximos do ideal poético do que os parnasianos, que ainda tratam seus temas à maneira dos velhos filósofos e dos velhos retóricos, apresentando os objetos diretamente. Penso ser preciso, ao contrário, que haja somente alusão. A contemplação dos objetos, a imagem alçando vôo dos sonhos por eles suscitados, são o canto; já os parnasianos tomam a coisa e mostram-na inteiramente: com isso, carecem de mistério; tiram dos espíritos essa alegria deliciosa de acreditar que estão criando. *Nomear* um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: *sugerir*, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado d'alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado d'alma, através de uma série de decifrações” (*apud* GOMES, 1994, p. 102).

1928), sendo que somente em 1885 o livro seria de fato inteiramente traduzido para o francês pelo político romeno Jean Alexandre Cantacuzène (1829-1897). Contudo, essa tradução saiu em Bucareste, dificultando seu acesso, motivo pelo qual a tradução mais conhecida e popularizada nos anos seguintes foi a do também político Auguste Burdeau (1851-1894), a primeira publicada na França, em 1890 (cf. ILLOUZ, 2004, p. 136). Só então *O Mundo como vontade e como representação* pôde ser lido pelos simbolistas – tanto pelos franceses quanto pelos portugueses e brasileiros¹¹³, cuja leitura, num primeiro momento, deu-se através das traduções francesas. Estes já o comentavam antes, é verdade, apesar de, em sua maioria, não terem lido o original alemão. Com a tradução, as referências e mesmo citações passaram a ser bastante mais frequentes.

Essa trajetória indireta do livro, realizada por pensadores de diferentes áreas do conhecimento (psicologia, filosofia, sociologia, política e literatura), apresentado primeiro por obras de comentadores, depois por fragmentos e, finalmente, pela tradução integral e consequente leitura e citação por parte dos escritores do fim de século, demarca sua presença no imaginário europeu da segunda metade do século XIX e seu impacto nas mais diferentes esferas intelectuais e sociais. Assim, o conceito de Vontade se popularizou nos círculos letrados da Europa de então, bem como o pessimismo dele advindo.

De acordo com Schopenhauer, a Vontade – com inicial maiúscula, também chamada de “Querere-Viver” – é um elemento fundamental da Natureza, mas se aproxima da natureza – em minúscula – teorizada por Baudelaire no sentido de ser uma força irracional, praticamente instintiva. Trata-se de uma condição inerente à vida, não restrita aos seres humanos, mas igualmente presente em animais e, até mesmo, em vegetais, cujo movimento de querer e continuar a viver, irrefletida e irracionalmente, leva-os às características mais básicas do próprio conceito de vida: buscar/fabricar alimento e procurar se reproduzir, bem como – no caso dos animais e dos seres humanos –, tentar sempre se proteger e se defender, ante qualquer ameaça, de modo a evitar ferimentos e a morte¹¹⁴.

¹¹³ Conforme mapeamento realizado pela tradutora Denise Bottmann (2016, p. 251-259), no Brasil, a primeira tradução dessa obra de Schopenhauer só seria publicada muito tempo depois de suas traduções francesas, em 1941, pelas Edições e Publicações Brasil, com tradução e prefácio de Heraldo Barbuy (1913-1979), embora desde 1887 já houvesse edições com excertos e fragmentos de suas obras, em sua maioria traduzidos do francês.

¹¹⁴ Jair Barboza comenta o quanto essa Vontade absoluta e irrefreável da teoria de Schopenhauer descontrói “o narcisismo racional do homem, pois ele não só se vê despidido da primazia de uma razão legisladora que o conduz a um bom *télos* mas também descobre o fundo sem fundamento da própria natureza” (2005, p. 8).

Essa Vontade existiria independentemente da representação, que, por sua vez, pode ser entendida como a forma pela qual a consciência humana vê a realidade, pois a impressão do mundo em si mesmo nunca é pura, mas sempre permeada e guiada pelo intelecto humano, ou seja, pela razão, caracterizada pela capacidade de abstração¹¹⁵. A representação nasceria da fusão do objetivo – a coisa em si inalcançável – e do subjetivo – a interpretação humana do objeto nunca entendido em sua totalidade. Logo, pensar ser possível captar por completo “a coisa em si” é uma ilusão, e nessa tentativa de apreensão da realidade nunca atingida, bem como na busca pela satisfação da Vontade – nunca saciada –, nasceria a frustração, o sofrimento, a dor. Esses três elementos derivados da Vontade se mostram bastante característicos e presentes na arte e, sobretudo, na poesia da segunda metade dos oitocentos e guiaram o tom e a atmosfera decadente das produções do período.

Schopenhauer distingue ainda a Vontade – com inicial maiúscula, única e inevitável – das demais vontades – com minúscula, no plural –, que impediriam ao homem ou a mulher de “alcançar o Absoluto, a Completude que perdeu ao se tornar indivíduo” (FERNANDES, 2016, p. 230). Essas vontades menores e fugazes, são distrações, uma “manifestação do desejo no sentido do impulso instintivo” (idem). A consciência e o raciocínio estariam, assim, sujeitos à Vontade, pois se trata de apenas uma pequena parte da mente humana, dominada pelo nascente conceito de inconsciente que tanto viria a ser estudado pelos filósofos e, depois, ao longo dos séculos XIX e XX, por psicanalistas. O inconsciente se faz igualmente presente no pensamento artístico de *la fin-de-siècle*, em particular na obra de Arthur Rimbaud¹¹⁶ que, na década de 1920, seria

¹¹⁵ Para Schopenhauer, o que diferenciaria a inteligência humana da inteligência animal – pois, contrariamente ao pensamento da época, ele reconhece o intelecto dos demais seres vivos – seria justamente a capacidade de abstração, característica da razão, em oposição ao entendimento, isto é, a capacidade de compreensão elementar. Segundo ele, nos “bichos mais inteligentes podemos avaliar de maneira bem exata o quanto o entendimento consegue [se concretizar] sem a ajuda da razão, ou seja, sem o conhecimento abstrato por conceitos: em nós mesmos não o reconhecemos desse modo, já que, em nosso caso, entendimento e razão sempre se apoiam mutuamente” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 67).

¹¹⁶ A partir dessa linha de raciocínio, alguns anos depois, Karl von Hartmann (1842-1906), discípulo de Schopenhauer, desenvolve sua teoria do “inconsciente”, que também impactará o pensamento finissecular, quase como uma variante da Vontade (cf. ILLOUZ, 2004, p. 140). Traçada em sua obra *Filosofia do Inconsciente*, de 1869, essa teoria “designa não a lei singular de um desejo, como mais tarde na obra de Freud, mas uma força impessoal e universal: um querer-viver cego que cumpre, para além do indivíduo, os fins da Vida e da Evolução. Um tal pensamento confere ao sujeito um estatuto infinitamente precário: imerso no ‘Um-Todo’, este participa de uma totalidade cujos desígnios cumpre sem conhecer suas causas; toda tentação idealista é rebaixada ao patamar de uma ilusão que institui o Sentido onde prevalece a ausência de finalidade; mesmo o sentimento amoroso é reduzido a uma construção subjetiva, que serve somente para mascarar o mecanismo absurdo da reprodução da espécie” (idem).

considerado pelos artistas e escritores surrealistas – estética pautada nesse conceito –, um de seus maiores precursores.

Segundo a formulação de José Carlos Seabra Pereira, a Vontade se mostra como “a unidade primordial e incondicionada”, subjacente às aparências, uma “atividade inconsciente e ateleológica, procurando incessantemente a objetivacção” (1975, p. 26). Isto é, uma força latente, instintiva, da qual o indivíduo não tem consciência, sem objetivos específicos, nascida da “frustração perpétua” e do “sofrimento radical”, intrínsecos à condição humana. Se finalmente consciente disso, o indivíduo vê-se enredado em pessimismo e revolta – “contra o mundo civilizado ou o indivíduo egoísta, contra o sofrimento ou a própria vida”. Nesse sentido, a única forma de libertação é a supressão da Vontade através do “estado estético-puro, desinteressado e conducente a uma intuição da realidade em si” (idem), ou de uma renúncia capaz de impedir tanto a ilusão de alegria quanto de sofrimento.

Nas palavras de Annie Gisele Fernandes, essa “metafísica alemã” representada por Schopenhauer, “fez ver o dano causado pela vontade individual, que reitera o caráter uno, indivisível – presente no sentido etimológico do vocábulo indivíduo – e a indissociabilidade da tríade vontade-prazer-frustração” (2016, p. 230). Esse pensamento parece retomar a ideia de Baudelaire de que a natureza – ou o instinto – leva os seres humanos a fazerem o mal, pois os obriga a lutar pela sobrevivência, muitas vezes em detrimento do bem-estar das outras pessoas e dos demais seres vivos. A filosofia, a arte e a religião, por outro lado, abririam caminhos para essa consciência de mundo menos egoísta, o que impulsiona o homem ou a mulher a ajudarem o próximo mesmo se isso não lhes der nenhuma recompensa óbvia ou material além da satisfação moral e do sentimento de realização. Como “consequência natural” da noção de indivíduo evocada por Fernandes surge a “imagem que se tem do homem moderno”:

[...] individualista e materialista, preocupado apenas consigo, com as suas vontades, com o seu interesse e prazer pessoais, e frustrado, entediado, à medida que toma consciência do seu fechamento em si, do caráter ilusório das vontades que, não satisfeitas, geram dor e frustração, e satisfeitas, geram novas vontades, que podem ou não ser satisfeitas e assim, sucessivamente, reiteram que o sofrimento é a condição humana *sine qua non* (idem).

Dessa forma, na conjuntura finissecular, cujo imaginário bebe do pessimismo schopenhaueriano, o próprio conceito de indivíduo – em sua acepção etimológica, como dito acima – é visto como algo negativo, por demarcar a impossibilidade de comunhão – no sentido metafísico – e o egoísmo inerente aos seres vivos em sua busca por

sobrevivência em detrimento do próximo, também alertado por Baudelaire para quem a arte, a filosofia e a religião deviam atuar como forma de contenção desses impulsos naturais. Disso resulta o fato de o sentimento de angústia se tornar “a representação fundamental da condição humana”, como explica a pesquisadora, traduzindo a “manifestação de todas as vontades insatisfeitas” e “impossibilidade de atender também à Vontade” (idem, p.234). Annie Gisele Fernandes ainda considera ter sido dessa leitura fatalista que os escritores finisseculares retiraram um de seus principais preceitos, a ideia de que “viver é sofrer”. Através desse postulado, entende-se a vida como algo negativo e a morte, em consequência disso, como libertação do desejo e da Vontade e, desta forma, passível de ser vista como positiva e até mesmo como desejável.

Constitui-se, assim, o chamado pessimismo schopenhauriano, segundo o qual o homem é regido por vontades que iludem a verdadeira Vontade, por vontades inerentes a ele e oriundas de um querer irracional, de um impulso instintivo e inconsciente, e fontes de dor e sofrimento, de angústia e de impotência, que geram e sustentam a condição de estar só no mundo, ainda que entre a multidão, de *ennui*, de abulia evidentes na lírica moderna desde Baudelaire (idem, p. 231).

A partir desse sentimento de solidão mencionado por Fernandes, compreendido pela máxima: “Multitude, solitude: termes égaux et convertibles par le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée”¹¹⁷ (BAUDELAIRE, 2009, p. 68), do poema em prosa “Les Foules”, somado a essa ideia trágica de que “viver é sofrer”, muitos autores do Decadentismo e do Simbolismo desenvolveram obras eivadas de uma dor pungente.

Essa sensação tanto pode caminhar para uma situação de completa apatia, abulia e desilusão ante vida – e consequente valoração e desejo de morte –, quanto para um desespero ante a própria condição humana. Do segundo pensamento deriva, por exemplo, o poema “Podridão”, de Eugénio de Castro, presente em seu livro *Interlúnio* (1894)¹¹⁸, no qual se sente a aversão do sujeito poético não apenas pela morte, mas, acima de tudo, pela iminente finitude do corpo e sua inevitável decomposição, como se verá melhor no Capítulo 5. É comum também nesse contexto considerar a Natureza como “madrasta”, na

¹¹⁷ Na tradução de Dorothée de Bruchard: “Multidão, solidão: termos iguais e permutáveis, para o poeta ativo e fecundo. Quem não sabe povoar sua solidão tampouco sabe estar só em meio a uma massa azafamada” (BAUDELAIRE, 2009, p. 69).

¹¹⁸ Este é, sem dúvida, o mais schopenhaueriano dos livros de Castro. A respeito dele, a pesquisadora Maria de Jesus Cabral comenta: “Há pois em *Interlúnio* a afirmação de uma tragicidade como princípio e origem de todas as coisas, que se coaduna de modo instigante com o universo nevrótico de António Nobre, de Raul Brandão ou de António Patrício, espelho do sentimento moral e metafísico do final do século XIX” (2015, p. 99).

expressão de Maria de Jesus Cabral, “impulso não de energia e regeneração, mas irrefreável fonte de *destruição*, que lança os seres ao nada” (2015, p. 101). Isso pode ser visto com frequência em Castro e em outros escritores contemporâneos a ele, como Cruz e Sousa, poeta brasileiro que bem parece ter entendido o *Zeitgeist* simbolista europeu. Baudelairiano e schopenhaueriano, a um só tempo, o Dante Negro, como ficou conhecido, congregaria em sua poesia os três sentimentos-chave da filosofia subjacente ao imaginário finissecular: o prazer, a beleza e a dor. Tendo a consciência da impossibilidade de se libertar da última, buscou na beleza estética a sua forma de deleite e de combate à Vontade (cf. PEIXOTO, 1999, p. 249).

Já a primeira linha de raciocínio pode ser depreendida da célebre cena da peça *Axël* (1890), de Villiers de L’Isle-Adam, na qual o protagonista que lhe empresta o nome, um jovem nobre órfão, cuja posição vinha sendo usurpada e cujas riquezas se encontravam perdidas, após vencer toda sorte de infortúnios, recuperar o governo de suas terras, reencontrar o tesouro de seus antepassados e descobrir o verdadeiro amor na figura da doce Sara que lhe convida a desfrutar de suas conquistas (“Viens vivre!”), propondo-lhe uma noite de amor, chega a uma conclusão bastante trágica, pessimista e resignada: só resta morrer.

Vivre? Non. – Notre existence est remplie, et sa coupe déborde ! – Quel sablier comptera les heures de cette nuit ! L’avenir ?... Sara, crois en cette parole : nous venons de l’épuiser. Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre ? [...] La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, sinon de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, où s’attarde notre mélancolie ? La Terre, dis-tu ? Qu’a-t-elle donc jamais réalisé, cette goutte de fange glacé, dont l’Heure ne sait que mentir au milieu du ciel ? C’est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l’Illusion ! Reconnais-le, Sara : nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l’amour de la vie – et c’est bien en RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes ! Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu’un sacrilège envers nous-même. Vivre ? les serviteurs ferons cela pour nous¹¹⁹ (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, pp. 671-672).

¹¹⁹ Na tradução de Sandra M. Stroparo: “Viver? Não. Nossa existência está completa, e sua taça transborda! Que ampulheta contará as horas desta noite! O futuro?... Sara, crê nestas palavras: nós acabamos de esgotá-lo. Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] A qualidade de nosso espírito não nos dá mais direito à terra. O que pedir, senão os pálidos reflexos de tais instantes, a esta miserável estrela, onde se atarda a melancolia? A Terra, tu dizes? O que ela – esta gota de lama congelada, cuja Hora não sabe senão mentir no meio do céu – nunca realizou? É ela, tu não vês? que se transformou na Ilusão! Reconhece-o, Sara: nós destruímos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas! Aceitar, a partir de agora, viver, não seria mais que um sacrilégio contra nós mesmos. Viver? Os criados farão isso por nós (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, pp. 198-199).

Para a personagem Axël viver seria sucumbir à Vontade schopenhaueriana, deixar-se levar pelo desejo e pelos prazeres do corpo em detrimento da elevação espiritual. Isso resultaria em frustração, uma vez que a concretização desses desejos é sempre passageira e a Vontade, insaciável. O ser humano vive para suprir essas vontades menores impulsionada pela verdadeira Vontade; porém, Axël percebe em seu momento de triunfo a inutilidade dessa busca infindável e vã; nota que antes era movido por uma série de pequenos desejos já esgotados em si mesmos conforme atingia seus objetivos. Rico, poderoso e amado, não vê futuro promissor. Aquele é o auge de sua vida e dali em diante só viria a derrocada, pois já atingira o ponto máximo da passageira felicidade. Por isso, após muito argumentar, convence Sara a tomar com ele um veneno e então, juntos, deixarem a vida nesse momento de realização, ainda não inteiramente plena, isto é, antes de concretizarem o amor que os impulsiona, e, portanto, enquanto ainda são movidos pelo puramente desejo, sem poderem experimentar a frustração inevitável, que proviria do fugaz encontro carnal.

Graças a essa postura determinada de combate aos impulsos e desejos naturais, de profundo pessimismo e de elevado ideal estético, o crítico norte-americano Edmund Wilson aponta Axël como o estereótipo supremo dos heróis simbolistas, aqueles que preferem “renunciar à vida comum a lutar para se abrirem um lugar nela”, abandonando “suas amantes, preferindo os sonhos” (2004, p. 260)¹²⁰, como o faz Axël.

Embora esse pensamento de base schopenhaueriana possa parecer apenas escapista num primeiro olhar, ele nasce de uma profunda consciência de si e das motivações que impulsionam a vida e o mundo: ante a noção do caráter fugaz do prazer e da alegria, da inevitabilidade da dor, da aceitação e até o desejo pela morte, mostra-se uma forma de lucidez e quanto a essas ideias vistas como verdades. De acordo com Jair Barboza, segundo diz no prefácio à sua tradução de *O Mundo como vontade e como representação*, “mesmo que os desejos sejam satisfeitos e levem ao alívio do sofrer, contra cada desejo satisfeito existem dez que não o são; e o desejo satisfeito sempre volta

¹²⁰ Wilson cita alguns exemplos de heróis simbolistas e decadentistas impulsionados por sentimento semelhante ao do herói de Villiers, dentre eles, destaca: “o Marius contemplativo e inativo de [Walter] Pater, os delicados e sensíveis jovens de seus *Retratos imaginários*, o Lohengrin de Laforgue, que, na noite de núpcias, furtando-se à união com sua Elsa, volta-lhe as costas e abraça o travesseiro, rogando-lhe que o leve embora – sua Salomé, vítima de ter tentado, como todos nós, viver no honesto cotidiano; o Hamlet do drama póstumo de Mallarmé, *Igitur*, que é a única personagem da peça e que não faz senão monologar. E, sobretudo, o Des Esseintes de Huysmans, que lançou a moda de tantas outras personalidades, fictícias e reais, do fim do século: o fidalgo neurótico que arranja para si próprio uma existência que o isolará completamente do mundo e lhe facilitará o cultivo de sensações refinadas e excêntricas; que dorme de dia e vive de noite, e cuja leitura favorita é o latim pós-clássico e os simbolistas” (2004, pp. 258-259).

ao fim da fila, exigindo nova satisfação, com o que a ilusão se renova” (2005, pp. 8-9). Isso não bastasse, ainda há os desdobramentos – sempre negativos – do ato de se buscar saciá-los, sendo, por isso, mais sábio não se render a eles e aprender a ignorá-los, pois, se “os desejos são satisfeitos muito rapidamente, sobrevém o tédio; se demoram, sobrevém a necessidade angustiosa” (idem, p. 9). Trata-se de um raciocínio lógico complexo – no intuito de evitar não só a dor e o sofrimento, mas também o tédio e a angústia igualmente nocivos –, mais sofisticado do que o escapismo puro e simples visto por muitos nessa atitude filosófica e poética. Dessa forma, qualquer busca pela felicidade se mostraria fadada ao fracasso e à consequente desilusão, conforme pode-se ler abaixo nas palavras do próprio Schopenhauer:

Assim, toda alegria vivaz é também um erro, uma ilusão, já que nenhum desejo realizado pode nos satisfazer duradouramente e, ainda, porque toda posse e felicidade só podem ser concedidas pelo acaso, por tempo indeterminado, conseqüentemente podem ser retiradas na hora seguinte. Toda dor, por seu turno, baseia-se no desaparecimento de uma tal ilusão. Alegria e dor, portanto, nascem de um // conhecimento falho. O sábio, no entanto, sempre permanece distante do júbilo ou da dor (2005, pp. 144-145).

Permanecer longe do prazer e da dor é um dos paliativos possíveis contra a Vontade e seus desdobramentos, mas isso não é algo simples. Um dos caminhos apontados por Schopenhauer ao longo de seu extenso estudo para conter a Vontade é o uso de narcóticos ou as viagens turísticas, “em ambos os casos o homem tenta fugir de si mesmo, da própria condição, do seu ‘maior delito’ – ter nascido” (BARBOZA, 2005, p. 9). Não por acaso, os autores da segunda metade do século XIX, sobretudo os associados aos círculos decadentistas e simbolistas, serão grandes consumidores de haxixe, álcool, ópio e entorpecentes de modo geral; muitos inclusive escreveram textos em louvor a essas substâncias. Sob esse prisma, convém aqui lembrar, por exemplo, o poema em prosa “Enivrez-vous”, de Baudelaire, cujo pensamento subjacente parece muito coincidir com as formas propostas por Schopenhauer de se combater a Vontade:

ENIVREZ-VOUS

Il faut être toujours ivre. Tous est là : c’est l’unique question.
Pour ne pas sentir l’horrible fardeau du Temps qui brise vos épaules et
vous penche vers la terre, il faut vous enivrer sans trêve.

Mais de quoi ? De vin, de poésie ou de vertu, à votre guise.
Mais enivrez-vous¹²¹ (BAUDELAIRE, 2009, p. 176).

¹²¹ Na tradução de Dorothée de Bruchard: “Embriaguem-se / Há que estar sempre embriagado. Tudo está nisso: é a única questão. Para não sentir o terrível fardo do Tempo que lhes dilacera os ombros e os encurva para a terra, embriagar-se sem cessar é preciso. / Mas de quê? De vinho, poesia ou virtude, a escolha é sua. Mas embriaguem-se” (BAUDELAIRE, 2009, p. 177).

Assim, tanto pela perspectiva baudelairiana quanto pela schopenhaueriana, a arte se apresentaria também como uma das formas de lutar contra a Vontade, uma vez que a fruição estética é uma atividade tanto intelectual quanto contemplativa e sensitiva, “um bálsamo para a existência fundamentalmente sofredora do ser humano” (BARBOZA, 2005, p. 9). O filósofo alemão considera que a poesia “tem a finalidade de manifestar as Ideias, os graus de objetivação da Vontade, e comunicá-las ao ouvinte com a distinção e vivacidade mediante a qual a mente poética as apreende” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 320).

Dentre as formas de arte, a música era, para Schopenhauer, a mais sublime, pois a mais abstrata. Isso também vai ao encontro do pensamento do Simbolismo de valorizá-la sobre as demais artes, por ser a mais sugestiva, conforme o princípio mallarmaico mencionado anteriormente. A boa poesia, para os simbolistas, é aquela mais próxima da música e, nesse sentido, também o é segundo a visão de mundo schopenhaueriana, pois, nesta, considera-se o ritmo e a rima – elementos de sonoridade e musicalidade do verso por excelência – como uma forma de deleite própria à poesia, “um laço que cativa a nossa atenção, na medida em que seguimos de bom grado a apresentação”. Por meio deles, nasceria, ainda segundo o seu postulado, “uma concordância cega com o que está sendo apresentado, anterior a qualquer juízo, pelo que a apresentação adquire um certo poder de convencimento enfático, independente de quaisquer fundamentos” (idem, p. 322). Contudo, apesar dessa possibilidade de encontrar um subterfúgio à Vontade por meio do prazer estético, como se disse, trata-se apenas de paliativo, algo temporário para conter o sofrimento inevitável, que mesmo a Arte é incapaz de conter indefinidamente, conforme se depreende do trecho abaixo:

A fruição do belo, o consolo proporcionado pela arte, o entusiasmo do artista que faz esquecer a penúria da vida, essa vantagem do gênio em face de todos os outros homens, única que o compensa pelo sofrimento que cresce na proporção de sua clarividência e pela erma solidão em meio a uma multidão humana tão heterogênea – tudo isso se deve, como veremos adiante, ao fato de que o Em-si da vida, a Vontade, a existência mesma, é um sofrimento contínuo, e em parte lamentável, em parte terrível; o qual, todavia, se intuído pura e exclusivamente como representação, ou repetido pela arte, livre de tormentos, apresenta-nos um teatro pleno de significado. Esse lado do mundo conhecido de maneira pura, bem como a // repetição dele em alguma arte, é o elemento do artista. [...] Entrementes, ele mesmo arca os custos de encenação desse teatro, noutras palavras, ele mesmo é a Vontade que objetiva a si mesma e permanece em contínuo sofrimento. Aquele conhecimento profundo, puro e verdadeiro da essência do mundo se torna um fim em si para o artista, que se detém nele. [...] Ainda não se

trata, para o artista, da saída da vida mas apenas de um consolo ocasional em meio a ela [...] (2005, pp. 349-350).

Disso advém o fato de os poetas e outros artistas em geral – em sua condição de “gênios”, no sentido de serem aqueles que veem e entendem o que nem sempre é compreendido pelas demais pessoas – sofrerem tanto e parecerem sentir tudo mais intensamente se comparados às demais pessoas. Isso explica também por que precisam se “embriagar”, nos dizeres de Baudelaire, de vinho, de poesia, não importa. É como se o fazer poético ou artístico não lhes bastasse, mas, ao contrário, intensificasse a terrível condição humana e, por isso, fosse necessário buscar o prazer estético na obra de outrem. O paliativo antes mencionado está na fruição, mais do que na execução artística.

Para concluir, em uma ponte com o capítulo anterior, vale ainda mencionar que Schopenhauer também se interessou em entender a condição animal em contraste com a vegetal e a humana, como se citou brevemente antes. A partir das semelhanças e diferenças em relação aos seres humanos, demonstra, na primeira parte de *O Mundo como vontade e como representação*, que, para ele, o animal, tal qual os homens e as mulheres, também é movido pela Vontade¹²², mesmo se de modo distinto. “O animal sente e intui; o homem, além disso, PENSA e SABE. Ambos QUEREM” (2005, p. 83). Fica evidente nesse fragmento o quão inovador é o pensamento do filósofo alemão desenvolvido em 1818, diametralmente oposto ao de Descartes e Pascal, que no século XVII pregavam a ausência do “querer” e do “sentir” nos animais, por serem supostamente desprovidos de alma, justificando toda sorte de atrocidades contra os demais seres vivos, como se viu no Capítulo 1.

Schopenhauer percebe que animais humanos e não humanos são movidos pela mesma força e possuem algum tipo de inteligência mesmo se de ordem diferente – no primeiro grupo, o raciocínio; no segundo, a intuição – assim como também será de ordem diferente a forma de comunicação, também observada em ambos. “Enquanto o animal comunica sua sensação por gestos e sons, o homem comunica seus pensamentos aos outros mediante a linguagem, ou os oculta por ela. Linguagem que é o primeiro produto e instrumento necessário da razão” (idem) e que é um elemento base para definir a humanidade enquanto categoria divergente da animalidade. Duas diferenças, portanto, nascem daí: a linguagem e o pensamento dela advindo. Disso deriva a capacidade humana

¹²² “Nos animais vemos a Vontade de vida, por assim dizer, mais nua que no homem. Neste, ela se veste com tanto conhecimento e, ainda, é tão velada pela capacidade de dissimulação que sua essência vem ao primeiro plano só casualmente, e em momentos isolados” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 222).

de abstração. Dessa capacidade, inexistente aos animais, nasce, por exemplo, a noção de “tempo”. Esta, por sua vez, culmina na noção de morte e finitude. Poder efetuar esse processo racional e silogístico e ter essa consciência da própria condição molda o pensamento humano e o diferencia drasticamente da condição animal, como o filósofo complementa:

O animal conhece a morte tão-somente na morte; já o homem se aproxima dela a cada hora com inteira consciência e isso torna a vida às vezes questionável, mesmo para quem ainda não conheceu no todo mesmo da vida o seu caráter de contínua aniquilação. Principalmente devido à morte é que o homem possui filosofias e religiões, embora seja incerto se aquilo que com justeza apreciamos acima de tudo na ação de alguém, isto é, a retidão voluntária e a nobreza de caráter, alguma vez tenha sido fruto de alguma daquelas duas. Por outro lado, como produtos certos, exclusivos da filosofia e da religião, produções da razão, encontram-se as opiniões mais estranhas e aventureiras dos filósofos de diversas escolas, bem como as práticas raras, às vezes cruéis, dos padres de diferentes religiões (2005, p. 84)¹²³.

Essa crueldade possível até mesmo em padres, como sublinha o filósofo alemão, parece conversar, de certa forma, como o poema “Le Crapaud”, de Victor Hugo, visto no capítulo anterior, no qual o sujeito poético faz questão de destacar o fato de ser um homem da Igreja a primeira pessoa a torturar o pobre animal. O ser humano, portanto, também se diferenciaria do animal pela consciência da finitude, como se viu. Isso, ao mesmo tempo que o aflige, também lhe dá certa capacidade de formulação e especulação em torno de sua própria condição – e disso nasce filosofia, religião e também arte, consideradas por Baudelaire como superiores à própria Natureza. Essa consciência é, ao mesmo tempo, dádiva e maldição. Maldição, pois intensifica o sofrimento já intrínseco ao fato de se estar vivo; dádiva, pois possibilita buscar paliativos para a dor da própria existência. Nisso, o

¹²³ Acerca dessa crueldade passível de ser encontrada nos filósofos, vale lembrar novamente a figura de Descartes. A pesquisadora Silvia Federici recorda nesse sentido algumas das atrocidades cometidas por ele para defender sua linha de raciocínio: “dedicou muitos meses a estudar a anatomia de órgãos dos animais; toda manhã ia ao matadouro para observar o corte das bestas. Fez, inclusive, muitas vivisseções, consolado possivelmente por sua crença de que, tratando-se apenas de seres inferiores ‘despojados de razão’, os animais que ele dissecava não podiam sentir nenhuma dor” (2017, pp. 268-269). Federici diz ainda que quando questionado sobre a dor possivelmente sentida pelos animais, “Descartes assegurou que eles não sentem, pois dor existe apenas quando há entendimento, que é ausente nas bestas” (idem, p. 269). A isso Schopenhauer, como se viu, opor-se-ia veementemente, pois defende a existência do entendimento no animal, mesmo sendo este privado de razão. No animal, para ele, não há razão, mas essa difere do entendimento pela capacidade de abstração. Por fim, Federici cita uma carta de Descartes, na qual se evidencia a crueldade do filósofo em relação aos animais: “Após ter aberto o peito de um coelho vivo [...] de maneira que o tronco e o coração da aorta se vejam facilmente [...] Segundo a dissecação desse animal vivo, eu corto essa parte do coração a que chamamos de ponta” (*apud* idem). Nota-se, contudo, que a crueldade de Descartes advém de uma fé cega naquilo que acredita. Segundo seu raciocínio, ele não está fazendo mal aos animais, pois estes não são capazes de sentir dor. É diferente, por isso, de quem machuca os animais propositadamente com o intuito de lhes provocar dor para seu prazer estético e/ou sádico, como é o caso do poema de Victor Hugo ou dos contos de Machado de Assis.

homem estaria em vantagem em relação ao animal, que pouco pode fazer para amenizar sua condição, salvo seguir cegamente à Vontade: alimentar-se, reproduzir-se, proteger-se. Por sua vez, ao ver o animal sofrer, o ser humano experimenta – ou, ao menos, é esperado que experimente – os sentimentos de compaixão e piedade, vistos por Schopenhauer como virtudes morais de grande mérito, mesmo se uma pessoa dificilmente possa aliviar o sofrimento do outro. De todo modo, essa elevação moral advinda da preocupação com o bem-estar alheio poderia servir como mais um paliativo contra a inevitável Vontade, corroborando o *Zeitgeist* europeu de então, onde se identifica, por trás de todos os questionamentos acerca do humano, uma preocupação crescente com o sofrimento dos demais animais.

Isso posto, importa verificar a seguir como tais fundamentos estéticos e filosóficos – sejam os de Baudelaire e os de Schopenhauer sobre os quais se comentou mais detidamente, sejam os de Swedenborg e Mallarmé, que complementaram a discussão – permearam o pensamento e o imaginário finissecular, sobretudo no que diz respeito aos animais e à forma como foram representados e interpretados pelas poéticas simbolista e decadentista, como se verá ao longo dos próximos capítulos. Antes disso, porém, convém melhor entender o que, afinal, designam os conceitos de Simbolismo e Decadentismo, tão largamente mencionados neste trabalho, entendidos em sua abrangência, em suas delimitações, em suas características e em suas especificidades, cuja própria existência foi, por alguns, negada com veemência, e, por outros, exaustivamente defendida e exemplificada, gerando discussões que perduram até os dias de hoje.

Existência e delimitações do Simbolismo e do Decadentismo

Si l'on interrogeait séparément les poètes dits symbolistes, il est à croire qu'on obtiendrait autant de définitions qu'il y aurait d'individus interrogés. Aucun de nos confrères ne nous démentira à cet égard.

(RETTÉ *apud* MICHAUD, 1947, p. 401)¹²⁴.

Embora onipresentes em manuais escolares, dicionários e historiografias literárias, ainda hoje há quem questione os limites e a própria existência do Simbolismo e do Decadentismo, por vezes reduzindo-os a modismos finisseculares de menor

¹²⁴ “Se interrogarmos separadamente os poetas ditos simbolistas, há de se crer que obteremos tantas definições quanto houver indivíduos interrogados. Nenhum de nossos confrades nos desmentirá a respeito disso”. Esse comentário espirituoso foi escrito pelo poeta simbolista francês Adolphe Retté (1863-1930) no número 68, da Revista *La Plume*, publicado em 15 de fevereiro de 1892, e citado por Guy Michaud (1947, pp. 401-402) para ilustrar o debate em torno da definição e da própria existência do Simbolismo, ao qual o crítico se opõe, defendendo a coesão e a delimitação do movimento, mesmo em sua pluralidade.

importância. Tal postura, porém, mesmo se nascida do importante exercício intelectual de questionar a relevância e os limites das etiquetas de escola e de poética que podem ser limitadoras, redutoras ou forçadas, não parece de todo justa diante de categorias conhecidas não apenas por terem sido bastante prolíficas, como também por terem tido alcance e difusão de caráter internacional, como o foram esses dois movimentos de origem francesa, cujos preceitos logo seriam “importados” e adaptados pela maior parte dos países europeus e americanos.

Criadas em um período repleto de designações de grupo e tendências estéticas algo aparentadas e mais ou menos definidas, que pululavam na Europa da segunda metade dos oitocentos – como, por exemplo, o Romanismo, o Naturismo, o Zutismo, o Instrumentismo, o Humanismo¹²⁵, hoje praticamente esquecidos –, às quais se somam os movimentos melhor estruturados bem mais conhecidos na atualidade – como o Naturalismo, o Realismo e o Parnasianismo –, as poéticas simbolista e decadente suscitam ainda muitas discussões, pela dificuldade em se precisar exatamente seu início e seu fim e, sobretudo, em separá-las uma da outra. Uma rápida consulta em dicionários literários auxilia a entender melhor a questão, revelando alguns primeiros elementos identificadores desses termos, embora não haja consenso absoluto entre aqueles que tentaram delimitá-las e defini-los.

Com sua característica ironia e humor ácido, Charles Dantzig no *Dictionnaire egoïste de la littérature française* (2005, p. 1008-1009), descreve o Simbolismo como uma reação contra o Naturalismo “com ar de crise adolescente”, devido a seu caráter pessimista e fatalista. Ainda assim, é “uma boa escola de poesia”, na qual surgiram nomes de relevo, como Émile Verhaeren, e cujo papel na literatura do vindouro século XX se mostra essencial. Sendo uma poética com tendências extravagantes, como demonstra a prosa de Villiers de L’Isle-Adam, nas obras simbolistas há um estilo de escrita muito próprio. É, segundo Dantzig, dentre todos os estilos poéticos oitocentistas, o mais reconhecível, pois traz uma sintaxe característica e um vocabulário muito próprio – marcado, por exemplo, por usos arcaizantes –, motivado pelo misticismo baudelairiano e

¹²⁵ A respeito dessa proliferação de conceitos e movimentos novistas na França finissecular, o crítico suíço Marcel Raymond comenta: “Um exame das Escolas – a maioria sem importância real – que se sucederam em Paris no início do século XX, o humanismo, o suntuarismo, o paroxismo, o integralismo e até o unanimismo e o futurismo, mostraria que, por mais diferentes que fossem suas intenções, todas participam mais ou menos daquela espécie de impulso vital que arrastava, então, o pensamento francês como uma violenta vaga em direção à ‘posse do mundo’” (1997, pp. 58-59).

pela “quinguilharia oriental”, da *Solammbô* de Flaubert, bem como pelos cenários nórdicos, possivelmente advindos da forte presença de escritores e artistas belgas¹²⁶.

Muito mais objetiva é a definição do *Dictionnaire du littéraire*, em cujo verbete “Symbolisme”, Jean-Pierre Bertrand e Geneviève Sicotte (2002, p. 752) o definem como “um movimento literário, principalmente poético, que agrupa escritores belgas e franceses que se reconhecem na arte inovadora, esotérica e musical de Verlaine e Mallarmé”, conhecido por sua “irradiação internacional na Europa e na América”. Mais adiante, os críticos comentam a relação do Simbolismo com o “movimento decadente” devido à defesa de valores semelhantes, relação traduzida pelo constante intercâmbio de colaboradores nas revistas de ambos os grupos. Bertrand e Sicotte apontam o ano de 1885 como o momento de cisão entre os dois movimentos, quando os decadentes assumem mais declaradamente “uma atitude de oposição (paródica, satírica)”. Nos anos seguintes, outras dissensões do Simbolismo acontecem, como a fundação da “Escola Romana” de Jean Moréas, em 1895, também conhecida como Romanismo, em um retorno às formas clássicas questionadas pelos simbolistas.

Curiosamente, havia sido Moréas o autor do texto conhecido como “Manifesto Simbolista”, publicado em 1886, no Jornal *Le Figaro*, no qual o poeta grego radicado na França esboça uma primeira sistematização do novo conceito. Nesse “Manifesto”, o Simbolismo não é exatamente bem delimitado – salvo pelo destaque dado ao símbolo, ao ritmo e à musicalidade do verso, tornados elementos basilares da nova poética –, antes há uma defesa das transformações naturais da literatura, como se vê no trecho abaixo:

Comme tous les arts, la littérature évolue : évolution cyclique avec des retours strictement déterminés et qui se compliquent des diverses modifications apportés par la marche du temps et les bouleversements des milieux. Il serait superflu de faire observer que chaque nouvelle phase évolutive de l’art correspond exactement à la décrépitude sénile, à l’inéluctable fin de l’école immédiatement antérieure. [...] Ainsi le romantisme, après avoir sonné tous les tumultueux tocsins de la révolte, après avoir eu ses jours de gloire et de bataille, perdit de sa force et de sa grâce, abdiqua ses audaces héroïques, se fit rangé, sceptique et plein de bons sens ; dans l’honorable et mesquine tentative des Parnassiens, il espéra de fallacieux renouveaux, puis finalement, tel un monarque tombé en enfance, il s’est laissé déposer par le naturalisme auquel on ne peut accorder sérieusement qu’une valeur de protestation, légitime

¹²⁶ Dantzig não dedica exatamente um verbete à noção de Decadentismo ou mesmo à de Decadência; em vez disso, seu dicionário traz a entrada “Décadence et mort d’un écrivain (Bloy, Huysmans, Villiers)”, no qual estuda esses três autores – comumente associados tanto ao movimento decadentista quanto ao simbolista –, como pertencentes a uma mesma linhagem literária mística que remonta a Balzac e a Barbey d’Aurevilly. Contudo, o crítico não sistematiza suas características comuns enquanto um estilo literário ou uma poética, mas sim em torno de dois temas compartilhados: as noções de “Decadência” e “Morte”, enquanto recorte temático (cf. DANTZIG, 2005, pp. 290-292).

mais mal avisée, contre les fadeurs de quelques romanciers alors à la mode.

Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. [...] Nous avons déjà proposé la dénomination de « SYMBOLISME » comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue¹²⁷ (MOREÁS, 2004, pp. 252-253).

Esse trecho é interessante para ilustrar a consciência já na época de sua produção dos diversos movimentos e poéticas em voga nos oitocentos, de modo a mostrar que nem sempre as “etiquetas de escola” são atribuídas *a posteriori* pela crítica especializada; ao contrário, a maioria – pelo menos dentre as surgidas nos séculos XIX e XX – é criada, defendida e levantada como bandeira pelos próprios autores, inspirados por um sentimento de grupo e por uma vontade de defender a arte em constante e cíclica reformulação¹²⁸.

Todavia, enquanto texto definidor do Simbolismo, o manifesto é um tanto vago e perde força por não dar exatamente conta da arte que vinha sendo feita de fato pelos pares de Moréas. Nesse sentido, Bertrand e Sicotte (2002, p. 752) recordam o fato de a maior parte das obras simbolistas não corresponder inteiramente às intenções de Moréas ou mesmo aos postulados dos grandes mestres do movimento – a saber Verlaine e Mallarmé, mas também Rimbaud, Laforgue, Lautréamont e Villiers. Obviamente, não há qualquer obrigação de correspondência, isso apenas atesta a dificuldade de delimitação do conceito, mesmo por aqueles que o idealizaram, como é o caso de Moréas. Ou seja, o manifesto não dá conta de apreender todos os ideais do movimento; serve, porém, como um balizador que apresenta alguns caracteres comuns aos escritores do período e os reúne

¹²⁷ “Como todas as artes, a literatura evolui: evolução cíclica com retornos estritamente determinados e que se complicam com diversas modificações levadas pela marcha do tempo e pelas reviravoltas dos meios. Seria supérfluo observar que cada nova fase evolutiva da arte corresponde exatamente à decrepitude senil, ao inelutável fim da escola imediatamente anterior. [...] Assim, o Romantismo, depois de ter soado os tumultuosos alarmes da revolta, depois de ter tido seus dias de glória e de batalha, perdido sua força e graça, abdicou de suas audácias heroicas, fez-se de arrumadinho, cético e cheio de bom senso. Na honrável e mesquinha tentativa dos parnasianos, esperou-se falaciosa renovação. Deixaram-se depor pelo Naturalismo, com o qual só se pode concordar seriamente como um valor de protesto, legítimo, mas pouco perspicaz, contra os dessabores de alguns romancistas então em moda. // Uma nova manifestação de arte era, portanto, esperada, necessária, inevitável. [...] Nós já propusemos a denominação ‘SIMBOLISMO’ como a única capaz de designar razoavelmente a tendência atual do espírito criador na arte. Esta denominação pode ser mantida”.

¹²⁸ A esse respeito, para além do ponto de vista dos próprios autores, numa perspectiva crítico-teórica, Anna Balakian comenta que mesmo “neste desejo generalizado de livrar a individualidade dos autores de seu confinamento a um grupo, é bom lembrar que, conquanto possam parecer arbitrarias, as classificações são salvaguardas necessárias contra as excentricidades de uma crítica impressionista e de digressões biográficas. Se, como se acredita, há uma perda da identidade particular do autor por meio da categorização com rótulos, é igualmente perigoso deixá-lo em um vácuo e atribuir unicamente seus acertos e faltas pessoais a traços que são, na verdade, a estilização de uma herança comum” (2007, p. 14).

pela postura contrária às poéticas anteriores e consequente desejo de mudança. Importa ainda por demonstrar o desejo e a intenção de autonegação enquanto grupo, não apenas por parte do poeta grego, mas de todos aqueles que assumiram para si essa etiqueta.

Ainda assim, há, nos novos poetas, algumas constantes identificadas no manifesto, como a valorização da ideia de símbolo, “o esoterismo, o mistério, a sugestão”, bem como a atmosfera “lânguida e doentia” e o “imaginário exótico impregnado de mitologia”, nos termos de Bertrand e Sicotte. Os pesquisadores lembram ainda a importância de Richard Wagner e seu conceito de “arte total”, em uma conjunção entre escrita, pintura, dança e música, e a dupla busca por inovações estético-formais “destinadas a distanciar o verbo poético da palavra comum, como pelo emprego de termos raros” e por uma “musicalidade rítmica”¹²⁹ em favorecimento do poema em prosa e do recém-surgido verso livre.

O termo “Decadentismo” não aparece no *Dictionnaire du littéraire* como verbete, mas se faz presente na entrada “Décadence”, assinada por Daniel Grojnowski. Optar por um em detrimento do outro demonstra desde já um posicionamento corrente em vários teóricos e críticos de considerar o Decadentismo mais “um estado de espírito” ou um *Zeitgeist* da Europa finissecular do que uma escola, movimento ou sistema literário organizado, ou ainda, nas palavras de Grojnowski (2002, p. 176) “uma forma de sensibilidade” típica das décadas de 1880 a 1900. Mais adiante, ele é definido “como uma expressão de uma ‘decomposição’ do Sujeito” tipicamente finissecular. O autor alerta, no entanto, que a noção de “Decadência”, vista de modo abrangente, “ultrapassa as escolas literárias. Ela projeta na História, na Sociedade e na Arte um imaginário orgânico e antropomórfico” (idem, p. 177).

No *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, organizado por Fernando Cabral Martins, os dois conceitos são apresentados de modo mais aprofundado em longos verbetes. Guimarães identifica, seguindo o manifesto de Moréas, que as características principais do movimento simbolista são “as metáforas insólitas, o vocabulário novo harmonicamente sustentado e aberto à valorização do ritmo” (2010, p. 803). Todas elas, características consideradas importantes não só para o Simbolismo, em particular, como à poesia Moderna, de modo geral, depois incorporadas em grande parte ao Modernismo português, sobre o qual o verbete fala detidamente. Já no verbete

¹²⁹ Estudei mais detidamente essas últimas características do Simbolismo apontadas por Bertrand e Sicotte, nomeadamente a preocupação com a musicalidade, em minha dissertação de mestrado intitulada *Camilo Pessanha revisitado: o “Verlaine Português” à luz de Mallarmé* (MATANGRANO, 2013), sobretudo no capítulo “Considerações sobre a Poesia Simbolista”.

“Decadência”, no qual outra vez se inclui a definição de “Decadentismo”, Haquira Osakabe (2002, p. 208) define este último como “o estilo literário de época” em “apologia ao declínio” de raízes ultrarromânticas, traduzido por imagens imprecisas, cambiantes e atemporais bem características, tais como as de viés crepuscular e outonal. Para o crítico, o Decadentismo muitas vezes pode ser confundido com o Simbolismo, sobretudo na França. Nesse sentido, vai na contramão da visão corrente de que os dois movimentos teriam existido de forma mais independente justamente na França, enquanto em países como Brasil e Portugal, um se sobreporia ao outro.

Essas três aproximações dicionarísticas configuram uma primeira delimitação desses dois conceitos e, ao mesmo tempo, já apresentam alguns desafios em defini-los. Nota-se o destaque a características distintas, em alguns casos, e, em outros, a repetição de algumas ideias – como o destaque para o papel da Bélgica nos verbetes de Dantzig, Bertrand e Sicotte; a valorização do ritmo, segundo Moréas, tanto nestes últimos quanto em Guimarães; a distinção entre Decadência e Decadentismo em Grojnowski e Osakabe etc. Diante disso, levantam-se algumas questões a serem respondidas ao longo desse capítulo, tais como: o Decadentismo é um movimento autônomo, um estado de espírito ou um sinônimo para Simbolismo? Se Simbolismo e Decadentismo são fenômenos diferentes, o que os distingue? O Simbolismo já existia antes ou surge apenas com o texto de Moréas ou com a crítica posterior?

Essa dificuldade de definição não é apenas um debate contemporâneo; ela remonta aos próprios participantes daquele *cénacle* finissecular igualmente empenhados na tentativa de descrever os dois conceitos em pauta, ou, em alguns casos, de desconstruí-los e negá-los, dada a divergência de opinião, de estilo ou do grupo ao qual cada um se afiliava.

O poeta Paul Valéry (1871-1945), por exemplo, discípulo favorito de ninguém menos do que Mallarmé, escreveu em 1939 o irônico artigo “A Existência do Simbolismo”, um dos mais famosos textos a colocar em xeque a definição desse movimento, mesmo se tal postura possa também ser interpretada de forma provocativa para convidar o leitor a pensar e repensar a literatura da época e seus principais autores. De todo modo, sua posição se baseia não no desafio de entender a que o termo se referia – rapidamente Valéry nomeia os principais nomes associados à poética, como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, bem como algumas de suas características mais difundidas segundo o senso comum –, mas sim na dificuldade em ver uma unidade nas obras desses e dos demais autores associados ao movimento, dificuldade nascida da singularidade e

qualidade da poesia desses três grandes nomes que, por isso, dificilmente se deixariam resumir por um único adjetivo. Valéry considera – como muitos teóricos anteriores e posteriores, aliás – ter sido a “negação” a principal relação entre os poetas do Simbolismo. Trata-se de uma negação dos ideais estéticos vigentes, sobretudo do Naturalismo, do estado da sociedade da época e do sentimento de desencanto generalizado. Nesse sentido, Valéry afirma o reconhecimento mútuo entre essa “família de poetas”, capazes de se reconhecerem; “identicamente separados do resto dos escritores e dos artistas de sua época”, esses poetas “*concordavam em uma resolução comum de renúncia ao sufrágio do número: desdenham a conquista do grande público*” (2007, p. 66, grifos do autor).

De fato, entre os poetas finisseculares havia uma forte tendência em se desprezar não exatamente o público leitor, como seria possível depreender das palavras de Valéry vistas sem o contexto, mas a comercialização da obra de arte de maneira desmedida, como acontecia com os romances realistas. Segundo os preceitos éticos e morais do grupo conhecido como simbolistas e decadentes, a arte não deveria virar peça de produção em massa, impressa às centenas e vendida como qualquer outra mercadoria. Isso ofendia seus espíritos idealistas (cf. BOSI, 2006, p. 263). Imersos no pessimismo epocal, viam na arte uma das poucas formas de transcendência – alinhando-se, com isso, ao pensamento de Schopenhauer e Baudelaire. Nesse sentido, Eugénio de Castro, em uma postura bastante defensiva, como se sequer quisesse vender seu livro, abre o “Prefácio da Primeira Edição” de sua obra dizendo: “O autor deste livro não espera o favor do público nem os louvores da imprensa: o público deixará que os *Oaristos* amareleçam nas montras dos livreiros” (1968, p. 19).

Esse tipo de comentário foi visto como arrogante e até mesmo elitista, principalmente se somado ao teor preciosista de uns – presente em *Oaristos*, aliás – e pelo hermetismo de outros, na esteira do Esteticismo em voga na Inglaterra¹³⁰, o que demandava uma boa dose de erudição do leitor para decifrar os mistérios da poesia

¹³⁰ Outra poética finissecular aparentada aos ideais do Simbolismo e do Decadentismo, o Esteticismo inglês defende os preceitos estéticos acima de tudo, inclusive da moral e das preocupações sociais tão em voga na literatura realista-naturalista. Da mesma forma, também surge como reação à literatura excessivamente pautada na trama em detrimento da forma. É uma literatura de dândis, que, tal como o Simbolismo, coloca-se veemente contra o utilitarismo da literatura. Seus maiores representantes foram Walter Pater, com o livro *Marius, o epicurista*, e Oscar Wilde – este, também associado ao Decadentismo –, com a obra *O Retrato de Dorian Gray*. Na França, pode-se encontrar um conceito esteticista subjacente aos contos de Villiers e ao *As Avestas* de Huysmans, comentados no capítulo anterior. Nas palavras de Otto Maria Carpeaux, a “arte é, para os esteticistas, a atmosfera do relativismo ético; e para alcançar essa esfera servem-se de mais outros instrumentos, afins ou fora das atividades artísticas de escrever, pintar e fazer música: colecionar objetos de arte, bibliofilia, dandismo, prazeres da cozinha e outros prazeres, sejam legítimos ou até proibidos pelo Código Penal” (2011, p. 2101).

simbolista. Porém, essa postura não pode ser vista apenas na chave do elitismo. Não se pode ignorar, por um lado, o aspecto combativo dos artistas finiseculares contra a mercantilização do livro e, por consequência, contra o capitalismo voraz ascendente; e, por outro, sua busca pelo sugestivo e pelo vago através de uma afinidade espiritual com as linhas filosóficas herdadas do pensamento de Swedenborg e Schopenhauer.

Curiosamente, ao mesmo tempo em que tinham essa postura anti-mercantilização, os simbolistas prezavam o livro-objeto de arte. Não por acaso, muitos dos poetas do *cénacle* publicaram livros com excelente trabalho gráfico, artesanais e luxuosos. Intensificando a experiência da leitura e tornando-a única. É célebre, por exemplo, o caso do *Só*, do português António Nobre, cuja segunda edição, publicada em 1898, traz algumas modificações do ponto de vista gráfico. Com formato de missal – gênero que por regra mistura texto e imagem –, o livro impresso em papel *couché* era ilustrado com belas “gravuras monocromáticas (ora marrons, ora verdes, ora vermelhas, ora azuis), de autoria de Eduardo Moura e Júlia Ramos” (FERNANDES; GARMES, 2009, p. 35), criando composições com os textos. Completava a “experiência” a capa com acabamento em baixo-relevo, “revestida com uma espécie de couro vermelho” de uma textura bastante lisa e “agradável ao tato”, contrastando com a caixa áspera na qual cada exemplar era vendido¹³¹. Esse luxo da embalagem brincava ironicamente com os conceitos de “utilitarismo” e “fetiche de mercadoria”, questionados pelo movimento, ao mesmo tempo em que tal composição intensificava “o macio toque que o livro propicia, colocado em contraste com a rigidez da madeira”, como se trazendo para o plano físico a sinestesia desejada pela literatura finissecular (idem, pp. 35 e 37). Outro caso de livro-objeto foi o *Sangue* (1908), do brasileiro Antonio Francisco da Costa e Silva (1885-1950): “em formato de retângulo, trazia na capa o título e o nome do autor escritos em vermelho e distribuídos cuidadosamente no espaço gráfico” (RICIERI, 2007, p. 17).

De volta a Valéry, fica claro que tudo isso tem muito a ver com o ideal comum visto e defendido por ele como elemento unificador do Simbolismo, não enquanto uma escola, mas como uma série de escolas diferentes. A “*Estética os dividia; a Ética os unia*”, diz o poeta no mesmo artigo, já que “nunca os poderes da arte, a beleza, a força da forma, a virtude da poesia estiveram tão perto de se tornar, em alguns espíritos, a substância de

¹³¹ “O *Só* é um livro-objeto”, comentam Annie Gisele Fernandes e Helder Garmes, “no sentido que os simbolistas o conceberam, isto é, um livro de poemas em que a disposição dos versos na página, o tipo e o corpo das letras, os espaços em branco, o papel, a capa, as ilustrações, enfim, tudo foi pensado em conjunto para criar uma obra integral, composta de materiais, palavras e ideias” (2009, p. 25).

uma vida anterior que pode ser denominada ‘mística’, visto acontecer de ela se bastar a si mesma” (2007, p. 68). Por fim, ele conclui considerando o Simbolismo como o “símbolo” de um “estado de espírito” epocal, em oposição ao pensamento que então vigorava quando escreveu o texto¹³².

Já no “Avant-Propos” do livro *Connaissance de la déesse* (1920), de Lucian Fabre (1889-1952), Valéry considera que a unidade do Simbolismo se resume à valorização e à preocupação com a musicalidade da poesia presente em “várias famílias de poetas” inimigas entre si. Além disso, ele vê nos simbolistas uma obscuridade e uma série de outras características que lhe causam estranheza, como “uma relação íntima demais com as literaturas inglesa, eslava e germânica” bem como “desordens sintáticas”, “ritmos irregulares”, “curiosidades do vocabulário”, etc. (2004, pp. 292-293). Ou seja, ele elenca os pontos-chave da poética, em sua maioria mencionados, aliás, nos verbetes citados anteriormente.

Ora, se ignorarmos o tom provocador e mesmo irônico do texto mais recente de Valéry, tal contraste entre os dois textos poderia demonstrar – e talvez de fato demonstre – a mudança de opinião de Valéry em relação ao Simbolismo nos quase vinte anos decorridos entre a publicação desses dois textos, pois, se em 1939 chegou a questionar a própria existência do Simbolismo, dizendo que os poetas a ele associados nada tinham em comum além do senso ético, em 1920, identificara todos esses elementos citados acima como características intrínsecas à poética. Isso é no mínimo curioso, pois indica, mesmo se posteriormente negada pelo autor, uma identidade definida do Simbolismo no imaginário da época, identidade, é claro, nuançada pelas particularidades de cada autor, sobretudo no caso dos “grandes poetas” que foram Verlaine, Rimbaud e Mallarmé.

Por outro lado, a existência do Simbolismo, não significa, é claro, ser fácil defini-lo. Quase todos os teóricos que se debruçaram sobre ele comentam a dificuldade de apreensão do movimento em sua totalidade¹³³, talvez em razão do próprio caráter sugestivo, misterioso, impreciso e hermético da poesia simbolista, cuja busca intangível

¹³² Essa perspectiva do Simbolismo enquanto “estado de espírito” não é mais vista em nenhum dos vários teóricos consultados, ao contrário do que se nota em relação ao Decadentismo, este sim visto como um “espírito de época” por grande parte da crítica, como já se viu nos verbetes consultados e como se verá mais adiante, quando seu conceito for discutido em pormenor.

¹³³ Não são poucos os que debatem essa dificuldade, dentre eles: Guy Michaud (1947, p. 401), Albert-Marie Schmidt (1947, p. 5), Ana Balakian (2007, p. 11), Jean-Nicolas Illouz (2004, p. 9), Bernard Delvaille (2003, p. 13), Françoise Grauby (1994, p. 7), Michel Décaudin (1981, p. 15), Maria de Jesus Cabral (2007, p. 31), Francini Ricieri (2007, p. 13), Joyeux-Prunel (2015, p. 241) para citar apenas alguns. Sobre isso, Fernando Cabral Martins comenta: “O Simbolismo como escola literária e artística fundadora da modernidade é, apesar de relativamente fácil de circunscrever e reconhecer, difícil de definir” (MARTINS, 1990, p. 19).

pelo absoluto e pelo vago não parece facilitar a descrição teórica de ordem conceitual e organizacional.

Nesse sentido, vale lembrar que, além de Valéry, outros poetas ligados ao Simbolismo tiveram dificuldade em defini-lo ou, em alguns casos, não desejaram fazê-lo. É o caso de Mallarmé, por exemplo, que rejeitava os rótulos de escola e por isso evitava tentar teorizá-las. Alguns escritores associados ao período, quando questionados, respondiam jocosamente. Em resposta à famosa enquete empreendida por Jules Huret, Verlaine disse: “Simbolismo? Não conheço! Deve ser uma palavra alemã” (*apud* CABRAL, 2007, p. 32). De modo semelhante, Charles Morice (1860-1919), na mesma enquete, respondeu que teria sido bom se houvesse existido uma escola simbolista (*apud* DÉCAUDIN, 1981, p. 15), enquanto o ficcionista e crítico literário Camille Mauclair (1872-1945) afirmou que o movimento simbolista jamais teria existido (*apud* CABRAL, 2007, p. 31).

Em postura diferente, Adolphe Retté, no trecho citado na epígrafe desta seção, sem duvidar da existência do Simbolismo, mas sublinhando sua polissemia, diz haver tantas definições quanto há poetas considerados pertencentes ao movimento. Por sua vez, Gustave Kahn, em um texto de abril de 1894, também sem negar a poética, chama a atenção para o aspecto “antinaturalismo, antiprosaísmo da poesia”, assim como uma “busca da liberdade” numa reação contra o engessamento dos parnasianos e naturalistas (*apud* DELVAILLE, 2003, p. 14). Ou seja, destaca o que os simbolistas possuem de diferente dos autores dos demais movimentos e não o que trazem exatamente de semelhante entre si na mesma linha de raciocínio seguida anos depois por Valéry.

Em outro momento, num texto publicado em 1902, Kahn identifica em Mallarmé a primeira valoração do conceito-chave de “símbolo”, o que teria motivado a escolha do nome do movimento em meados da década de 1880. Para ele, os poetas se reuniram pelo “inegável amor à arte”, pela negação de opções estéticas das poéticas anteriores e pelas relações estabelecidas com as produções estrangeiras (1902, pp. 51 e ss.). Com isso, parece que já então a noção de Simbolismo começava a ganhar a forma pela qual ficou conhecida, aproximando-se de como viria a ser descrita em manuais, historiografias e dicionários.

Rémy de Gourmont, em seu *Livre des masques: portraits symbolistes*, em cujo título já se nomeia o movimento, ousa esboçar uma definição mais direta, embora ainda imprecisa, e, por isso, bem ao gosto da época:

Que veut dire *Symbolisme*? [...] cela peut vouloir dire : individualisme en littérature, liberté de l'art, abandon des formules enseignées, tendances vers ce qui est nouveau, étrange et même bizarre ; cela peut vouloir dire aussi : idéalisme, dédain de l'anecdote sociale, antinaturalisme, tendance à ne prendre dans la vie que le détail caractéristique, à ne prêter attention qu'à l'acte par lequel un homme se distingue d'un autre homme, à ne vouloir réaliser que des résultats, que l'essentiel ; enfin, pour les poètes, le symbolisme semble lié au vers libre, c'est-à-dire démaillotté, et dont le jeune corps peut s'ébattre à l'aise, sorti de l'embarras des langes et des liens¹³⁴ (1896 p. 8).

Publicado em 1896, o livro aparece no declínio do Simbolismo, quando se começa a entender o que foi o surto poético da última década. O termo era ainda muito novo e concorria com outros nomes de escola, particularmente com o Decadentismo, mas nesse final dos anos noventa do século XIX, os contornos do que hoje se entende por poética simbolista já estão demarcados por suas principais linhas de força, como destacado por Gourmont. Primeiramente, há a postura contra o Naturalismo citada por ele, por Valéry e por quase todos que tentaram delimitar essa poética. Esse sentimento nasce tanto de uma diferença filosófica quanto estética. Enquanto os naturalistas estavam imersos no pensamento positivista de Auguste Comte e evolucionista de Charles Darwin, os simbolistas preocupavam-se com a Vontade e a representação schopenhauerianas e com as possibilidades de transcendência da alma.

A esse respeito, partindo de Gourmont, Maria de Jesus Cabral comenta: “o Simbolismo é a forma estética de um idealismo filosófico”. Logo, “a literatura não deve se limitar a representar a realidade fenomenal”, ela precisa e deve requerer algo “além dessa realidade que as aparências escondem” (2007, p. 42). Isso só é possível, segundo a pesquisadora, graças à mudança no próprio paradigma do que é ser humano no século XIX, na esteira do pensamento de nomes como Schopenhauer e Novalis.

De outro lado, quanto ao aspecto estético, os Simbolistas, cansados do prosaísmo excessivamente narrativo herdado do Romantismo e do verso quase imutável desde o Classicismo, queriam revolucionar a linguagem, num desejo de novo que lhes rendeu a

¹³⁴ “O que quer dizer *Symbolisme*? [...] pode querer dizer: individualismo na literatura, liberdade da arte, abandono das fórmulas ensinadas, tendências na direção do que é novo, estranho e até mesmo bizarro; pode querer dizer também: idealismo, desdém da anedota social, antinaturalismo, tendência a só tomar da vida o detalhe característico, a só prestar atenção ao ato pelo qual um homem se distingue de um outro homem, a só querer imaginar resultados, nada além do essencial; enfim, para os poetas, o simbolismo parece ligado ao verso livre, isto é, desnudado, e cujo jovem corpo pode se mover à vontade, livre dos embaraços das roupinhas e dos laços”.

algunha de “vanguarda”¹³⁵, ou mesmo de “primeira vanguarda”¹³⁶. Dessa preocupação surgiu o verso livre, também comentado por Gourmont, assim como a prosa poética e a retomada em grande escala do poema em prosa difundido por Baudelaire. Para além da poesia, a renovação formal também se fez presente no teatro com Villiers de L’Isle-Adam, Maurice Maeterlinck, Eugénio de Castro, António Patrício e outros. Já na prosa de ficção Huysmans destacou-se ao criar com *À Rebours* um romance totalmente diferente do habitualmente feito até então: intimista, pouco narrativo, no qual se privilegiam as imagens, as referências e as impressões em detrimento do enredo, visto como algo banal.

Dessa maneira, torna-se inegável a relevância dessa poética para a constituição da literatura do século XX, sem a qual recursos como o verso livre¹³⁷, o poema em prosa, a prosa poética, o drama estático e o romance dito moderno, para citar apenas alguns exemplos, dificilmente se desenvolveriam e popularizariam. A essas convenções formais juntam-se ainda algumas características expressas pela linguagem revolucionária – na expressão usada por Julia Kristeva para descrever Mallarmé e Lautréamont (1985) – como o princípio da sugestão, a preocupação com a musicalidade e com a materialidade linguística, a escrita hermética, o aspecto místico e misterioso, citados ao longo deste capítulo. Nesse sentido, Edmund Wilson compara os simbolistas com os românticos, de quem são herdeiros, pois, apesar de terem tomado muitas das posturas, atmosferas e cenários do Romantismo, o grupo mais jovem teve uma atitude muito mais enérgica em relação à quebra de regras clássicas, como resume o crítico norte-americano:

¹³⁵ A pesquisadora Béatrice Joyeux-Prunel pensa o Simbolismo – sobretudo pictórico, mas também poético, tendo o movimento nascido primeiro na literatura – sob esse viés em sua obra *Les avant-gardes artistiques (1848-1918): une histoire transnationale* (2015), na qual busca entender o movimento e suas relações com as vanguardas propriamente ditas, sobretudo ao atentar para o fato de grandes nomes da renovação artística europeia terem feito parte dos círculos simbolistas, como Paul Gauguin (1848-1903), amigo dileto de Mallarmé, estudado pelo crítico finissecular Albert Aurier (1865-1892) em seu célebre artigo “O Simbolismo em pintura: Paul Gauguin”, de 1891. No concernente à literatura em específico, Joyeux-Prunel aponta a publicação de *À Rebours*, de Huysmans, em 1884, como um dos marcos da “vanguarda simbolista” (2015, p. 248).

¹³⁶ A pesquisadora Janine Paque, em seu livro sobre o *cénacle de la fin-de-siècle* na Bélgica, afirma que *grosso modo*, o “simbolismo se inscreve no grande movimento da *Modernidade* incitado por Baudelaire. Desse ponto de vista, *é a primeira vanguarda*. De um lado, retoma e radicaliza as posições do romantismo: priorização da poesia, rebaixamento do romance, debate sobre o teatro. De outro, ele se apresenta como um lugar de pesquisas onde a investigação se volta aos fundamentos e à técnica da linguagem literária” (1989, p. 41, grifo nosso).

¹³⁷ No mesmo caminho argumentativo de Edmund Wilson, citado na Introdução desse trabalho, o pesquisador brasileiro Alfredo Bosi comenta que não foram apenas o verso livre e a prosa poética as grandes inovações modernas do Simbolismo, as “principais técnicas literárias da vanguarda, como o *monólogo interior* e a *corrente de consciência* de Joyce, a *sondagem infinitesimal na memória* de Proust, a *desarticulação sintática* de Apollinaire e a *linguagem automática* do Inconsciente dos surrealistas não seriam possíveis sem a pressão que o Simbolismo exerceu sobre as convenções de estilo dos naturalistas” (2006, p. 267, grifos do autor).

O movimento simbolista violou aquelas regras da métrica francesa que os românticos tinham deixado intactas, e logrou enfim atirar pela borda afora, completamente, a clareza e a lógica da tradição clássica francesa, que os românticos haviam ainda respeitado em grande parte. Ele se nutriu de muitas fontes estrangeiras – alemãs, flamengas, gregas modernas – e, em particular, precisamente inglesas. Verlaine vivera na Inglaterra e conhecia bem inglês; Mallarmé era professor de inglês; e, Baudelaire, conforme já disse, fornecera ao movimento seus primeiros programas traduzindo os ensaios de Poe (2004, p. 40).

Outro ponto unânime nessa busca por uma definição é o cosmopolitismo, representado no fragmento de Wilson por esse diálogo com as fontes estrangeiras, mas de modo algum resumido a isso. O Simbolismo foi um movimento internacional em vários sentidos diferentes: buscou suas inspirações, temas e filosofia em fontes estrangeiras, como Wagner, Poe, Schopenhauer, Swedenborg, Novalis, Hoffmann, Dante Gabriel Rossetti, Walter Pater, dentre outros; congregou escritores e artistas de diversas nacionalidades na capital francesa onde nasceu, desenvolveu-se e difundiu-se¹³⁸; e, por fim, espalhou-se por diversos países. O alcance do Simbolismo cobre praticamente todo o mundo ocidental, indo desde a mais oriental parcela da Europa, na pequenina Geórgia de Térénti Granéli até o Québec de Émile Nelligan a oeste; do Rio Grande do Sul do brasileiro Eduardo Guimarães à gelada Lituânia de Oscar Milosz.

Para Anna Balakian, esse cosmopolitismo ajuda a definir o próprio movimento, não apenas comprovando sua “existência” – quase como uma resposta a Valéry cujo artigo ela questiona – uma vez que o surgimento de outros *cénacles* reforça a ideia de uma poética ocidental com um imaginário comum à maior parte de seus autores, mas também demonstrando o ponto de origem dos variados ideais artísticos difundidos no século XX. Afinal, para a pesquisadora, a expansão, sobrevivência e permanência do movimento simbolista não poderiam ser por acaso:

[...] o fato de que o simbolismo provou ser bastante poderoso para atravessar as barreiras nacionais, linguísticas e geográficas forneceu a forte prova de que houve uma única origem e uma derivação primária. Se o nome sobreviveu enquanto muitos dos que o usaram caíram no esquecimento, isto foi mais do que um casamento de conveniência. Muitas das aparentes disparidades foram muitas vezes nada mais do que uma série de faltas ou desvios parciais de um ideal escolhido e de uma filosofia de escrever. É possível que a clarificação de algumas das ambiguidades da *ars poética* do simbolismo esclareça melhor a ampla

¹³⁸ Como sintetiza Balakian, “foram a Paris: Arthur Symons, Yeats e George Moore da Inglaterra” (no caso de Yeats, da Irlanda, na verdade); “Stefan George, Hofmannsthal e Hauptmann do mundo de língua alemã; Azorín e os irmãos Machado da Espanha; D’Annunzio da Itália; Maeterlinck e Verhaeren da Bélgica; Moréas da Grécia; Vielé-Griffin e Stuart Merrill dos Estados Unidos” (2007, p. 16). Poder-se-ia acrescentar ainda a ida a Paris dos portugueses António Nobre e Eugénio de Castro, ou dos brasileiros Nestor Vitor, João Itiberê da Cunha e Severiano de Rezende.

base unitária inerente a todos os escritores que compartilharam o ideal simbolista no transcurso de várias gerações (2007, pp. 14-15).

Já se adiantando a possíveis críticas, ela ainda afirma que o modo como o Simbolismo foi internacional diverge muito de como o foram outros movimentos, sobretudo os anteriores a ele. Se o Romantismo teve um caráter internacional, não foi por ser cosmopolita, mas por, como uma “doença”, ter atacado a “todos os países europeus em seus centros literários à medida que seus autores contraíam o *mal du siècle* numa grande onda de lirismo, adaptada ao caráter nacional e à cor local” (idem, p. 15). Algo diferente da voga simbolista que raramente se adapta ao meio, antes os poetas se adequam à nova poética, incorporando seu imaginário, seus temas e suas formas – sem negar, é claro, espaço para criação pessoal e estilo próprio.

Os temas e imagens tipicamente simbolistas serão sempre de ordem universalizante – ou, ao menos, no considerado universal pelo pensamento do Ocidente finissecular (cf. PAQUE, 1989, pp. 30-31). Isso pode ser mostrado, por exemplo, quando se estuda a paisagem simbolista, com seus cenários em geral medievalistas ou orientalistas, isto é, atemporais e ageográficos, pois remontam a um passado idealizado que só existe em seu imaginário, ou ainda no que diz respeito à representação dos animais, tema de interesse para este estudo, vistos de uma forma simbólica e mística. Como se verá nos próximos capítulos, a fauna simbolista não é diversa; antes, prende-se, majoritariamente, às criaturas já presentes na mitologia grega, nos Bestiários Medievais, na heráldica ou na própria fauna da Europa central. Raras serão as exceções a essa regra¹³⁹, independentemente do país ou da língua em que essas obras foram escritas¹⁴⁰.

Balakian considera essa ausência de nacionalismos tão típicos a outras poéticas oitocentistas como uma característica intrinsecamente simbolista. Essa perda de “identidade nacional” nos variados *cénacles* simbolistas formados em diversas cidades

¹³⁹ Nesse aspecto, o Simbolismo português talvez seja o de maior preocupação com a cor local, por ter traduzido à poética tipicamente francesa imagens caras ao universo português, como o mar e os campos agrícolas, vistos muitas vezes sob o prisma da “saudades”, sentimento definidor da alma lusitana. No âmbito de seus autores, destaca-se António Nobre, o simbolista que parece ter melhor aclimatado o movimento às paisagens lusitanas – tanto que alguns críticos, por exemplo José Carlos Seabra Pereira (2000, pp. 85 e ss.), consideram-no muito próximo do Neo-Romantismo do *fin-de-siècle* português, dada a relação estabelecida, em sua poesia, com seus antecessores, particularmente Almeida Garrett. Ainda na lista de “exceções à regra”, vale mencionar também o caso de Yeats. O poeta irlandês ficou conhecido por ter “trocado” com grande êxito as lendas medievais wagnerianas e os mitos gregos constantemente revisitados por seus colegas franceses por temas do imaginário celta de sua Irlanda natal.

¹⁴⁰ Como é óbvio, existem interessantes exceções em todos os *cénacles* estudados. No entanto, para esse trabalho, o foco recai nos elementos que unificam o Simbolismo e o Decadentismo como poéticas, independentemente do local ou língua de produção, o que de modo algum tira o interesse geral das exceções, sempre interessantes justamente por conseguirem dialogar com o imaginário dessas poéticas, mas buscando, para tanto, novos caminhos.

do mundo ocidental se deve a uma “atitude esotérica da arte”, isto é, a um sentimento doutrinário e filosófico – quase religioso – muito mais forte do que qualquer sentimento de amor pela pátria. Nesse sentido, a “visão artística, livre dos ideais nacionais, concentrou-se na relação entre o mundo pessoal do artista, puramente subjetivo, e sua projeção objetiva” (idem, p. 16). Antes de serem franceses, portugueses ou brasileiros, os simbolistas eram todos poetas, motivo pelo qual “rejeitavam a sociedade e, longe de se tornarem os porta-vozes oficiais de seus países, moveram-se em círculos fechados, comunicando-se apenas com seus próprios pares” (idem, p. 16).

Assim, percebe-se a dimensão do Simbolismo como algo muito maior do que poderia parecer a princípio. Isso acontece, pois, como esclarece Jean-Nicolas Illouz em entrevista concedida para a Revista *Non Plus* (apud MATANGRANO, 2016b, p. 274), há uma sensível diferença entre o Simbolismo visto enquanto “movimento” abrangente e internacional, guiado por uma doutrina de cunho filosófico fomentada ao longo do século XIX e uma “escola”, no sentido de um conjunto de preceitos a serem seguidos e aplicados em torno de um mestre. Para Illouz, o que se entende por “escola simbolista” – ou seja, o Simbolismo em seu sentido mais estrito – são as produções desenvolvidas na França, quando então se lia muito Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud, após a publicações quase simultâneas – todos lançados em 1886 – do manifesto de Moréas, das *Iluminações*, de Rimbaud, e do *Tratado do Verbo*, de René Ghil, que, aliás, fazia as vezes de manual de estilo, exemplificando as formas de combinação entre imagens e sons. Essa escola teria durado, se muito, dez anos.

Mas a escola simbolista na verdade é a face visível de um movimento mais difuso, que encontra até no romantismo alemão (não podemos esquecer que Maeterlinck traduziu Novalis) alguns dos primeiros “grãos de pólen” destinados a fecundá-lo; quer se remonte, na música, a Wagner, depois à voga do wagnerismo; quer se remonte, em pintura, aos pré-rafaelitas, bem antes de se difundir no pós-impressionismo. Em poesia, a escola de 1886 se constitui por anexação *a posteriori* de uma revolução poética que foi, primeiro, tramada silenciosamente nos anos 1870 pela ruptura com o Parnaso executada por Rimbaud, Verlaine e Mallarmé – estes dois últimos estando destinados a se tornarem, mais de uma década mais tarde, os principais mestres da geração dos anos 1880. O movimento simbolista remonta, portanto, muito longe no tempo, mas ele se projeta também além da escola de 1886, na medida em que se prolonga até os futuros mestres do primeiro século XX: estes encontraram-se primeiro na Rua de Roma, na casa de Mallarmé, às terças-feiras – pense-se em Paul Valéry, André Gide, Marcel Proust, ou Paul Claudel, mas também Rilke ou Debussy, por exemplo... (idem, p. 274).

Portanto, quando se pensa em um imaginário simbolista internacional, é sempre nessa perspectiva do movimento circunscrito em um período alargado, desde Baudelaire, cujas produções – sabidamente anteriores à noção de Simbolismo ou de Decadentismo – guiaram o gosto e o estilo dos autores finisseculares, até aproximadamente 1920, quando é publicada pela primeira vez a *Clepsidra*, de Camilo Pessanha. Ou seja, esse imaginário engloba produções do final do período romântico francês e se estende até depois do advento da Geração de Orfeu (1915) instauradora do modernismo português, quase alcançando a Semana de Arte Moderna paulistana, ocorrida em 1922.

Com isso, responde-se a última das três perguntas norteadoras levantadas no início desta seção, referente à possível existência do Simbolismo antes do texto de Jean Moréas. A resposta é, sim, na forma de uma poética ainda não nomeada e não inteiramente sistematizada e delimitada, mas germinando enquanto movimento que eclodirá na década de 1880¹⁴¹, conforme demonstrado por Illouz e Balakian. Visto isso, restam agora as dúvidas relacionadas ao outro dos conceitos-chave da literatura finissecular: o Decadentismo.

Quando o tema é esse segundo movimento, a polêmica é ainda maior: há quem o considere uma estética literária de fato autônoma, como Jean Pierrot (2007), enquanto outros não veem nele nada além do que um “espírito de época”, como Albert-Maria Schmidt (1947), Anna Balakian (2007), Christian Berg (2013), Jean-Nicolas Illouz (2016), Françoise Grauby (1994) e Otto Maria Carpeaux (2011). Outros, simplesmente optam por não tentar diferenciar um do outro, como Herman Braet (1967)¹⁴². Há quem considere o Decadentismo uma primeira fase movimento que se tornaria o Simbolismo num segundo momento, como defende Guy Michaud (1947), Sergio Peixoto (1999), Fernando Guimarães (1990) e Arnold Hauser (1998). Já críticos como José Carlos Seabra Pereira (1975 e 2000) atentam para o fato de a cena parisiense, onde as duas poéticas teriam se desenvolvido, ser diferente de outros *cénacles*, como o português, no qual ambas se mesclariam em um só movimento, com predominância de elementos

¹⁴¹ Ou ainda, como considera Otto Maria Carpeaux, em caminho semelhante, o “movimento simbolista francês não começou com aquele manifesto, que antes foi seu ponto culminante” (2011, p. 2097), uma vez que os principais nomes associados a ele – como Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Corbière – já vinham produzindo suas obras havia mais de uma década.

¹⁴² Logo na introdução de seu estudo, o crítico adverte o leitor: “Notemos, de saída, que nosso trabalho não estabelece distinção entre decadentes, simbolistas e versilibristas: o domínio próprio de cada um deles não é nitidamente delimitado. Além disso, eles entram todos na denominação muito geral de Simbolismo” (BRAET, 1967, p. 7). Vale notar que Braet fala, sobretudo, do ponto de vista da Bélgica, onde, tal como em Portugal e Brasil, esses conceitos de fato se mesclam.

decadentistas, mas onde prevalece o nome Simbolismo. Para tentar definir o Decadentismo, portanto, convém verificar cada uma dessas posições.

Para começar essa discussão, importa dizer que o Decadentismo, ou, ao menos, a noção de “decadência” precede o Simbolismo em alguns anos. O termo pode ser encontrado no prefácio às *Flores do Mal*, de Baudelaire, escrito por Gautier e publicado em 1868, mas se difunde sobretudo com o poema “Langueur”, de Verlaine, onde se lê:

LANGUEUR

À Georges Courteline

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,
Qui regarde passer les grands Barbares blancs
En composant des acrostiches indolents
D'un style d'or où la langueur du soleil danse.

L'âme seulette a mal au cœur d'un ennui dense,
Là-bas on dit qu'il est de longs combats sanglants.
Ô n'y pouvoir, étant si faible aux vœux si lents,
Ô n'y vouloir fleurir un peu cette existence !

Ô n'y vouloir, ô n'y pouvoir mourir un peu !
Ah ! tout est bu ! Bathylle, as-tu fini de rire ?
Ah ! tout est bu, tout est mangé ! Plus rien à dire !

Seul un poème un peu niais qu'on jette au feu,
Seul un esclave un peu coureur qui vous néglige,
Seul un ennui d'on ne sait quoi qui vous afflige !¹⁴³
(VERLAINE, 2007, pp. 370-371).

Esse poema, publicado primeiramente na revista *Le Chat Noir*, em 1883, e depois retomado na obra *Jadis et Naguère*, em 1884, mesmo ano em que Huysmans publicava seu célebre livro, serve como profissão de fé do sentimento de profunda desilusão do *Zeitgeist* oitocentista, não apenas por louvar a decadência associada ao sujeito poético no primeiro verso, mas igualmente pelo tédio marcante do último. Poucos anos depois, em 1886, o mesmo da publicação do Manifesto de Moréas, os contornos do Decadentismo se delineiam melhor com a fundação de duas revistas dedicadas ao grupo: *Le Décadent* (com um total de 32 volumes publicados entre aquele ano e 1889), na qual Verlaine chega a publicar poemas, e a mais efêmera *La Décadence*. A primeira era chefiada por Anatole

¹⁴³ Em tradução de Almansur Haddad (*apud* MARIETTI, 2008, p. 127): “Langor // Agora sou o Império ao fim da decadência, / Que contempla passarem Bárbaros poentos / Enquanto vai compondo acrósticos cinzentos, / De estilo áureo em que o sol é langor e cadência. // A alma no coração é só tédio e dormência. / Diz-se uivarem além os combates sangrentos. / Oh, não poder, frágil que se é nos votos lentos, / Oh, não querer florir um pouco esta existência! // Oh, não querer, oh, não poder morrer um pouco! / Bátilo, já não ris! Não mais há o que beber! / Tudo é comido enfim! Não mais o que dizer! // Só, um poema infantil que se atira ao fogo, / Só, um criado que não mais se te dirige, / Só, um tédio ignorado e que tanto te aflige!”.

Baju, poeta e crítico que será o maior defensor das ideias decadentistas (ou decadistas, como propõe), enquanto a segunda foi encabeçada pelo hoje menos conhecido Émile-Georges Raymond. Desde cedo, fica claro que, para os defensores desse novo movimento, “a palavra *Decadente*” não era ofensiva, como o desejavam alguns jornalistas e detratores do grupo; ao contrário, “foi acolhida com honra pelos escritores da época, que dela pretendiam servir-se para impor o que de mais sério nascia no final do século XIX”, como esclarece Fulvia Moretto, em atitude semelhante à dos impressionistas, alguns anos antes, quando levantaram sua bandeira a partir de um termo cunhado pela crítica da época “para os ridicularizar” (1989, p. 27).

Maria de Jesus Cabral destaca que, mesmo sendo “diferentes uns dos outros”, os poetas conhecidos como decadentes compartilham uma “recusa de um mundo de valores positivistas, provenientes das mutações da sociedade industrial, devotada ao progresso técnico, à busca do lucro e às lutas sociais”, culminando em uma inquietação “diante dessa *desespiritualização* do mundo” (2007, p. 38). Cabral sublinha ainda o fato de que, apesar de “decadência” derivar da palavra latina *decadere*, cujo sentido etimológico é “cair de” e, por isso, evocar “um declínio, uma queda, uma perda de alguma coisa”, na literatura finissecular esse sentimento designa também uma recusa ao estado das coisas e consequente desejo de renovação (idem, p. 39), daí terem os poetas assumido o termo como algo não inteiramente negativo.

A partir disso, o Decadentismo nascente podia ser entendido como a literatura dedicada a retratar a degenerescência moral, física, cultural e artística da sociedade oitocentista¹⁴⁴. Ele possui certo viés social que o difere do Esteticismo, para o qual as amarras sociais não devem intervir no trabalho da arte¹⁴⁵, e do Simbolismo, cujo objetivo de transcendência pela arte torna menores as preocupações com a vida terrena, que não passa de uma representação imposta pela Vontade. Visto por esse aspecto, faria sentido vê-lo como movimento autônomo; contudo, na França de então, onde surgiu, poucas foram as obras que desenvolveram seus ideais de forma “pura” – embora alguns autores

¹⁴⁴ Em Portugal, esse sentimento marca o texto de Antero de Quental intitulado *Causas da decadência dos povos peninsulares*, publicado em 1871, no qual o poeta discorre acerca da perda da glória passada de seu país, bem como – e particularmente – de suas preocupações com o futuro da nação.

¹⁴⁵ A esse respeito, Arnold Hauser comenta: “Na década de 80, as pessoas gostavam de descrever como ‘decadência’ o hedonismo estético da época. Des Esseintes, o refinado epicurista, é ao mesmo tempo o protótipo do ‘decadente’ mimado. Entretanto, o conceito de decadência contém traços que não estão necessariamente contidos no de esteticismo, sobretudo o sentimento de fatalidade e crise, ou seja, a consciência de estar no fim de um processo vital inevitável e na presença da dissolução de uma civilização” (1998, pp. 914-915).

tenham se aproximado mais desse objetivo do que outros, como Barbey D'Aurevilly¹⁴⁶. Na maioria das vezes, a noção de decadência se mescla aos preceitos do Esteticismo inglês ou do Simbolismo francês, podendo até mesmo ser encontrada em obras da poética naturalista, com a qual compartilha a noção de – e a profunda revolta contra – um mundo deteriorado¹⁴⁷.

Por conta dessa indefinição do Decadentismo enquanto movimento, ora se afastando, ora se aproximando das demais poéticas finisseculares, muitos teóricos o viram mais como um “espírito de época”, conforme defendido por Balakian (2007). Em caminho semelhante, Moretto o classifica ora como um “espírito de revolta” (1989, p. 31) – expressão tomada emprestada dos estudos de Charles Brunot –, ora como um “*clima*” de “extremo e exacerbado individualismo”, uma apatia traduzida pelo “cansaço de quem vive os últimos tempos mas que, ampliando-se, ultrapassa seus limites históricos, derramando-se pelo século XX” (idem, p. 33) em obras como as de Marcel Proust (1871-1922), para dar apenas um exemplo. Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Jean-Nicolas Illouz comenta que “não se pode dizer de verdade que houve uma escola decadente”. Para ele, em concordância com a perspectiva de Balakian, “seria mais apropriado, com efeito, relacionar a decadência a um espírito finissecular mais geral – caracterizado por uma mistura de nevrose e esteticismo” (*apud* MATANGRANO, 2016b, p. 276). No entanto, o pesquisador ainda adverte sempre convir “desconfiar das etiquetas de escola”, sobretudo se vistas de forma estanque e muito rígida.

Nessa perspectiva, o Decadentismo (ou melhor, a noção de decadência) enquanto *Zeitgeist* oitocentista não poderia ser confundido com o Simbolismo, pois se torna uma das características de diversas vertentes da literatura finissecular. Balakian afirma, portanto, que se deve pensar em autores “simbolistas” e “decadentes”, muito mais do que na alternativa “simbolistas” ou “decadentes”. Para ela, em última instância, um “não pode existir sem o outro” (2007, p. 68), visão que de fato parece dar conta da maior parte dos casos, ao menos, no contexto francófono ao qual ela se dedica especificamente. Sergio Peixoto (1999, p. 203), como um último exemplo nessa direção, também considera a

¹⁴⁶ O Decadentismo, enquanto movimento autônomo, desenvolveu-se em alguns países, como é o caso da Itália, onde não houve um Simbolismo, mas sim uma poética decadentista bem delimitada, cujo maior expoente é Gabriele D'Annunzio.

¹⁴⁷ “O sentimento de decadência”, segundo Otto Maria Carpeaux, “é mais uma maneira de fugir da realidade”. Ele teria se “fortalecido pelos muitos naturalistas apóstatas que se associam aos simbolistas: Huysmans, Garborg, Hansson – todos eles frustrados na luta pela realidade. Essa reação psicológica é tão forte que simbolismo e decadentismo se confundem no conceito da poesia e mentalidade de ‘fin du siècle’. É um sentimento de bancarrota coletiva” (2011, pp. 2110-2111).

decadência “uma das facetas que o Simbolismo apresentou”, o que parece verdadeiro sobretudo quando se pensa no movimento brasileiro, sobre o qual o pesquisador se debruça. No Brasil, não houve Decadentismo, enquanto poética, mas sim um Simbolismo bastante inspirado nesse sentimento.

O crítico português Fernando Guimarães, seguindo outro caminho bastante percorrido pela crítica especializada, percebe o Decadentismo francês como uma fase embrionária – compreendida na primeira metade da década de 1880 – daquilo que se tornará na sequência o movimento simbolista, a partir do ponto de viragem tão comentado de 1886, quando tantas obras e revistas associadas a um ou ao outro movimento vêm a público¹⁴⁸. Para ele, essa primeira etapa nasce de uma série de mudanças de ordem político-filosófico-social através das quais muitas das visões de mundo correntes se alteram. A começar pela retirada da noção de objetivo da vida humana, espécie vista a partir de então pela biologia como outra criatura qualquer, em uma derivação da desarticulação do pensamento antropocêntrico, sobre o qual se falou no capítulo anterior. A isso se soma o “tema da nevrose e da degenerescência, relacionada com a visão psicopatológica do Naturalismo” e o *mal de siècle* do Romantismo, o que demonstra o desencanto praticamente generalizado, mesmo em vertentes de pensamento a princípio díspares como as duas poéticas evocadas. Seria, portanto, uma literatura de transição, “uma poesia híbrida”, pautada em princípios românticos em declínio – sobretudo na vertente conhecida como *romantismo negro* – e de um Parnasianismo não inteiramente desenvolvido, eivado da revolta e do pessimismo já presentes no Naturalismo, mas em oposição à postura fortemente política por trás desta última poética. Para Guimarães e outros teóricos como Hauser, o Duque Des Esseintes, do *À Rebours* de Huysmans prefigura esse “modo de ser decadente” (1990, p. 11).

Assim, a literatura germinada nesse sentimento se voltará ao “tema do desânimo” e da “apatia”, da “ausência ou” do “*fim* da vontade”, ao quais se soma um grande

¹⁴⁸ Também o historiador húngaro Arnold Hauser (1892-1978) verá os dois conceitos como etapas sucessivas. Segundo ele, após 1890, “a palavra ‘decadência’ perde o tom sugestivo e as pessoas começam a falar de ‘simbolismo’ como a tendência artística dominante”, conceito este que “representa, por um lado, o resultado final do desenvolvimento que começou com o romantismo, ou seja, com a descoberta da metáfora como a célula germinativa da poesia, e que culminou na riqueza das imagens impressionistas”, pensamento que corrobora o que vem sendo demonstrado até aqui. Além disso, Hauser considera que, em “certos aspectos, o simbolismo pode ser considerado a reação contra toda a poesia anterior; descobre algo que nunca se conhecera antes ou nunca fora enfatizado: a *poésie pure* – a poesia que nasce do espírito irracional, não-conceitual da linguagem, o oposto de toda interpretação lógica. Para o simbolismo, a poesia é tão-somente a expressão desses relacionamentos e correspondências que a linguagem, entregue a si mesma, cria entre o concreto e o abstrato, o material e o ideal, e entre as diferentes esferas dos sentidos” (1998, pp. 923-924).

“narcisismo” intelectual, uma extrapolação da “sexualidade doentia” na esteira do pensamento do Marquês de Sade (1740-1814), difundido no final do século XVIII e lentamente infiltrado no imaginário dos Oitocentos. Tudo isso leva ainda a novas formas de ver o amor, não mais apenas idealizado como no Romantismo, mas também “misticizante” e “estéril”, rumo ao que Guimarães chama de “*fim* dum *eros* humano”, passível de ser visto no *Axël*, de Villiers. Menciona ainda a “própria ausência de finalidade assumida pela arte enquanto tal” nesse período (1990, p. 12). Em resumo, uma completa falta de objetivos, sentido e dogmas, segundo os quais cada pilar do pensamento ocidental era desconstruído.

Essa mesma perspectiva de ver “dois momentos” e “dois movimentos” sucessivos entre o Decadentismo e o Simbolismo já vinha sendo defendida desde a própria época na qual esses termos foram concebidos. Um exemplo é Édouard Dujardin (1861-1949), escritor e filósofo conhecido como um dos “pais” da técnica moderna do fluxo de consciência e por ter fundado, com o crítico Théodore de Wyzewa (1862-1917), a *Revue Wagnérienne*. Dujardin, em seu livro *Mallarmé par un des siens* (1936), no qual já expressa no título sua filiação aos princípios estéticos mallarmistas, declara:

Le symbolisme ne se forma guère qu'à partir de l'année 1886 ; les décadents furent les précurseurs des symbolistes ; mais beaucoup de symbolistes commencèrent par être des décadents, et le décadentisme, je l'ai expliqué ailleurs, ne fut que le bouillonnement éphémère avant-coureur du grand mouvement poétique qu'a été le Symbolisme¹⁴⁹ (DUJARDIN *apud* PIERROT, 2007, p. 13).

Tal posicionamento também é defendido por Guy Michaud (1911-2006), um dos mais conhecidos pesquisadores do movimento simbolista que, em seu incontornável volume *Message poétique du Symbolisme*, publicado em 1947 – ponto de partida da maior parte dos demais críticos, seja para concordar, seja para discordar do autor –, apontava o mesmo caminho de Dujardin ao considerar “decadência” e “Simbolismo” não enquanto “duas escolas”, como muitos defendem, e sim como “duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas da revolução poética” (1947, p. 234). Seguindo a mesma direção argumentativa utilizada por Guimarães em 1990 – também ele um leitor de Michaud –, o crítico francês considera o “Decadentismo” – termo só aceito com alguma relutância – “como o momento do lirismo” em oposição ao “momento intelectual” que marcaria o

¹⁴⁹ “O simbolismo praticamente só se formou a partir do ano 1886; os decadentes foram os precursores dos simbolistas, mas muitos dos simbolistas começaram sendo decadentes, e o decadentismo, eu o expliquei alhures, não foi senão a excitação efêmera prenunciadora do grande movimento poético que foi o Simbolismo”.

Simbolismo. O primeiro se reconhece por uma “sensibilidade inquieta” e um “estado de crise”, enquanto o segundo pela “reflexão sobre esse lirismo”, buscando “uma unidade” inexistente no Romantismo francês, permitindo, assim, “definir a poesia em sua essência e colocar as bases de um novo regime” (1947, p. 234).

Assim, o “conteúdo” – em sua própria expressão – propriamente dito da poesia decadente estaria na exploração do “mundo interior”, reduzido às “emoções indefiníveis, às sensações exacerbadas, aos sonhos que comandam os desejos reprimidos e as exigências da carne”, o que “leva a preciosas descobertas”, embora “perigosas”, no âmbito da literatura e da psicanálise, por enveredarem por caminhos desconhecidos onde nenhuma luz penetra. Para tanto, seria preciso “ignorar o racionalismo” com um posicionamento avesso à “atitude lógica” e, assim, conseguir perceber as nuances e os estados da alma. Os “decadentes”, conclui Michaud, “após Verlaine, pressentiram que a intuição era a verdadeira atitude poética”, embora não soubessem definir tal atitude (idem, p. 404).

Colocando-se diretamente contra a perspectiva de Michaud – e, por consequência de Guimarães e de outros críticos para quem Simbolismo e Decadentismo são desdobramentos do mesmo movimento –, o crítico francês Jean Pierrot declara considerar esse pensamento duplamente limitador. Em seu livro *L’Imaginaire Décadent (1880-1900)*, derivado de sua tese de doutorado defendida em 1974, Pierrot recorda que, do ponto de vista “da evolução poética” difundida nas últimas décadas do século XIX, “a orientação decadente foi muito menos transitória e muito menos negativa” (2007, p. 14) do que muitos críticos levam a pensar. Esse pensamento vai ao encontro das considerações de Fulvia Moretto – outra empenhada defensora do movimento, que, não por acaso, cita Pierrot como uma de suas principais fontes. Da mesma forma, Pierrot considera um “grave erro de perspectiva”, também identificado em Michaud, considerar a “decadência como um simples avatar do movimento poético”. Para ele, essa noção caracteriza a literatura finissecular por excelência, sendo “o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos vinte últimos anos” do século XIX. Além disso, destaca que muitos críticos consideraram a decadência como a contraparte romanesca do movimento simbolista – essencialmente poético –, admitindo, de fato, esse sentimento como marca da efervescente produção em prosa na década de 1890, após o declínio da moda naturalista em vigor nas décadas anteriores (idem, p. 17).

O crítico aponta ainda mais um “erro” recorrente na crítica do período – mencionado também por Balakian – em sua insistência em “isolar exageradamente as

diferentes correntes literárias”. Nessa perspectiva, observa que, mesmo tendo objetivos diametralmente opostos, o ponto de partida dos naturalistas e dos simbolistas é o mesmo: “uma concepção fundamentalmente pessimista da vida”. Baseando suas doutrinas nessa perspectiva de mundo, os primeiros se limitariam à “descrição minuciosa dos aspectos mais sombrios da existência, no estudo da degradação dos seres pertencentes às categorias sociais mais modestas, enquanto os segundos se encerrariam em um paraíso interior de decoração refinada” (idem).

Ficam evidentes, portanto, duas linhas de raciocínio conflituosas: de um lado, Michaud e Guimarães sublinham o caráter transitório do Decadentismo para o Simbolismo, enquanto dois momentos de uma mesma poética finissecular; de outro, Pierrot e Moretto defendem a autonomia do Decadentismo enquanto movimento, em relação ao Simbolismo, mesmo percebendo e considerando os pontos de contato entre essas duas poéticas. Nesse sentido, separam de certa forma os conceitos de decadência e Decadentismo, pois, ainda que considerem o segundo um movimento autônomo, também atentam para o caráter onipresente do primeiro no pensamento finissecular, entendido então como um *Zeitgeist*, presente nas mais variadas obras, o que converge, em termos teóricos, com as proposições defendidas por Anna Balakian e Jean-Nicolas Illouz.

O crítico português José Carlos Seabra Pereira caminha para uma espécie de fusão das linhas de pensamento traçadas até aqui, pois, se de um lado vê Simbolismo e Decadentismo como dois movimentos diferentes, embora aparentados; por outro, também reconhece que a ideia de decadência extrapola – e muito – os limites daquilo convencionado como movimento decadentista. Além disso, identifica a importante distinção entre as poéticas finisseculares na França e suas correspondentes em Portugal, nascidas em contextos distintos.

Numa primeira aproximação, o crítico português considera que o Decadentismo seria “um estado de sensibilidade cristalizado em mensagem artística”, enquanto o Simbolismo “se apresenta como sistematizável doutrina” (1975, p. 4); porém, evidentemente, o primeiro não se limita a esse “estado de sensibilidade” – tampouco o segundo a uma “sistematizável doutrina” –, podendo ser entendido como a representação do próprio “homem finissecular desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta”. Isso derivaria de uma consciência aguda do estado decadente das coisas, como postulado também por outros teóricos, seja do ponto de vista social, seja do ponto de vista cultural ou até mesmo moral. “Tomando a forma de avatar reconhecível do *mal du siècle* romântico, o Decadentismo afirma-se como uma luta instintiva pela liberação da vida

interior longamente amordaçada por dogmas racionalistas e convenções vitorianas” (idem, p. 23).

Nesse contexto, percebe o surgimento concomitante da “revolta contra as causas sistemáticas e mais patentes de tais penas”, como o “tecnocratismo e o convencionalismo moral da sociedade burguesa”, acompanhado do “Positivismo” de Comte, bem como, é claro, das poéticas naturalista e parnasiana, tão combatidas pelo pensamento finissecular. “Essa revolta”, no entanto, “é confusa e inconsciente, realizada pela afectividade e pelo irracional, facilmente desiludida e afogada em melancolia, pessimismo e nevropatia”. Por isso, o imaginário decadentista e simbolista finissecular se voltara a temas de aparente escapismo como “o cenário medieval; a irreabilidade do sonho; os perfumes, as flores e as joias de raridade excitante...” (idem).

Contrariamente a Michaud, que prega uma supremacia simbolista sobre a poética decadentista, Seabra destaca a importância dessa segunda linha de pensamento para a poesia finissecular em geral, e para a portuguesa, em particular, numa retomada de preceitos românticos naquilo que, em Portugal, se configura na vertente neorromântica neogarrettista. O Decadentismo seria, segundo Pereira, “manifestação langüescente ou mórbida da crise” (2000, p. 25) surgida ante as renovações de paradigmas científicos e filosóficos. Ele ainda considera que, mesmo tendo precedido pouco o Simbolismo, o movimento decadentista “prolonga-se depois paralelamente a ele e acompanha-o epigonalmente” (idem, p. 39). Além disso, se na França, os limites de um e de outro movimento são mais nítidos – pelo menos em termos de afiliações, o que é discutível como se expôs até aqui –, o crítico atenta ainda para o fato de em Portugal, as fronteiras se esfumarem. Curiosamente, apesar de a poesia finissecular portuguesa ser mais decadente, é o termo “Simbolismo” que se lhe impõe. Isso se deveria, sobretudo, por uma postura “quase displicente” da crítica portuguesa, cuja perspectiva obliterou a dimensão da decadência enquanto espírito de época (idem, pp. 38-39).

Visto isso, parece possível chegar a algumas conclusões, a despeito de tantas opiniões diferentes em torno das delimitações desses dois movimentos. De um lado, é evidente que não foram a mesma coisa; por outro, as relações entre eles são várias e de variada ordem. Apesar das divergências apontadas até aqui, quer sejam considerados movimentos distintos, quer sejam vistos como poéticas aparentadas, é certo que 1) uma mesma preocupação estética permeava o espírito da época, valorizando o diálogo interartes e a música, acima de tudo, questionando as formas fixas e buscando novas expressões de arte; 2) um mesmo sentimento de desencanto com a sociedade estava

presente em suas obras, inspirado em grande parte pela perspectiva pessimista schopenhaueriana; 3) também deriva do pensamento de Schopenhauer a preocupação com a transcendência através da arte, o que 4) conferia uma aura de misticismo, de mistério e de sugestão às obras do período; 5) portanto, é evidente que compartilhavam um mesmo imaginário pautado em alguns temas gerais, invariavelmente presentes nas obras da maioria dos escritores e artistas do período, mesmo se com pequenas particularidades.

Respondendo, afinal, as duas perguntas restantes dentre aquelas levantadas no início, quando se questionou a natureza do Decadentismo, enquanto movimento ou espírito de época, bem como o que o diferenciaria do Simbolismo, parece acertado considerar a perspectiva de que aquele foi um movimento de curta duração na França, logo suplantado por este último. Contudo, não se pode negar a existência de um “espírito decadente” presente não apenas nas obras desses dois movimentos, mas também nas do Esteticismo inglês e no Naturalismo. Isso no caso francês. Para os contextos português, brasileiro e belga, o que parece mais lógico é se considerar a existência de um Simbolismo marcado pela noção de decadência.

É certo que, na conflituosa década de 1880, poetas ligados a ambos os grupos conviveram, ora se digladiando, ora transitando entre as duas poéticas. Alguns parecem apenas se relacionar com os ideais do primeiro, como é o caso de Anatole Baju e Barbey D’Aurevilly. Outros, como Mallarmé, parecem exclusivamente associados ao segundo. A maior parte dos autores do período, no entanto, demonstra elementos de ambos, independentemente do movimento ao qual costumam ser associados: é o caso de Verlaine, René Ghil, Gustave Khan, e mesmo Villiers de L’Isle-Adam e Huysmans, o que parece corroborar a ideia de “espírito decadente”, associado ao Simbolismo, de modo geral. Isso faz ainda mais sentido para a maior parte dos demais países onde floresceu: Bélgica, Portugal, Brasil, Rússia, onde, por coincidência – ou não –, não se identifica um movimento decadente, como o defendido por Baju, mas sim variações do movimento simbolista com traços desse espírito de época e, por isso, marcadamente decadente.

Na contramão, em países onde o movimento simbolista não chegou a se estruturar enquanto tal, em geral o que se nota é um Decadentismo bem realizado, mas pontual, como no caso de Oscar Wilde, na Irlanda, e de D’Annunzio, na Itália, mencionados antes. Por fim, no que concerne especificamente aos países de língua portuguesa e, em particular, a Portugal, nota-se a existência oficial de um movimento simbolista, defendido como tal; todavia, esse Simbolismo foi, como analisado por Seabra Pereira, muito

decadentista – talvez até mais do que simbolista, segundo os preceitos de sua contraparte francesa –, e muito neorromântico, em forte diálogo com a tradição lusitana. No caso do Brasil, por sua vez, a mistura se deu praticamente em iguais medidas: a maior parte dos autores transita entre Simbolismo e Decadentismo, de modo que se torna praticamente impossível dissociá-los, embora, em casos específicos, tais diferenças se revelem mais facilmente, como se discutirá mais à frente.

Expansão e difusão das poéticas finisseculares

Otto Maria Carpeaux (2011, p. 2132) comenta jocosamente o quanto o Simbolismo foi um “fenômeno marginal”, não por ter sido relegado a um segundo plano, como se poderia depreender desse adjetivo, mas sim por ter acontecido muito intensamente também fora de grandes centros culturais do século XIX. Segundo ele, à exceção óbvia de Paris, os locais de maior florescimento do Simbolismo são sempre “marginais”. Nesse sentido, ele destaca o papel evidente da Bélgica no movimento – com a relevante participação da pequena cidade de Liège –, o da Irlanda e não o da Inglaterra; o da Áustria, em detrimento da Alemanha, e assim por diante. Da mesma forma, aponta a confluência de pessoas para Paris, como já se falou bastante, destacando a variada nacionalidade de seus principais agentes. Além de comentar o bem conhecido Simbolismo russo, bem como o belga e o português, sobre os quais se falará em pormenor mais adiante, Carpeaux menciona ainda a existência de diversos outros, cujos *cénacles* são praticamente ignorados pela maior parte dos estudiosos. É o caso da Polônia, onde Carpeaux (idem, pp. 2177 e ss.) identifica o surgimento de uma cena simbolista na primeira década do século XX, com a publicação da lírica de Leopold Staff (1878-1957) e do teatro de Lucjan Rydel (1870-1918), dentre vários outros. Ao lado dos poloneses, também evidencia ondas de Simbolismo e de Decadentismo na Tchecoslováquia, na Grécia, na Croácia, na Geórgia, na Sérvia e, de modo geral, em “todas as ‘pequenas’ literaturas da Europa oriental” (idem, p. 2182). Contudo, para além da França, onde nasceu – e da Rússia, onde foi particularmente forte e autêntico –, houve apenas três outros países onde o Simbolismo se mostrou um movimento realmente prolífico: Bélgica, Portugal e Brasil.

A Bélgica teve um papel de grande relevo devido a um duplo tráfego de intelectuais: seus maiores nomes, como Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe e Verhaeren viveram ou passaram temporadas em Paris e, ao mesmo tempo, importantes poetas franceses, como Verlaine, Rimbaud e Mallarmé viajaram por terras belgas. Obras

de autores franceses vieram à luz primeiro em Bruxelas, como a primeira parte do *Tratado do Verbo*, de René Ghil – então intitulada *Sous mon cachet* (1885) –, ou os *Poemas de Edgar Allan Poe*, traduzidos em prosa poética por Mallarmé, em 1888, enquanto, inversamente, belgas lançavam obras em Paris, como *Les Serres Chaudes* (1889), de Maeterlinck, editada pela célebre Léon Vanier.

Da mesma forma, houve intensa troca de colaboradores entre os periódicos finiseculares franceses e belgas. Dentre as revistas de maior destaque do cenário de Bruxelas, surge *La Jeune Belgique*, periódico de longa duração, fundado em 1881, tendo publicado seu último número em 1897. Essa revista era encabeçada por Max Weller (1860-1889) e Albert Giraud (1860-1929), ao lado dos quais colaboraram Iwan Gilkin, Valère Gilles (1867-1950), Charles Van Lerberghe (1861-1907), Grégoire Le Roy (1862-1941), Maeterlinck e Verhaeren, além de franceses como Gustave Kahn, do brasileiro Jean Itiberé da Cunha e de traduções de autores anglófonos como o pré-rafaelita Dante Gabriel Rossetti e o romântico John Keats. Não se tratava, pois, de uma revista exclusivamente simbolista; também publicaram outros de tendência parnasiana e naturalista. Nas palavras de Paul Gorceix, um “espírito contestador e essencialmente individualista reina na revista. Mas nela há em comum um respeito pelo belo, pela forma e pelo estilo” (1998, p. 14). Ao mesmo tempo, é uma publicação bastante combativa, sobretudo se comparada aos periódicos puramente simbolistas (cf. BREAT, p. 10). Essa mistura rica de poéticas a princípio divergentes, bem como seu aspecto polêmico, mostra o objetivo de *La Jeune Belgique* de, “antes de tudo, favorecer a eclosão de uma literatura original, para além de qualquer clivagem” (GORCIEIX, 1998, p. 14).

Já *La Wallonie*, fundada em Liège em 1886, deriva de *L'Élan Littéraire* cujo primeiro número saiu em maio do ano anterior. Dirigida por Albert Mockel (1866-1945), sobreviveu até 1892 e reuniu de fato o cerne do Simbolismo belga. Nela, também publicaram nomes da cena parisiense como Verlaine, Mallarmé, Moréas, Henri de Régnier, René Ghil, Stuart Merrill e a maior parte dos simbolistas belgas, como Maeterlinck, Van Lerberghe, Verhaeren, Elskamp, sendo alguns dissidentes da rival *La Jeune Belgique*. Janine Paque destaca seu papel na formação do movimento na Bélgica e no fortalecimento das relações franco-belgas. Em suas palavras, “*La Wallonie* é uma revista literária autêntica. Ela não toma parte abertamente na polêmica entre a arte pela arte e a arte social” (1989, p. 19), embora se coloque na disputa contra naturalistas e parnasianos. Nisso, *La Wallonie* difere de *La Jeune Belgique*, na qual predomina a ideia

de arte pela arte, e da primeira *L'Art Moderne*, de Édmond Picard (1836-1924), revista de cunho nacionalista, que, pouco a pouco, passa a defender os ideais simbolistas.

Herman Braet chama a atenção para o papel dessas duas principais revistas – e de outras de menor impacto, como *Coq Rouge* e *Le Réveil* – no fomento e debate de questões estéticas. Em um momento no qual a imprensa tradicional dos grandes jornais ignora as produções contemporâneas, ou, quando se presta a observá-las, apenas as julga severamente com um olhar engessado, sem buscar entender as novas propostas, as revistas literárias são o único lugar onde a discussão poética de fato acontece, com “análises mais penetrantes” e renovado interesse pelas discussões teóricas (BAET, 1967, p. 8). Ao fim de alguns anos, *La Jeune Belgique* e *La Wallonie* estabelecem relações amistosas.

Como se percebe, fala-se todo o tempo de parnasianos, simbolistas e naturalistas, mas não de decadentistas. Isso porque não houve um Decadentismo belga, defendido enquanto movimento ou poética na forma como se deu na França. Os poetas não se autointitulavam decadentes, como Baju o fizera em Paris, e nenhuma revista quis defender essa bandeira. Todavia, a noção e particularmente o sentimento de decadência permeiam essas revistas e alguns de seus autores, devido à crise estética subjacente ao discurso artístico inovador das poéticas finisseculares. Esta se contrapunha ao otimismo geral do país, que então comemorava os cinquenta anos de independência e o recente crescimento econômico. O grupo de *La Jeune Belgique*, por exemplo, talvez o mais ligado a esse sentimento, recusava o título de “decadentes”, embora de certa forma isso incitasse seus detratores a assim chamá-los como provocação (cf. BERG, 2013, p. 79)¹⁵⁰.

Nesse cenário de efervescente debate estético e intensa troca cultural, três nomes se destacam: George Rodenbach por sua poesia, é claro, mas, sobretudo, devido a seu livro *Bruges-la-morte* considerado um dos mais bem realizados romances do movimento, a ser comentado em pormenor no Capítulo 4; Émile Verhaeren, pela “abertura de novas vias para a poesia” (CABRAL, 2007, p. 19) do período através de uma lírica bastante autêntica, na qual o verso-livre é usado em abundância; por fim, Maurice Maeterlinck,

¹⁵⁰ O crítico Christian Berg analisa as relações entre o que chama de “espírito de decadência” e a produção belga finissecular no artigo “*La Jeune Belgique et la Décadence*” (2013, pp. 75-84), destacando justamente a divergência entre esse espírito de época e o bom momento passado pelo país. Dentre os poetas do grupo, Gilkin e Giraud são os que parecem mais marcados por esse sentimento. Isso será visto de modo claro nos próximos capítulos, quando forem analisados poemas de *La Nuit*, livro do primeiro desses dois autores, de forte inspiração baudelairiana.

por suas contribuições para a lírica, para a dramaturgia e para a filosofia finissecular, motivo pelo qual foi laureado com o prêmio Nobel de Literatura em 1911.

Maeterlinck também ficou conhecido por ter realizado uma revolução estético-formal no teatro, com a criação de teoria do “drama estático”, uma forma sugestiva, na qual se tirava a supremacia da narratividade, para destacar a manifestação de variados “estados de alma” e “paisagens interiores”, por meio de monólogos, silêncios e personagens imóveis. E isso se mostra ainda mais interessante por ser possível ver que tal postura em seu teatro coaduna-se com as intenções de seu projeto lírico com o qual dialoga formal e tematicamente. Seu volume de poesias *Serres chaudes* (1889), por exemplo, é marcado pela inovação de “ter tornado fisicamente representável, palpável”, como diz Gorceix, “a presença da alma transpondo a vida anterior para a imagem da serra”, entendida como “o espaço onde se situa o enclausuramento da alma, o fechamento do eu”, que, agindo como um viajante, segundo a analogia do crítico belga, “assiste através do vidro as tentações de fora” (1998, p. 43).

Além de seu papel no teatro e na lírica, Maeterlinck foi grande filósofo e naturalista – não no sentido estético do termo, é claro, sua postura literária em nada se aproximava dos pressupostos de Zola, mas no sentido científico, tal como aplicável a Buffon, Darwin ou Lineu –, como atestam seus ensaios e tratados, explorando, de um lado, temas metafísicos e místicos, como em *Trésor des humbles* (1896), sua mais célebre coletânea de ensaios, e, de outro, a vida de outros seres vivos. Como naturalista, publicou *La vie des abeilles* (1901), *L’Intelligence des fleurs* (1907), *La vie des termites* (1927) e *La vie des fourmis* (1930), nos quais estuda e descreve o comportamento dos chamados “insetos sociais”, bem como tenta entender a sensibilidade das flores que percebe como uma forma de inteligência.

Com base no volume de 1907, o crítico Marc Quaghebeur (2016) demonstra como esses estudos supostamente naturalistas não se limitam aos comentários típicos de um tratado dessa temática. São obras de caráter híbrido, pois partem das descrições pautadas na biologia, seja do ponto de vista da botânica, no caso de *L’Intelligence des fleurs*, seja do da entomologia para as outras três obras, mas, ao mesmo tempo, possuem um caráter filosófico-especulativo em diálogo com a produção lírica e teatral de Maeterlinck, sem mencionar o caráter poético da escrita, com notável preocupação estilística. Quaghebeur destaca, por exemplo, valendo-se de expressões do próprio poeta, como seu fascínio se fixa no “esforço da vida vegetal em direção à luz e em direção ao espírito”, cujas flores “se empenham na realização da sua obra” (2016, p. 51), enquanto “o néctar da flor” é

visto como “um mensageiro de amor que deve permitir-lhe receber ‘o beijo do amante longínquo, invisível, imóvel...” (idem). Todas essas expressões retiradas do tratado demonstram o caráter lírico do texto na construção das imagens e descrições não objetivas, muitas das quais, aliás, retomadas em outras obras do poeta, como em *Pelléas et Mélisande*, conforme indicado pelo crítico. Do ponto de vista filosófico, percebe-se ainda a ideologia idealista tipicamente finissecular, como se, na esteira de Schopenhauer, Maeterlinck também identificasse nas flores e nos insetos o impulso da Vontade.

O mesmo tipo de formulação poética pode ser visto na linguagem de *A Vida das Abelhas*, como se demonstra pelo fragmento abaixo, retirado do começo do livro, endereçado ao leitor:

Qui aura lu ce livre ne sera pas en état de conduire une ruche, mais connaîtra à peu près tout ce qu'on sait de certain, de curieux, de profond et d'intime sur ses habitants. Ce n'est guère, au prix de ce qui reste à apprendre. Je passerai sous silence toutes les traditions erronées qui forment encore à la campagne [...]. Quand il y aura doute, désaccord, hypothèse, quand j'arriverai à l'inconnu, je le déclarerai loyalement. Vous verrez que nous nous arrêterons souvent devant l'inconnu¹⁵¹ (1914, p. 3).

O trecho é interessante por demonstrar uma preocupação simbolista com o desconhecido, em uma linguagem pouco usual para um texto de intenções didáticas e objetivas. O resultado é uma obra que não é nem exatamente literária, tampouco com precisão científica¹⁵², mas bastante interessante para se perceber a interinfluência do imaginário finissecular de sua poesia e de seu teatro – onde busca as metáforas para os textos naturalistas – e das preocupações botânicas e zoológicas de seus tratados, retomadas, como destacado por Quaghebeur, nas obras literárias do poeta.

Maeterlinck, por isso, detém um lugar de destaque nessa breve introdução ao Simbolismo belga devido à importância de suas obras no imaginário finissecular, bem como pelo diálogo travado com os simbolistas de outros países, nomeadamente, Portugal e Brasil, representado, por exemplo, pela correspondência com o português Eugénio de

¹⁵¹ “Quem tiver lido este livro não estará capacitado para conduzir uma colmeia, mas conhecerá quase tudo o que se sabe de certo, de curioso, de profundo e de íntimo sobre seus habitantes. Não é quase nada se comparado ao que resta a aprender. Passarei em silêncio por todas as tradições errôneas que ainda surgem no campo [...]. Quando houver dúvida, desacordo, hipótese, quando chegar ao desconhecido, declararei lealmente. Vocês verão que nós nos deteremos com frequência diante do desconhecido”.

¹⁵² Calvet e Cruppi, preocupados como estavam com a representação zoológica das obras que analisam, descrevem essas obras de Maeterlinck como de estilo “frequentemente incorreto e pouco brilhante”. Para os pesquisadores, “suas observações” carecem de “precisão” e de “charme”. Por isso, questionam: “Em *A Vida das Abelhas*, Maurice Maeterlinck quis fazer o livro de um naturalista ou de um filósofo? Quase não se sabe. Os naturalistas estimam que suas observações são superficiais e imprecisas. [...] No entanto, algumas passagens concernentes às colmeias permanecem interessantes” (1954, p. 181) devido à seu caráter poético, interpretativo e original.

Castro, pelo entusiasmo de Camilo Pessanha ante a leitura de suas peças e pela amizade com Nestor Vítor, seu tradutor no Brasil. Feita essa triangulação pela qual se nota o cosmopolitismo tão desejado pelas poéticas finisseculares, cabe agora ver como se desenvolveram, nestes dois últimos países, suas respectivas literaturas simbolistas.

Em Portugal, onde o movimento chegou pouco tempo depois das principais publicações parisienses, tal como ocorreu em terras belgas, o Simbolismo também se difundiu a partir de duas revistas, ao mesmo tempo próximas, por defenderem a nova estética, e rivais, tal como sucedido entre *La Jeune Belgique* e *La Wallonie*. Ambas foram fundadas praticamente juntas em fevereiro de 1889, na cidade de Coimbra, e tiveram curtíssima duração, extinguindo-se ainda naquele ano. A primeira delas se chamava *Bohemia Nova*, tendo publicado seis números, e a segunda, *Os Insubmissos*, com cinco edições.

Dentre o grupo dos bohemios faziam parte Alberto Osório de Castro (1868-1946), Alberto de Oliveira (1873-1940), Sanches da Gama (1864-1933), além de António Nobre, cuja figura se destacaria das demais na década seguinte, pela qualidade de sua poesia e inovações estético-formais. Já os insubmissos eram representados por Francisco Bastos, que chegou a publicar na revista rival, João de Menezes, e Eugénio de Castro, considerado um dos maiores difusores dos ideais simbolistas franceses em Portugal e o “fundador” do movimento no país.

A querela entre os dois grupos se deu, particularmente, em torno do debate da precedência de criação do chamado verso “alexandrino trímetro”, isto é, um verso de doze sílabas poéticas, composto por um de oito seguido por um de quatro, diferente do tradicional verso dodecassílabo com cesura na sexta sílaba (o alexandrino original). Bohemios e insubmissos discordavam quanto a quem teria primeiro adaptado o novo verso em língua portuguesa. Ao fim, considerou-se que Bastos teria sido o primeiro a arriscar a inovadora proposta métrica.

Vista hoje, essa “polêmica” – que chegou às vias de fato, com uma troca de socos entre Francisco Bastos e António de Mello (cf. MORÃO, 2011, p.283) – pode parecer irrisória, mas esses pequenos deslocamentos de cesura e alterações em metros bastante tradicionais estão na origem de novos ritmos e formas, sem os quais a liberdade métrica do verso livre, por exemplo, não se tornaria possível. A arte poética de então ainda era bastante rígida, mesmo se, desde o Romantismo, pequenas alterações viessem sendo propostas. Foram essas cada vez mais ousadas mudanças sucessivas que possibilitaram o radicalismo das Vanguardas, alguns anos depois.

Poucos dias depois surge ainda a revista *Nem cá nem lá*, com apenas dois números, naquele mesmo fevereiro de 1889, periódico que satirizava os dois outros mais longevos, aos quais essa terceira via se opunha (daí o título espirituoso). Na mesma toada, em março daquele ano, é criada a *Bohemia Velha*, que não passou de seu número inaugural, também dedicada a zombar das demais revistas-irmãs. Embora muitíssimo efêmeras, essas quatro revistas – sobretudo as duas primeiras – tiveram grande importância para o movimento simbolista português, não apenas pelas discussões estéticas nelas fomentadas, mas por terem trazido a lume os primeiros textos de vários dos futuros poetas simbolistas. Fernando Cabral Martins afirma que esse debate se tornou relevante por suscitar “a importância das questões propriamente técnicas da poesia, e, por extensão, a consciência aguda que a geração simbolista desde logo tem do trabalho com o significante, com o rítmico, musical” (1990, p. 24)¹⁵³.

Nesse sentido, Paula Morão destaca também que a importância dessas publicações recai não no divertido anedotário dos confrontos entre os dois grupos em um eco finissecular da célebre Batalha de Hernani que marcou o Romantismo francês; a verdadeira relevância está em entender essas revistas “como sintomáticas de uma atmosfera [...] sobretudo, no quadro que traçam da formação intelectual dos jovens poetas que viriam a ser designados como ‘Os Novos’” (MORÃO, 2011, p. 285).

Apesar de hoje serem consideradas como a primeira semente do Simbolismo em Portugal, essas revistas não traziam poemas exatamente simbolistas, na forma como se entende hoje. Eram poemas de forte e confessa influência francesa, sobretudo de Verlaine, Baudelaire, Moréas e outros, mas cujas raízes também se encontravam na lírica de nomes da literatura lusitana da geração anterior, como Antero de Quental, João de Deus e Guilherme Azevedo (cf. MARTINS, 1990, p. 17), bem como Cesário Verde, Gomes Leal – também eles leitores de Baudelaire – e, talvez mais do que os demais, Junqueiro Freire (cf. MORÃO, 2011, p. 287). Nisso, o Simbolismo português diverge bastante do belga e do brasileiro – do qual se falará adiante –, cujas raízes são praticamente apenas estrangeiras, muito coladas ao que então se fizera no *cénacle* parisiense.

Em relação à forma, eram poemas muito preocupados com o rebuscamento do vocabulário, deixando de lado, por vezes, o conteúdo propriamente dito – o que era

¹⁵³ Cabral Martins adverte ainda, numa defesa da literatura finissecular, que tal preocupação com as inovações estético-formais do fim de século não se deve a “uma importância cultista aos aspectos de composição”, mas sim, pelo contrário, por uma tomada de consciência “de que toda a inovação temática depende da alteração das regras da escrita poética. O espírito moderno e cosmopolita que anima esta geração simbolista implica, em suma, uma refundição de toda a tradição romântica” (1990, 24).

motivo de sátira e crítica de uma revista contra a outra (idem, p. 289). Além disso, do ponto de vista imagético, soavam mais próximos do ideal decadente do que de fato simbolista, sobretudo aqueles publicados na *Bohemia Nova*, algo marcante, aliás, em toda a poesia simbolista portuguesa, como defende Seabra Pereira (1975). Acerca disso, destaca-se o poema “Nemural”, de João de Menezes, publicado no último número de *Os Insubmissos*, cujo subtítulo “Esoterismo Simbolista” o coloca dentre as primeiras manifestações explícitas do desejo de filiação ao movimento. Esse poema retoma do Simbolismo francês principalmente as noções de uma poesia sinestésica e sugestiva, buscando criar uma atmosfera de vago, por meio da evocação de cores e aromas entrecruzados, como se vê abaixo, nas estrofes que o abrem:

De noite. O céu azul, o céu imenso,
Lírio de folhas de safira, brilha
Orvalhado de estrelas lucentes.
Brandamente no ar como um incenso
Sobem aromas vagos de baunilha;

Na floresta de verdes ramarias
Frisselantes, agita-se a folhagem,
E o som flébil das flautas abrilinas
Dos faunos, vibra finas melodias
No perpassar tenuíssimo da aragem.

De onde em onde, na relva esmeraldina,
Em cada flor, nas árvores distantes
N’uma indecisa, vaga luisância,
Fosforejam lampiros luciolantes.
(MENEZES *apud* VOUGA, 1999, p. 65).

Nessas estrofes, retoma-se também o “Correspondances” de Baudelaire, igualmente preocupado em estabelecer relações entre os sentidos, embora a mudança de tom seja sensível quando em um há uma “floresta de verdes ramarias” e noutro “forêts des symboles”. Óscar Lopes destaca ainda nesse poema a preocupação indisfarçada com os “raros vocábulos” e com os neologismos, indo de um “galicismo chocante [...] à descoberta de certa gentileza verbal”, em busca de “uma vaga sugestão de enervante sensualidade em comunhão com a vida vegetal, num bosque sagrado (em Latim, *nemus*)” (1987, pp. 61-62). Dentre as palavras exóticas utilizadas, pode-se citar “lucentes”, “flébil”, “oaristis”, “inervância” e outras, provavelmente encontradas, como também percebe Lopes, no *Petit Glossaire pour servir à l’intelligence des auteurs décadents et symbolistes* (1888), escrito pelo romancista francês Paul Adam (1862-1920) e publicado

sob o pseudônimo Jacques Plowert pela editora Léon Vanier¹⁵⁴, a mesma responsável pela maior parte das obras dos simbolistas e decadentistas. Ao lado desse vocabulário erudito, encontram-se palavras-chave comuns ao movimento, como “noite”, “fauno”, “melodias”, “sonhos”, corroborando a criação de uma atmosfera noturna, mística, onírica, mitológica.

Nos anos seguintes à publicação das revistas coimbrãs, diversas obras consideradas simbolistas foram publicadas, como: *Oaristos*, de Eugénio de Castro – considerado por muitos o marco inicial do movimento de fato –, *Azul*, de António de Oliveira-Soares, lançado em 1890; *Horas*, também de Castro, *Exame de consciência*, de Oliveira-Soares, *Alma Póstuma*, de D. João de Castro e *Flor do Pântano*, de José de Lacerda, em 1891, dentre vários outros. Ainda nesse último ano, é lançado o folheto *Os Nefelibatas*, cujo nome – encontrado “numa passagem do texto inicial de *Horas* de Eugénio de Castro” (GUIMARÃES, 1990, p. 13) – traduziria o sentimento decadente do grupo. Por causa disso, o termo “nefelibata” concorrerá com outros para designar os jovens poetas, o que causou confusão em Trindade Coelho (1861-1908), quando procurou descrever a nova escola em seu artigo “Os Novos”, publicado na *Revista Ilustrada* em 1892:

Eu não sei, afinal, por que nome devo designar os poetas novíssimos. Nefelibatas? Oh, mas a palavra não me agrada, com o seu grande ar de pássaro exótico – apupado... Simbolismo? Mas eis aí uma coisa que me não tem sido possível precisar com exactidão: a noção do símbolo, em vão por mim rebuscada nos teóricos da novíssima escola, designadamente no *Traité du verbe*, que Mallarmé prefaciou. Instrumentistas? Mas se a instrumentação poética dos novos é tudo quanto há de mais dissonante! Decadentes? Livre-me Deus de vos chamar decadentes, bons rapazes, vistos como a palavra, se a tomo no sentido literal, vos arguiria de vícios e de defeitos [...]. Mas nem o nome faz ao caso, creio bem. E o que importa acentuar, de preferência a fórmulas apelativas que teriam sempre o defeito de nada dizer, [...] o que importa acentuar, digo, é que ninguém tem direito, já hoje, a olhar superficialmente, e muito menos ironicamente, um fenómeno literário que pela quantidade e qualidade dos livros em que se tem revelado, pelos delicados talentos que o têm servido, desde Eugénio de Castro até António Nobre, e ainda pelo poder de difusão de que parece vir

¹⁵⁴ Essa publicação é, de fato, um glossário com os vocábulos mais marcantes da literatura finissecular de então, seja por evocarem a atmosfera desejada pelos autores como “halo” (PLOWERT, 1993, p. 48), seja por serem raras e obscuras, como “ocellés” e “lampyre”, termo que, certamente, inspirou os “lampiros” de Menezes. Conforme anunciado no início do livro, tal recolha foi feita a partir de um conjunto de obras dos seguintes autores: Paul Adam e Maurice Barrès (prosaístas), Félix Fénéon (crítico) e René Ghil, Gustave Kahn, Jules Laforgue, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Francis Poictevin, Henri de Régnier, Arthur Rimbaud, Paul Verlaine, Francis Viélé-Griffin e Charles Vignier (poetas). É muito provável que Eugénio de Castro tenha tido acesso a esse glossário, uma vez que nele se encontram entradas para termos como “abscons” (idem, p. 1), adjetivo usado no prefácio de seu *Oaristos*, bem como o próprio vocábulo “oaristys” (idem, p. 70), comumente empregado por Verlaine e outros simbolistas e decadentistas franceses.

animado, conseguiu abrir capítulo, sem que reste sombra de dúvida, na história literária deste povo (1990, pp. 227-228).

Esse trecho demonstra bem o debate levantado à época sobre a identidade do novo grupo, chamado por alguns simplesmente de “os novos” ou “os novistas”. Vê-se essa indefinição em *História da Literatura Portuguesa*, na qual António José Saraiva e Óscar Lopes dedicam pouco espaço àqueles que chamam como etiqueta única “Decadentistas-Simbolistas”. Para eles, o que mais se destaca nas produções do período é a “quebra de continuidade, uma brusca adaptação da literatura portuguesa a formas europeias evoluídas da arte poética” (2010, p. 975). Além disso, colocam em evidência um suposto caráter elitista do movimento – não tão evidente em outros países – sumarizado pela expressão do prefácio de Eugénio de Castro na qual o poeta diz ser a poesia simbolista “para os raros apenas”. Seabra Pereira (1975, p. IX), por sua vez, percebe que, embora a rigor não tenha havido um movimento decadentista português, o Simbolismo lusitano foi particularmente decadente. Seus temas, como o tédio, a “desintegração íntima”, a “doença espiritual”, a “angústia do tempo” e “a inquietação metafísico-religiosa” são muito pessimistas, enquanto o idealismo tipicamente simbolista acaba ficando em segundo plano. Contudo, pouco a pouco essa questão se desfez com a associação de cada termo a uma ideia precisa e com a mistura inevitável ocorrida entre os ideais de ambas as poéticas. Assim, mesmo sendo de viés marcadamente decadentista, a poesia de então ficou conhecida por simbolista, termo visto como positivo, ao contrário do outro, utilizado pelos detratores da nova poesia¹⁵⁵.

Fernando Guimarães explica que escolher um ou outro adjetivo depende “antes de um juízo de favor ou apreciação crítica” (1990, pp. 12-13). O termo “nefelibata” também era visto como depreciativo pela maior parte das pessoas; contudo, os membros do grupo responsável pela publicação do folheto antes mencionado “utilizaram a expressão como emblema” (idem). De toda forma, o termo Simbolismo parece se impor, ao mesmo tempo em que surge em meados da década de 1890, o conceito de “Neogarrettismo”, projeto nacionalista, de caráter neorromântico e decadentista, proposto por Alberto de Oliveira, mas cuja melhor expressão costuma ser associada à poesia de António Nobre, na qual tais preceitos se fundem à cosmovisão simbolista e ao estado de alma decadente, conferindo-lhe uma autenticidade única naquele contexto.

¹⁵⁵ A despeito disso, Guimarães faz a ressalva de que em determinados contextos “o termo *decadente* foi acolhido sem quaisquer prejuízos pelos poetas que assumiram uma posição de escola; assim, na contracapa do livro *Azul* (Coimbra 1890) de António de Oliveira-Soares anuncia-se esta sua obra e os *Oaristos* de Eugénio de Castro sob a designação de ‘Literatura Decadente’” (GUIMARÃES, 1990, p. 13).

Um último grande marco na imprensa lusitana ligada ao movimento em seus anos de maior efervescência é o periódico *Arte. Revista Internacional*, mencionado na Introdução. Esta publicação dirigida por Castro e seu amigo Manuel da Silva Gaio, lançado em 1895, foi responsável por estreitar os laços entre a poesia portuguesa e a escrita no resto da Europa naquela década de 1890, principalmente porque conseguiu estabelecer uma interessante “rede de intercâmbios” com os principais periódicos franceses de então, tais como “*L’Ermitage, La Revue Blanche e Mercure de France*” (cf. PEREIRA; CABRAL, 2011, p. 268). Com a publicação de textos de autores de variada procedência e escritos em diversas línguas – mesmo o francês prevalecendo –, a revista “revela uma visão aberta ao exterior e a crença na capacidade da literatura em atravessar e até mesmo transcender fronteiras geográficas, linguísticas ou culturais” (idem), alcançando assim o ideal cosmopolita do movimento e ajudando na divulgação da cena portuguesa para além do território de Portugal.

O Simbolismo português, portanto, mostrou-se muito importante desde o seu início pela preocupação em renovar a lírica nacional e, ao mesmo tempo, por estabelecer relações com as tendências inovadoras de outras partes da Europa, sem deixar de se demarcar como uma literatura lusitana, em constante diálogo com sua própria tradição. Foi, talvez por isso, um movimento relativamente longo; seu fim confunde-se com o início do Modernismo português, cujos autores por vezes se mesclam aos da poética anterior. Ângelo de Lima, por exemplo, demarca esse contato, escrevendo poemas simbolistas no contexto da geração de *Orpheu*, mas mesmo Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro – as duas figuras mais populares e importantes da nova geração – podem ser aproximadas das poéticas finisseculares por elementos de suas obras. Além disso, Camilo Pessanha, que viria a ficar conhecido como um dos melhores poetas simbolistas de Portugal, quase não publica durante a efervescente década de 1890. Sua produção esparsa e praticamente inédita só vem a lume em 1920, com *Clepsidra* e, portanto, já avançado o Modernismo.

Ainda sobre a figura de Pessanha, é interessante notar seu caráter “marginal” em relação aos centros culturais portugueses (Lisboa, Coimbra e Porto), uma vez que passou a maior parte da vida na distante Macau, reforçando a ideia de Carpeaux exposta no início desse capítulo de que o movimento simbolista se constrói com frequência “nas margens”. Nesse sentido, casos como o de Roberto de Mesquita (1871-1923), relevante simbolista açoriano, que pouco se afastou do arquipélago onde nasceu, ou ainda, o de Wenceslau de

Moraes (1854-1929), amigo de Pessanha que optou por viver no Japão, demonstram essa ideia e reforçam o potencial cosmopolita e “marginal” do movimento.

Pode-se dizer que o Simbolismo brasileiro surge igualmente como um efeito dessa expansão dos ideais cosmopolitas. Contudo, na contramão de Pessanha e Moraes, que saíram da Europa e foram viver em outras paragens, onde escreveram obras de feição simbolista impactadas pela cultura local, o *cénacle* fim de século brasileiro se inicia com as constantes viagens dos jovens poetas para a Europa, onde entram em contato com as novas poéticas recém-surgidas no velho continente, sobretudo, em Paris e em Coimbra, os destinos mais frequentes entre os intelectuais brasileiros da época.

Segundo Andrade Muricy, os primeiros livros “decadentes” foram trazidos de Paris encomendados por Medeiros e Albuquerque, cujas boas relações com “o grupo mallarmista” possibilitaram a chegada de publicações de Verlaine, Mallarmé, René Ghil, Stuart Merrill, Jean Moréas, Viélé-Griffin, Paul Adam, Charles Vignier dentre outros (cf. MURICY, 1987, p. 90). Albuquerque teria então passado os livros a alguns amigos, responsáveis por sua difusão, entre eles, o crítico Araripe Júnior (1848-1911) e o jornalista Francisco Luiz da Gama Rosa (1852-1918). Este último foi o responsável por publicar, em 1888, no jornal carioca *Tribuna Liberal*, o artigo “Os Decadentes – Nova Escola”, considerado por Muricy “o primeiro documento informativo brasileiro sobre o movimento simbolista francês” (1987, p. 114). Nesse texto, Rosa afirma que, apesar do título de seu artigo, “o verdadeiro nome” do grupo é “*Simbolistas*, para representar as abstrações que são o característico da doutrina” (*apud* MURICY, 1987, p. 117). Segundo ele, o termo “decadentes” havia sido atribuído pela imprensa. Ou seja, sua defesa converge com o que Fernando Guimarães diz a respeito da cena portuguesa.

É interessante notar a partir desse artigo o quanto as informações já circulavam no Brasil, quando Simbolismo e Decadentismo, como se os conhece hoje, começavam a se estruturar enquanto movimentos com as publicações de suas principais revistas e manifestos na Europa. Rosa (*idem*, p. 118) cita ao longo de seu estudo todos os nomes mais importantes da época, como Mallarmé e Verlaine – os dois “chefes do movimento” –, além de Stuart Merrill, Jean Lorrain, Ernest Raynaud, René Ghil e Anatole Baju, aos quais soma uma lista com muitos outros nomes.

Paralelamente a isso, Medeiros e Albuquerque, entusiasmado com as novidades vindas de fora, buscou emulá-las em seus dois primeiros volumes de poesia, *Canções da Decadência* e *Pecados*, ambos de 1889, nos quais se nota forte desejo de se aproximar dos preceitos defendidos na Paris finissecular. Segundo Armando Gens, o segundo livro

do poeta, “revela um hibridismo de orientações estéticas” no qual se constata a busca pelos “símbolos, sugestões, ritmo e metro variados” das novas tendências, bem como a atmosfera de “sensualidade e luxúria com certo acento *baudelaireano*, sem perder o tom *spleenético*, daqueles que se debatem entre o nada, a desesperança, a dor e o desenraizamento” (2014, pp. 32-33, grifos do autor). “Proclamação decadente”, um dos poemas mais célebres desse livro, faz as vezes de manifesto da nova estética, como se vê nos versos abaixo:

PROCLAMAÇÃO DECADENTE

A Olavo Bilac

(*Carta escrita por um poeta a 20 de Floréal, sendo Verlaine profeta, e Mallarmé – deus real.*)

Poetas,
são tempos malditos
os tempos em que vivemos...
Em vez de estrofes, há gritos
de desalentos supremos.

Se algum d’entre vós, cantando
nos banquetes ergue a taça,
sente, convulsa, pesando,
a mão fria da Desgraça!

[...]

Que resta? Todas as crenças...
Todas as crenças morreram!
Ficaram sombras imensas,
Onde lumes esplenderam...
(MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 2003, pp. 98-99).

Nesse poema, cuja abertura deixa clara a filiação aos ditos “mestres franceses”, sublimados ao máximo do exagero, enquanto profeta e deus, e cuja dedicatória suscita curiosidade por endereçá-lo ao *chef d’école* do Parnasianismo local, demonstra-se bem o sentimento de desilusão que permeia o fim do século XIX, em um exacerbamento do *spleen* romântico, na esteira do pessimismo Schopenhaueriano. Ao mesmo tempo, soa como um louvor à nova estética, sobretudo pelo título efusivo. Não obstante, esse entusiasmo com as novas poéticas logo desaparece e Medeiros e Albuquerque se desvincula pouco depois do Simbolismo nascente¹⁵⁶. Ao longo da década de 1890,

¹⁵⁶ Todo o percurso literário de Medeiros e Albuquerque é marcado por encantos e desencantos. Tal como aconteceu com o Simbolismo e com o Decadentismo que ajudou a trazer para o país, em diversos outros momentos protagonizou o início de novas e variadas tendências, escrevendo sobre temas que vão desde a psicologia aplicada à pedagogia até à nascente literatura policial brasileira, cuja primeira obra, intitulada *O*

preocupa-se em criticar os novos poetas, seguindo a tendência da imprensa e da crítica brasileiras de então, muito hostis ao movimento.

Mesmo Medeiros tendo sido responsável por trazer os autores simbolistas e decadentistas para o Brasil e por publicar alguns dos primeiros poemas de feição decadente, é ponto pacífico entre os estudiosos que o início do Simbolismo brasileiro só se dá de fato com a publicação de dois livros de Cruz e Sousa: *Missal* (poemas em prosa) e *Broquéis* (poesia), ambos de 1893¹⁵⁷. Sua poesia se marcava por um pessimismo pungente, lido muitas vezes por chave biografista, pois o poeta de fato passou por muitas agruras, cuja marca se encontra não apenas na sua obra lírica como na epistolária. Contudo, sua postura ante a vida não pode ser apenas lida apenas por este viés, pois sua obra se inscreve nos preceitos da doutrina subjacente à poética simbolista, compartilhando o imaginário decadente, baudelairiano e schopenhaueriano do fim de século francês.

Preocupado com a musicalidade do poema, Cruz e Sousa faz uso abundante de diversos recursos estilísticos capazes de deixar o texto poético mais sonoro, com particular gosto pela aliteração e pela assonância. O exemplo mais célebre é seu poema “Violões que choram”, datado de 1897 e publicado no livro póstumo *Faróis* (1900), cuja sétima estrofe – reproduzida abaixo – é considerada um dos mais extensos usos de aliteração em língua portuguesa:

Vozes veladas, veludosos vozes,
Volúpias dos violões, vozes veladas,
Vagam nos velhos vórtices velozes
Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.
(SOUSA, 1995, p. 123)

Nesse trecho, fica patente sua busca por formas vagas e sugestivas, assim como pela criação de atmosferas e estados d'alma imprecisos, bem ao gosto simbolista, destacando-se ainda o uso de imagens sinestésicas. Justamente por conta desse tipo de

Mistério, datada de 1921, é assinada por ele juntamente com três amigos, Afrânio Peixoto, Coelho Neto e Viriato Correia.

¹⁵⁷ Antes desses livros de Cruz e Sousa e dos poemas de Medeiros e Albuquerque, houve no Brasil poetas inspirados não propriamente nos simbolistas, mas em Baudelaire. Trata-se muitas vezes de poetas de classificação imprecisa, como Venceslau de Queirós (1863-1921), Teófilo Dias (1854-1889) e Fontoura Xavier (1856-1922), de tendência parnasiana, mas cuja leitura de *As Flores do Mal* se mostra explícita pela escolha de imagens e de metáforas. A esse respeito ver o artigo pioneiro “Os primeiros baudelairianos”, de Antonio Cândido (2006), bem como o livro *Aclimatando Baudelaire*, de Glória Carneiro do Amaral (1996) que dedica um capítulo a cada um desses autores. Curiosamente, esse mesmo movimento pode ser visto em Portugal. Os poetas da geração anterior à simbolista, via de regra associados ao movimento realista (em Portugal não houve Parnasianismo, assim como no Brasil não houve poesia realista), como Antero de Quental, Cesário Verde e Gomes Leal (1848-1921), foram leitores de Baudelaire, o que pode ser facilmente identificado em alguns de seus poemas.

efeito, em diálogo com o projeto poético do movimento, Cruz e Sousa foi duramente criticado.

Ivan Teixeira recorda, por exemplo, para demonstrar o choque entre as gerações, as palavras de Artur Azevedo (1855-1908) quando da publicação de *Broquéis*. Sem criticar totalmente a produção do jovem simbolista, Azevedo lamentava não entender algumas das imagens poéticas mais abstratas, “embora elogiasse o virtuosismo técnico da obra e ressaltasse a ‘estranha música’ proveniente de seus versos” (TEXEIRA, 1994, p. IX). Em geral, os comentários não foram mais clementes. José Veríssimo e Araripe Júnior, por exemplo, atacavam não só seus versos, como sua cor, atribuindo muitas vezes a suposta má qualidade da obra literária à origem étnica do poeta (idem, pp. X-XI). No entanto, a crítica de então não se ocupava apenas de Cruz e Sousa, muitos dos outros poetas também eram atacados de tal forma que o Simbolismo chegava a ser visto quase como doença¹⁵⁸. Mesmo assim, o movimento floresceu no país, encontrando muitos adeptos, bem como apoio de alguns críticos, sobretudo de Nestor Vitor, também poeta e ficcionista, e, algumas décadas depois, de Roger Bastide (1898-1974), sociólogo francês que se encantou pela poesia de Cruz e Sousa, chegando a compará-lo – de forma um tanto exagerada – a Mallarmé e Stefan George, compondo o que chamou de a tríade de grandes expoentes da lírica moderna (cf. CANDIDO, 1997, p. 13).

Em torno de Cruz e Sousa, logo surgiram vários outros poetas cujo gosto e estilo se aproximavam das fontes francesas e belgas do Dante Negro. Nestor Vitor, Virgílio Várzea (1863-1941) e Gonzaga Duque (1863-1911) são alguns dos mais próximos, porém, além do círculo de Cruz e Sousa, logo surgiram outros polos simbolistas e seus respectivos representantes: em Minas Gerais, destaca-se Alphonsus de Guimaraens (1870-1921), considerado um dos melhores poetas do período; no Rio Grande do Sul, Eduardo Guimarães (1892-1928), importante pela participação na revista modernista portuguesa *Orpheu*, e Álvaro Moreyra (1888-1964); na Paraíba, Augusto dos Anjos (1884-1914); no Paraná, Emiliano Pernetá (1866-1921); no Maranhão, José Américo Maranhão Sobrinho (1879-1915) etc.

¹⁵⁸ Na verdade, esse tipo de postura já havia acontecido antes na França e em Portugal. No mesmo ano em que Cruz e Sousa publicava seus *Broquéis*, na Alemanha, saía o estudo *Degenerescência*, logo traduzido para o francês. De autoria do médico Max Nordau (1849-1923), **esse** livro tecia excêntricas relações entre a degradação do caráter, do cérebro e, conseqüentemente, da arte, identificadas por ele nas obras simbolistas (cf. GUIMARÃES, 1990, p. 72). Nordau logo inspirou outros estudos, dentre os quais três tratados portugueses: *Os Neurastênicos: esboço dum estudo médico e filosófico*, de José de Lacerda (que ironicamente, pouco tempo antes, havia publicado o livro de poemas decadente-simbolista *Flor do Pântano*), *O Gênio e o Talento na Patologia*, de Mendes Corrêa, e *O Simbolismo como manifestação da degenerescência*, de José Coelho Moreira Nunes (idem, p. 73).

Como atesta o extenso *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, com dois volumes de mais de quinhentas páginas cada, o Simbolismo foi muito prolífico no Brasil, apesar da reserva com que foi recebido pelo público e pela crítica e de logo ter sido sobrepujado pela geração seguinte: o Modernismo, definitivamente instaurado no Brasil com a Semana de Arte Moderna de 1922¹⁵⁹. Ainda assim, segundo formulação de Alfredo Bosi, a poética “não exerceu no Brasil a função relevante que o distinguiu na literatura europeia, na qual o reconheceram por legítimo precursor” de diversas inovações estético-formais de vanguarda, possivelmente por não ter sido um movimento nacionalista em um momento – recém-proclamada a república – no qual o país ainda se estabelecia politicamente. Assim, “encravado no longo período realista que o viu nascer e lhe sobreviveu, teve algo de surto epidêmico e não pôde romper a crosta da literatura oficial” (2006, p. 269).

Para alguns, essa ausência de um caráter nacionalista ou a falta de preocupação em traduzir as imagens tipicamente europeias da poética em algo que remetesse à cor local seria ainda marca de certo “colonialismo” literário. Andrade Muricy, todavia, coloca-se veementemente contra esse posicionamento, defendendo o “momento internacional” vivido pelo Simbolismo. Para ele, os preceitos, o imaginário e a doutrina simbolista de modo geral foram compartilhados em seus diversos polos, independentemente da nação na qual floresceram. Afinal, desde o princípio, o apagamento das fronteiras nacionais se mostrou uma bandeira do movimento. Muricy comenta, nesse sentido, que classificar o Simbolismo brasileiro como fruto de um estrangeirismo obrigaria a considerar os poetas de Inglaterra, Estados Unidos, Alemanha, Áustria e Itália, em cujas obras se encontram as mesmas preocupações e imagens típicas do *cénacle* parisiense, igualmente colonizados. Para o crítico, o que houve foi “um fenômeno de vasos comunicantes, e não importação forçada ou diletantismo. Não um

¹⁵⁹ Em vários momentos, poetas modernistas demonstraram seu gosto pela poesia simbolista, mas dois nomes em especial destacam-se nesse sentido: Manuel Bandeira e Cecília Meireles (1901-1964). O primeiro publicou seus primeiros livros – particularmente *As Cinzas das horas* – ainda sob influência do espírito finissecular, motivo pelo qual são visíveis muitas construções tipicamente simbolistas e decadentistas. Isso não bastasse, Bandeira declarou seu gosto por essa poesia em diversos momentos, seja na forma de poemas em homenagem a Antônio Nobre, seja por passagens na autobiografia poética *Itinerário de Pasárgada*, onde manifesta a importância do Simbolismo em sua formação. Por fim, o respeito com que trata os poetas do movimento em sua *Apresentação da poesia brasileira* (2009) deixa clara a importância que lhes dava, dedicando especial atenção a Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e Augusto dos Anjos. Já Cecília foi leitora assídua dos simbolistas, sendo inclusive considerada por alguns como “pós-simbolista”, devido à atmosfera noturna, às imagens entristecidas e ao diálogo estabelecido com Baudelaire em seus poemas. Não por acaso, ambos são incluídos no segundo volume do *Panorama* de Muricy como herdeiros diretos do movimento.

colonialismo primário, porém comunhão sentimental e estética no Ocidente todo e de que o Brasil participou” (1987, p. 40).

Graças a isso, é possível falar de um imaginário finissecular que permeie as produções do Simbolismo como um todo, independentemente da língua ou do país de origem, ou mesmo das pequenas adaptações e inovações locais. Assim, alguns temas norteadores parecem presentes na maior parte da produção poética do período, como se verá a seguir, o que demonstra de fato a existência dessa comunhão comentada por Muricy, cujo resultado é um imaginário finissecular, ao mesmo tempo reconhecível, uniforme e bastante rico.

O imaginário finissecular: alguns temas recorrentes

Para concluir, falta falar dos principais temas, imagens e paisagens recorrentes nas obras de cunho simbolista e/ou decadentista. De uma forma ou de outra, estes serão importantes para os próximos capítulos, na medida em que os animais se inserem no contexto dessas temáticas, enquanto símbolo, metáfora ou elemento da paisagem, a partir do cenário no qual o poema está ambientado. Interessa para isso verificar a forma como esses autores representaram mitos, arquétipos e enredos comuns a outras literaturas, porém, reconfigurados segundo os preceitos da poética, ao serem reinterpretados à luz “da ideologia ou da sensibilidade do tempo” (ILLOUZ, 2004, p. 11).

Alguns desses temas ocorrem com tanta frequência que logo passaram a ser prontamente associados às poéticas finisseculares. Tornados estereótipos ou até mesmo “maneirismos”, em pouco tempo foram adaptados e imitados para diversos contextos e países. É o caso, por exemplo, da história da princesa Salomé. Essa lenda orientalizante de possível fonte histórica foi muitíssimo reimaginada pelos poetas, romancistas e pintores do período, chegando a ser considerada a “deusa da decadência” (MORETTO, 1989, 32).

Sua história de origem bíblica sofreu bastante alteração ao longo dos séculos. O próprio nome da princesa não consta nos evangelhos, embora esteja presente em listas de linhagens dos nobres de então, sendo atribuído só muito posteriormente à filha de Herodes e Herodíade, que aparece na Bíblia. Segundo a lenda, a jovem teria pedido ao padrasto a cabeça de João Batista – primo de Jesus – numa bandeja de prata. O padrasto, também chamado Herodes, acata prontamente o pedido, pois se encantara com a famosa dança de Salomé. O motivo de tal pedido bizarro seria a querela entre a mãe da jovem e o santo decapitado. Este considerava indecoroso o novo casamento da rainha, pois seu primeiro

marido ainda se encontrava vivo. A partir desse enredo relativamente simples, tal figura passou por diversas interpretações, tornando-se o símbolo máximo da *femme fatale*. No entanto, mesmo dentro “de um mesmo movimento, as mensagens diferem”, assim, no Simbolismo, “Salomé não é somente uma princesa cruel, é também uma criança inocente, manipulada por um destino cruel” (GRAUBY, 1994, p. 11).

Os simbolistas e os decadentes, via de regra, não se ocupavam de temáticas singelas ou bucólicas, como os parnasianos e os românticos, mas sim de narrativas míticas repletas de sangue e morte, como a decapitação de São João Batista, mencionada acima, a morte de Orpheu por esquartejamento e o definhamento de Narciso diante de si mesmo. O espírito da época guiava essas escolhas resultadas de um gosto por “mitos que são a própria expressão do tormento íntimo do ser”, e, por isso, “frequentemente sanguinolentos onde seres torturados se paralisam numa última atitude: de desejos culpados e de vício” (idem, p. 10).

A história de Salomé atraiu o olhar dos simbolistas não apenas por sua selvageria como também por seu exotismo oriental, que muito atraía os europeus da época. Autores como Flaubert, Huysmans, Oscar Wilde, Mallarmé, Eugénio de Castro e Jules Laforgue criaram suas próprias versões da história, preocupados em lhe dar uma ambientação suntuosa de pedrarias, tapeçarias e sedas, onde habitam princesas decadentes, rodeadas por animais exóticos, como panteras, leões e pavões¹⁶⁰. Esse cenário oriental de fundo bíblico – tal como imaginado na Europa do fim de século – não se resume, é claro, à figura da princesa judia. Dentre outras personagens, também há Belkiss, rainha de Sabá, Axum e Himiar, tema de uma peça de Eugénio de Castro, de um poema de Alberto Osório de Castro, e que também suscitou o interesse de Flaubert e de outros escritores na segunda metade do século XIX.

¹⁶⁰ Não são poucos os estudos dedicados à presença de Salomé na literatura finissecular, dentre os quais, destacam-se: *Salomé entre vers e prose: Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*, do importante crítico francês Bertrand Marchal (2005), no qual consta também uma pequena antologia com excertos nos quais se lê releituras simbolistas da princesa judia; o capítulo “Le mythe de Salomé”, do livro *La Création Mythique à l'époque du symbolisme*, de Françoise Grauby (1994), obra que também comenta outros temas de relevo para o estudo do imaginário finissecular, como Orfeu, Narciso, Édipo e a Esfinge, etc.; o capítulo “Convergenze: Eugénio de Castro, Roberto de Mesquita e l’*Hérodias* di Flaubert”, do livro *Impressões do Crepúsculo: Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento* (2012), do professor Matteo Rei da Universidade de Turim, no qual se privilegia os três autores do título e a forma particular com a qual cada um trata o tema; e, por fim, o ensaio seguido de antologia *Salomé e outros mitos – O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-do-século e Orpheu*, de Paula Morão (2000), no qual são apresentadas as reinterpretações feitas em Portugal dessa figura tipicamente decadente bem como de outras a ela aparentadas, como a rainha Belkiss.

Essas figuras são relevantes por causa da ambientação delas advinda, bem ao gosto da época, por sua aura de mistério e luxuriosa decoração, somada ao seu aspecto de sonho. Justamente a incerteza quanto à veracidade desses enredos os tornava mais atraentes, além disso, traduziam o sentimento epocal de uma religiosidade herética, misturada a tendências místicas, esotéricas, satânicas e ocultistas¹⁶¹.

No mesmo caminho dos cenários orientalizantes, destacam-se também os associados a uma ideia de Idade Média romantizada. Nestes, privilegia-se a comunhão com uma natureza simbólica, atemporal, e, ao mesmo tempo, manipulada pelos seres humanos, com a inserção de objetos artísticos, nos quais se buscam os mesmos ideais de religiosidade mística e uma atmosfera de sonho. Disso resultam paisagens enevoadas de florestas ou parques, atapetados de folhas mortas outonais e ornados com estátuas, tanques e fontes ricamente trabalhadas, onde não raro nadam cisnes solitários. Tudo isso cria uma “atmosfera de lenda” servindo “à expressão de um idealismo difuso” pelo qual se reflete as “paisagens de alma” langorosas, sintomáticas do “mal do fim do século” (ILLOUZ, 2004, pp. 11-12).

Fulvia Moretto percebe nesse “fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais” uma continuidade ao gosto romântico – em meio ao qual se desenvolveu, por exemplo, o gênero conhecido como romance histórico, tornado célebre por autores como Sir Walter Scott, Alexandre Dumas e Alexandre Herculano. A pesquisadora, contudo, aponta o quanto o tratamento dessas temáticas é de ordem diferente se comparadas as duas poéticas: enquanto os poetas do Romantismo estão à procura de “temas medievais ligados à origem política dos povos europeus, a lenda fim-de-século é a própria poesia ‘manifestando-se num estado de alma intuitivo que chamamos inconsciente e que se assemelha às vezes a uma consciência superior’” (1989, p. 32). Ou seja, se no movimento anterior valorizava-se uma determinada temática em relação à sua função histórico-social e seu possível impacto no presente da escrita e na realidade do poeta; no contexto simbolista-decadente, ao contrário, o mesmo tema suscita ou revela um estado de espírito, consciente ou inconscientemente, “através de uma série de decifrações”, para usar a expressão de Stéphane Mallarmé. Sua importância reside, por isso, no que pode evocar de transcendente e espiritual, levando o sujeito poético para longe do real circundante considerado banal, entediante.

¹⁶¹ A esse respeito ver o capítulo “Inquietudes religieuses”, do livro *L’Imaginaire décadent (1880-1900)*, de Jean Pierrot (2007).

Nessa mesma linha de raciocínio, Françoise Grauby considera haver na poesia da geração romântica o aprofundamento na busca da autoconsciência, através da exacerbação de sentimentos, que, todavia, não avança para além da experiência vivida e das idealizações do futuro. No Simbolismo, por outro lado, o tratamento dos mitos e lendas “se estende aos domínios ocultos” da mente e “à fascinação pelo nada” (1994, p. 11); trata-se de uma manifestação das primeiras percepções do conceito de inconsciente. Isso resulta numa nova forma de arte, menos referencial, mais misteriosa e mais sugestiva. Assim, os simbolistas privilegiam essas narrativas enquanto “linguagem visionária e aventureira” para com eles exprimir “a predominância do sonho sobre o real” (idem, p. 7). Não por acaso, essa poética está na base do pensamento de Vanguarda, no qual a ideia de inconsciente seria levada às últimas consequências pelos surrealistas, e o fascínio pelo nada, somado à crescente tentativa de cortar relações com o referencial, culminaria em tendências estéticas como o abstracionismo e o dadaísmo.

Herman Braet identifica nessas ambientações de um medievo praticamente utópico um desejo de retorno a uma simplicidade perdida ou nunca conquistada (1967, p. 78) – e por isso inevitavelmente idealizada – na qual se privilegia uma noção de inocência e ingenuidade. Isso condiz com o desejo, germinado na filosofia schopenhaueriana, de retorno a uma pátria primeva através da arte e da transcendência. Esses cenários traduzem também, através da representação de espaços “perdidos”, “oníricos” ou “irreais”, a atitude fortemente contrária ao Naturalismo, que se foca nas agruras do cotidiano terra-a-terra, sem qualquer preocupação com o lado espiritual da vivência humana. A reação simbolista aos valores da outra poética demonstra, por consequência, o “gosto pela ilusão e pelo artificial”, bem como “a necessidade de encontrar um refúgio no sonho” em resposta ao que Jean-Nicolas Illouz identifica como típico do “próprio programa da escola do Símbolo”, que busca “unir uma realidade visível a algum mundo invisível ou suprassensível”, possibilitando “toda sorte de leituras alegóricas ou interpretações esotéricas” (2004, pp. 88-89).

Não por menos, tais cenários idealizados são habitados por animais reais e fantásticos simbolicamente associados à pureza e à castidade, como unicórnios, pombas brancas, cisnes igualmente alvos, pavões multicoloridos, muitas vezes acompanhando “princesas lânguidas”. Ou então se tornam pano de fundo da luta de cavaleiros valorosos de inspiração arturiana contra dragões e outros monstros, ornados de pedrarias e vestimentas suntuosas. Esses elementos corroboram a ideia de uma Idade Média idealizada e, justamente por isso, desejável, mesmo se inalcançável. Na origem desse

gosto finisse pelo medieval, encontram-se as obras de Richard Wagner, nas quais paisagens de um maravilhoso feérico se manifestam, derivadas de narrativas do Ciclo Arturiano e das mitologias nórdica e germânica.

Para Guy Michaud, essas paisagens de inspiração wagneriana diferenciam simbolistas e decadentistas, pois estes últimos estariam muito mais associados a um conjunto de imagens crepusculares e outonais, opondo-se à atmosfera idealista de muitos dos poemas dos primeiros. Na floresta puramente simbolista, não há o canto lamentoso do decadente violino verlainiano, mas “órgãos, orquestras, sinfonias”. A “quinquilharia” emulada dos cenários de Wagner, com suas pedrarias e flores exóticas é em geral reluzente e esplendorosa. Já a cena decadente não se preocupa tanto com essa descrição em pormenor, buscando uma equivalência entre a dor do sujeito poético e a ruína ao redor. Nas palavras de Michaud, nos “poemas ao gosto simbolista, parece não haver nada além de ouro: elmos e espadas, joias de toda espécie”, distante “dos langores” e “meios-tons” (1947, p. 404), do cinza impreciso e do marrom avermelhado da folha que cai nos textos escritos pelos poetas do outro grupo.

Não por menos, os decadentistas muitas vezes fugiram das florestas utópicas para retratar as cidades oitocentistas em todo seu crescimento acelerado, artificial, que a um só tempo encanta, impressiona, assusta e deprime, na esteira de Baudelaire, que parecia nutrir uma relação de amor e ódio pela Paris de seu tempo. Ou ainda, seguindo os passos de Poe, houve decadentistas cujo trabalho se preocupou em retratar cemitérios e outros espaços mal-assombrados, onde a morte se faz presente pelos vestígios da vida de outrora, provocando tormento e reflexão ao sujeito lírico.

A despeito dessa diferença, percebida em alguns poemas mais facilmente associados a uma ou outra poética, é importante lembrar que a constante fusão de elementos simbolistas e decadentistas possibilita imagens híbridas. E essas são muito mais frequentes do que imagens associadas a apenas um dos dois movimentos mencionados por Michaud. A obra de Villiers de L’Isle-Adam é um ótimo exemplo disso: seja no *Axël*, seja no “Matador de Cisnes”, elementos de ambas as vertentes são muito claros. Além disso, essa distinção se desconstrói mais depressa fora do âmbito francês, com a poesia belga, portuguesa e brasileira. Como se viu, nesses três *cénacles*, em geral, o que se fez foi uma poesia idealista de cunho simbolista, repleta do espírito decadente, na conjunção dessas duas poéticas aparentemente opostas.

Ainda a respeito do medievalismo, Michaud questiona por que os poetas do fim de século teriam sido tão seduzidos por “esta Idade Média lendária”. Sua conclusão

aponta para uma possível “aspiração ao universal”, pois, embora se voltassem para sentimentos e preocupações individuais, o “retorno ao cenário fabuloso, às lendas primitivas, às tradições do folclore, marcam um esforço rumo às profundezas mais vastas, um sentido mais certo das realidades escondidas”. Ou seja, por trás disso estaria uma procura pelo “inconsciente coletivo, pela memória da raça, e pelas lendas onde ele se exprime” (idem, pp. 405-406). Nesse sentido, a poesia simbolista nasceria da soma da busca pelo individual e pelo coletivo, o que parece dialogar com a filosofia schopenhaueriana na qual a Vontade, embora sentida de forma isolada por cada pessoa não deixa de ser uma pulsão inconsciente e generalizada capaz de reger as vidas humana, animal e vegetal.

Com isso em mente, pode-se depreender que o simbolista extrai sentimentos particulares e desejos de transcendência de paisagens idealizadas e genéricas, como bosques em meio à brumas, fontes e canais onde nadam cisnes, para dar alguns exemplos recorrentes; ao mesmo tempo, por meio de sua vivência e de seus sentidos, o poeta interpreta esse ambiente, com o qual procura se conectar de maneira espiritual. Talvez devido a esse aspecto Michaud considere a poesia simbolista “pura” – isto é, aquela que não apresenta traços da Decadência, normalmente de viés wagneriano – como otimista, ao contrário daquela escrita pelos decadentes. Todavia, a maioria dos poemas do período mescla esses sentimentos – aparentemente – contraditórios, sobretudo quando dialogam com outras referências, para além da obra de Wagner. Poe e Baudelaire, por exemplo, seriam muito mais próximos dos decadentistas, apesar de os simbolistas também terem se voltado a seus temas e princípios. Esse argumento reforça a ideia de proximidade entre a poética do Símbolo e o espírito decadente, como defendido pela maior parte dos críticos citados anteriormente, na direção contrária aos postulados de *Le Message poétique du symbolisme*.

José Carlos Seabra Pereira, por sua vez, também procura entender essa retomada temática da tradição por parte dos movimentos do fim-de-século. Para ele, as narrativas lendárias e mitológicas se mostram “uma fonte de significações simbólicas ou, pelo menos, de uma forma de expressão indireta, de transposição” e, assim, seriam propícios para o desenvolvimento de uma estética que privilegie a sugestão. Essa retomada também estaria ligada ao desejo de “mais do que pela simples evasão episódica” atingir “uma verdadeira superação espiritual”. Por isso, esse cenário – “conducente à estaticidade e marcado por uma irrealidade superior – vai além do decorativo, como prelúdio ou como símbolo de uma harmonia arquetípica supra-individual” (1975, p. 86).

Às imagens wagnerianas antes comentadas, somam-se aquelas buscadas nas obras literárias e pictóricas dos pré-rafaelitas ingleses, como Dante Gabriel Rossetti, John Everett Milais (1829-1896), Edward Burne-Jones (1833-1898) e William Morris (1834-1896), onde já se encontrava uma Idade Média revisitada pelo misticismo esotérico e idealista. É através desse grupo também que os simbolistas redescobrem William Shakespeare, em cuja obra vão (re)encontrar duas personagens muito importantes para a nova literatura: Hamlet e Ofélia. Ambas foram relidas à luz do princípio da Vontade de Schopenhauer e do espírito decadente, traduzindo diferentes reações ante as imposições da vida. Assim, retomou-se a figura do jovem príncipe da Dinamarca por seus questionamentos ontológicos que culminam na consciência da transitoriedade da vida e da incapacidade humana em apreendê-la em seu todo. Já a jovem Ofélia passou a ser retratada sempre morta na água, tornando-se símbolo da comunhão com a natureza e do desejo de evasão, indicando, por conseguinte, a trilha percorrida pelos heróis-amantes da peça *Axël*.

Outra grande recorrência é o retorno às personagens e respectivas histórias da Antiguidade, sejam as do imaginário judaico-cristão tendendo ao exotismo e ao orientalismo, como no caso da figura da princesa Salomé, sejam as retomadas das culturas grega e latina, como Édipo, Orfeu, Narciso, Diana e Perséfone. De acordo com Ana Balakian, ao longo da “história literária europeia, cada vez que um escritor exaure sua inventividade, ele se refugia nos mitos do passado”. Contudo, no Simbolismo o retorno a imagens de outrora não designa um simples saudosismo, mas o desejo de evocar, a partir delas, novos estados de espírito de difícil apreensão. A pesquisadora ainda aponta que o interesse por culturas antigas, sobretudo a grega, também se intensifica devido ao momento histórico:

O fim do século XIX foi uma época de revivescência do helenismo, com a descoberta da Vênus de Milo e as escavações na Trácia¹⁶². Sob a inspiração de helenófilos como Moréas, se recorreu à paisagem helênica como uma segunda fonte de símbolos, mas de um modo bem diferente dos parnasianos. Na poesia de Leconte de Lisle houve uma tentativa de reconstituir a idade grega, de imitar seus ideais, de reviver seu culto de beleza. Na poesia simbolista, os símbolos gregos tiveram um emprego muito mais pessoal. Como Jacques Rivière apropriadamente observou, muitos anos depois: “A Grécia dos poetas

¹⁶² Nesse sentido, vale lembrar o gosto de Stéphane Mallarmé pela cultura helênica. Além de ter retomado em diversos momentos de sua obra temas e figuras de diversas mitologias, o autor publicou o livro *Les Dieux Antiques* [Os Deuses Antigos], em 1880, tradução livremente adaptada da obra do historiador britânico George W. Cox (1827-1902), pois julgava ser um tema de vital importância que precisava ser melhor divulgado e estudado na França, conforme sublinham Henri Mondor e G. Jean-Aubry nas “Notas e Variantes” das *Obras Completas*, de Mallarmé (1974, p. 1644).

de hoje não tem nada de clássica. É uma terra de sonho aonde vão brincar com as ninfas”. [...] Os simbolistas os transformaram [isto é, as figuras mitológicas] na população ambígua de seus sonhos, enfatizando a irrealidade deles no mundo diário, em vez de suas mensagens sempre renováveis. Toda vez que aparecia uma dessas personagens era sinal de que o poeta havia abandonado o mundo em que respirava e se transportara para a paisagem imaginária e atemporal da mitologia, misturando aí seus sentidos mortais com os sentidos sobrenaturais dessas figuras (2007, p. 85).

O mito interessa para os simbolistas, portanto, como material propício à renovação simbólica, da mesma forma como também se voltam às imagens animalistas reinterpretadas segundo seus próprios preceitos, e não pelo desejo de reconstrução de uma época perdida. Sem negar a tradição, os poetas partem do referencial presente no imaginário para desdobrá-lo em uma série de novas significações e, assim, alcançar pelo antigo, imagens originais, em um processo de “deformação e de transformação”, fazendo-os “servir de suporte às projeções fantasmáticas” de seus espíritos (ILLOUZ, 2004, pp. 101-102). Nesse sentido, os escritores se valem dessas histórias para “expressar as desproporções, os não-ditos, as proibições”, pois o mito “é por si mesmo uma linguagem codificada que desvela os mistérios do mundo” (GRAUBY, 1994, p. 11). Por isso, os elementos da narrativa mítica servem perfeitamente para serem repensados enquanto símbolos, a partir da ideia que então se dava a esse conceito, entendido como algo, ao mesmo tempo diferente e muito próximo do mito e da alegoria.

Segundo Henry Peyre, na tentativa de definir o “símbolo”, cuja natureza é essencialmente estética, muitos autores contemporâneos ao Simbolismo o diferenciaram do “‘mito’ (cujo sentido original era o de ‘fábula’), de natureza religiosa” e “da ‘alegoria’ (mais moral e didática)” (1983, p. 12). A partir disso, alguns poetas da época, constantemente teriam se valido das narrativas mitológicas, despindo-as de sua carga religiosa ou deformando essa religiosidade segundo preceitos ocultistas, esotéricos ou até satanistas, e às vezes retirando também seu aspecto fabular – reduzindo-os a imagens – para os transformar em símbolos de valor estético, ressignificados conforme os preceitos do movimento.

Por outro lado, alguns outros poetas, em especial os leitores de Baudelaire, teriam interpretado a noção de símbolo como o elo entre o visível e o invisível (idem, pp. 14-5), na esteira da “teoria das correspondências” baudelaireana e swedenborguiana, conforme visto no início deste capítulo. Lida dessa forma, aproximar-se-ia do mito pelo viés místico-religioso. A esse respeito, Maria de Jesus Cabral sintetiza esse conceito como um

mediador – uma correspondência, portanto – entre a realidade e a ideia, conforme se depreende do fragmento abaixo:

L'univers se présente ainsi aux yeux des Symbolistes comme un mystère à décrypter. La littérature est à leurs yeux un moyen de décryptage du monde, un développement de l'idée par le langage poétique. Le symbole est le véhicule privilégié de cette représentation, car l'homme ne peut assimiler une idée qu'une fois symbolisée. Essentiel au poète, le symbole est revêtu d'une fonction précise : celle de servir de médiateur entre le *réel* et l'*idée*. Le procédé pour arriver à l'idée cachée derrière l'apparence, c'est la suggestion, justement par ce qu'elle présuppose d'infini, de mystère et d'*aspiration*, en rappelant le mot d'Albert Mockel¹⁶³ (2007, p. 41).

Com isso, percebe-se que a preocupação com o símbolo nasce da própria cosmovisão do movimento, na qual a linguagem desempenha papel crucial para dar forma à representação do real e, ao mesmo tempo, decodificar a ideia e estruturá-la poeticamente. A sugestão, por sua vez, apresenta-se como o elemento-chave para a construção desse símbolo e para a atualização dessa linguagem poética, revestindo o mito, a realidade e o mundo ideal com uma carga de mistério de modo que a poesia, tal qual o universo da visão simbolista, precise ser decodificada pelo leitor, como previsto por Mallarmé. Disto resulta o prazer estético.

Ainda a respeito da relação entre esses conceitos norteadores do movimento, vale lembrar o antológico artigo “Qu'est-ce que le Symbolisme?”, publicado em *L'Ermitage*, em 1894, pelo teórico Henri Mazel (1864-1947), mais conhecido pelo pseudônimo Saint Antoine. Nesse texto, explica-se que, para os poetas associados ao Simbolismo, “mito” e “alegoria” são aparentados à ideia de “símbolo”, como destacado antes por Peyre, embora de modos distintos, conforme se verifica no fragmento abaixo:

O mito não é apenas um traço fabuloso relativo a divindades ou personagens que são apenas divindades desfiguradas; é, antes de mais nada, uma narrativa de duplo sentido, sendo o traço fabuloso apenas a figuração transposta, quer de um acontecimento histórico, quer de uma teoria cosmogônica ou teológica [...]. Se esse duplo sentido faltasse, não mais haveria mito, mas lenda [...]. Mas a alegoria também tem duplo sentido, e é importante distingui-la do mito. O mito encontra seu fim em si próprio, enquanto à alegoria se impõe um alvo estranho. O mito dirige-se mais à alma que à inteligência [...]: de certo modo, nasce espontaneamente sob a influência do espírito religioso.

¹⁶³ “O universo se apresenta assim aos olhos dos simbolistas como um mistério a decodificar. A literatura é, a seus olhos, um meio de decodificação do mundo, um desenvolvimento da ideia pela linguagem poética. O símbolo é o veículo privilegiado dessa representação, pois o homem só pode assimilar uma ideia uma vez simbolizada. Essencial ao poeta, o símbolo é revestido de uma função precisa: a de servir de mediador entre o *real* e a *ideia*. O processo para chegar à ideia escondida por detrás da aparência é a sugestão, justamente pelo que ela pressupõe de infinito, de mistério e de *aspiração*, lembrando o termo de Albert Mockel”.

A alegoria, ao contrário, é sempre didática; seu duplo sentido é apenas um véu de coquetismo; não é espontânea mas refletida, desejada, filha do raciocínio e não da inspiração, dirigindo-se mais ao pensamento do que ao sentimento. O mito produz epopeias ou cantos líricos; a alegoria produz apologias ou parábolas.

Portanto: o mito é de natureza religiosa; a alegoria, de natureza moral, o símbolo atual, de natureza estética. [...]. Nosso símbolo atual é mais vizinho do mito do que da alegoria; é que a estética tem mais relação com o espírito religioso do que com o raciocínio utilitário; não há nada de didático na poesia simbólica de hoje. (1994, pp. 125-126).

Ao afirmar o endereçamento do primeiro dos três conceitos “mais à alma que à inteligência” e a proximidade entre este e o símbolo, Saint Antoine talvez queira dizer que ambos são mais inconscientes, se comparados à alegoria; inconscientes no sentido de uma derivação de um pensamento difundido no imaginário, cuja origem se perde no tempo, mas cujos traços elementares são facilmente identificáveis e compartilhados pela maioria das pessoas imersas na mesma cultura. Isso não quer dizer, é claro, que não haja projeto na criação do símbolo poético. Obviamente, este se constrói pelo intelecto do autor, porém, não advém apenas de um exercício intelectual, como a alegoria.

Logo, mito e símbolo se aproximam por seu viés obrigatoriamente duplo, que tanto se refere ao seu significado semântico dicionarizado quanto estabelece outras relações, seja por extensão de sentido, seja por associações metonímicas, comparativas ou metafóricas, que se cristalizam. Disto se depreende, nas palavras de Ana Balakian, que a “forma mais bem-sucedida de símbolo” tenha sido “criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato” (2007, p. 85). Assim, segundo esse pensamento, a figura de Ofélia, por exemplo, deixa de ser somente a jovem personagem de Shakespeare enlouquecida após uma grande perda, para designar, por extensão, o desejo finissecular de fuga por meio da morte ou de comunhão com a natureza através da dissolução do corpo na água, devido à forma como encontra seu fim. Nesse sentido, Françoise Grauby conclui que os “simbolistas retomam o mito não como um conjunto de fábulas vãs, mas para se questionar sobre seu sentido” (1994, p. 9).

Do mesmo modo, a figura de Orfeu, bastante frequente na produção do período, importa, não apenas por ser a história de um amor impossível, mas, principalmente, pela relação depreendida de dois caracteres relevantes associados aos preceitos simbolistas: o fato de Orfeu ser poeta e músico e a relação estreita de sua história com a tópica da morte. Assim, reúne esses dois elementos em uma série de desdobramentos interpretativos. De um lado, o poder da música, como se viu, era vista pelos poetas do movimento – na esteira de Schopenhauer – como a mais importante das artes, por ser a mais sugestiva e abstrata,

à qual a poesia devia se aproximar. Por outro, a ideia de transcendência da alma pela morte se traduz pelo percurso de Orfeu em sua descida e ascensão do Hades, encontrando, em seguida, uma morte trágica por esquartejamento. Segundo uma versão, os restos mortais do músico teriam sido então jogados num rio, desembocando na ilha de Lesbos, onde seriam reencontrados. Finalmente, há ainda a ideia de que por pedido de Apolo, Zeus metamorfoseia Orfeu em cisne e o coloca no firmamento ao lado de sua lira. Não por acaso, foi o cisne a ave mais querida para os poetas de então. Isso não bastasse, havia ainda em torno de Orfeu, desde a Antiguidade, uma corrente filosófica ocultista, que o via como um primeiro mago ou mesmo profeta. Essa redescoberta encanta algumas correntes esotéricas do fim de século, como os rosa-crucianos e renova o interesse por esse mito.

Outro exemplo ainda é Narciso – talvez a personagem grega mais revisitada –, cuja simbologia no contexto simbolista não se resume à figura de extrema beleza apaixonada por si mesma, possibilitando, além disso, uma série de novas interpretações. Estas derivam da impossibilidade de concretização do amor, do encanto pela aparência ilusória, do mergulho íntimo em uma busca por completude nunca alcançada, bem como diversas outras possibilidades. Para Illouz, da mesma forma que Salomé, “a figura de Narciso é a cristalização maior do imaginário simbolista”, não só por prontamente satisfazer o gosto de época e pelas interpretações mencionadas acima, mas por convir “a uma arte essencialmente introspectiva, que faz do sujeito a fonte e o centro de toda representação” (2004, p. 109). Esses mitos se mostram, portanto, “um palimpsesto onde cada artista enxerta sua própria mensagem”, pois são relidos não mais em razão de sua narrativa fabular, mas como diversos símbolos possíveis.

Tanto Ofélia quanto Orfeu e Narciso possuem ainda uma curiosa relação com a água, já que essas três figuras encontram a morte nesse elemento. Isso se desdobra no sentimento de evasão e/ou dissolução referido bem como em um conjunto de imagens aquáticas bastante presente na poesia simbolista, traduzindo estados de espírito langorosos. A água, nesse contexto, revela “a outra face da realidade, onde as coisas adquirem um tipo de prolongamento invisível, e aparecem rodeadas de sonho e de noite”, devido a seu caráter volátil, transitório e inapreensível. Do mesmo modo, mostra-se “particularmente apta para metaforizar o movimento reflexivo da consciência e a desvelar a verdade essencialmente subjetiva das representações” (ILLOUZ, 2004, p. 120).

É curioso notar, nesse fascínio pela água, o quanto a pena de franceses, belgas e brasileiros o traduz em imagens de rios, lagos, e, principalmente, de fontes e tanques

artificiais, invariavelmente povoados por cisnes, ou ainda abundantes canais de águas escuras, presentes na reconstrução poética da Bélgica de Maeterlinck e Rodenbach. Em Portugal, por outro lado, privilegia-se o mar, elemento formador do imaginário português, já fortemente retratado desde as cantigas trovadorescas. Contudo, os animais marinhos pouco aparecem na literatura simbolista portuguesa ou de outras nacionalidades, apesar de o mar e o tema da água de forma mais ampla permearem o pensamento finissecular. As únicas exceções generalizadas, nesse sentido, são a presença de sereias, dada sua carga sugestiva recuperada da mitologia clássica, e de algumas aves, como gaivotas, pelicanos e albatrozes, animais simbólicos e simbolistas, cuja proximidade com o mar não evoca a simbologia da água, por não serem propriamente criaturas adaptadas à vida marinha¹⁶⁴. Peixes, por exemplo, raramente aparecem em textos simbolistas – e menos ainda em obras decadentes –, salvo menções bastante pontuais¹⁶⁵, como no poema “Na cadeia os bandidos presos”, de Camilo Pessanha (2009, p. 70) ou nas composições de *Les Vies encloses*, de Rodenbach, nos quais, mais do que as criaturas em si, importa a imagem do aquário e sua ideia de confinamento. Essa ausência de imagens marinhas, apesar da quase onipresença do mar na literatura portuguesa, especificamente, reforça a ideia de que o imaginário do movimento, na maior parte dos casos, sobrepõe-se aos imaginários locais, de modo a reforçar o ideal cosmopolita do Simbolismo.

De modo mais amplo, nesse contexto de inovação e experimentação estética e temática, em que prevaleceu um imaginário onírico, exótico, mítico e medievalista, podem ser facilmente encontradas imagens de animais e seres fantásticos, seja através de metáfora ou comparação, seja exploradas de maneira mais detida enquanto símbolo, seja ainda enquanto paisagem ou personagem. Esse bestiário disperso já havia sido antes apontado brevemente por alguns críticos, como Anna Balakian, que atenta para o fato de haver três tipos de símbolos no Simbolismo: os naturais, os míticos e os que fundem o abstrato ao concreto. Para a pesquisadora, dentre os símbolos naturais, capazes muitas vezes de adquirir um viés mítico e se fundir ao abstrato, encontram-se as imagens de animais, sobre as quais comenta:

Existem muitos cisnes percorrendo a gama dos desejos do poeta para expressar pureza, virgindade, vazio, esterilidade e todas as nuances do

¹⁶⁴ Outra exceção pontual, porém de grande interesse, é a presença da baleia – animal quase inexistente no contexto decadente-simbolista – em alguns poemas como: “Cetáceo”, de Pedro Kilkerly, “Aquarium”, de Maurice Maeterlinck e “Baleia”, de Roberto de Mesquita, um exemplo de desvio do bestiário cristalizado no imaginário do fim de século.

¹⁶⁵ O poeta belga Max Elskamp parece ser uma exceção nesse sentido por se voltar de maneira sistemática à imagem do peixe. Isso talvez se deva por sua temática marcadamente cristã. Não por acaso, o cordeiro – outro animal essencialmente cristão – também aparece muito em seus poemas.

belo mas gelado e vazio! [...] Os pássaros em geral assumem emanções misteriosas do espírito imponderável. Outros pássaros portentosos incluem corvos, gaivotas e pássaros noturnos, como em “Serre Chaude” de Maeterlinck: “Des Oiseau de Nuit sur des Lys” e “Un Glass Vers Midi” [...]. (1985, p. 85).

Não por menos, as imagens de pássaros se mostram as mais frequentes. Além das aves, Álvaro Cardoso Gomes (2001, p. 129) também chama a atenção para a presença de criaturas fantásticas como a fênix, o unicórnio e, poder-se-ia acrescentar, as criaturas híbridas, semi-humanas, semianimais, como a sereia, acima mencionada, o centauro, ou como o fauno (ou sátiro) – uma das imagens mais recorrentes do período – presente nas obras de Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud, Eugénio de Castro, Emiliano Pernet, ou ainda as esfinges, igualmente abundantes, para citar apenas alguns exemplos mais evidentes. Os animais, no entanto, permeiam toda a produção do período.

Com isso, percebe-se que o imaginário finissecular é bastante uniforme, a despeito das diferenças e particularidades de cada poeta. Como se observou, nele se agrupam traços de fontes diversas, mas afins em alguma medida, provenientes de Baudelaire, Poe, Wagner, Schopenhauer e dos pré-rafaelitas ingleses, aos quais se somam outros retirados da mitologia grega, das lendas nórdicas e das referências bíblicas, reinterpretados por um mesmo espírito de época. Esse amálgama de referências comuns influencia diretamente na escolha dos animais representados na poesia dos simbolistas e decadentistas estudados, seja por serem criaturas diretamente retomadas de seus precursores, seja pela forma como o animal passa a ser interpretado.

Após este percurso, no qual se procurou evidenciar o surgimento das poéticas finisseculares em suas nuances e adaptações em cada um dos países estudados, mas tendo em conta a unidade do movimento, assim como as principais linhas de força do pensamento epocal e as fontes de imagens mais recorrentes, passa-se, enfim, ao estudo de algumas imagens de animais retiradas de poemas simbolistas e decadentistas, através das quais se dará continuidade à discussão dos temas e preceitos intrínsecos a esses movimentos e ao *Zeitgeist* do fim do século.

PARTE II

ENTRE ALTO E BAIXO

CAPÍTULO 3

ÁGUIAS

DO EMBLEMA BÉLICO AO SÍMBOLO DA SOLIDÃO

Abre os teus olhos bem para entendê-las,
as árvores, os sóis, as pedras e as aves!
As águias vão crucificar-se nas estrelas
que o vento embala como os órgãos pelas naves...
(António Patrício, “Longe”, 1980, p. 61).

Os homens, as aves e as águias: do símbolo ao emblema

Os pássaros sempre encantaram os seres humanos, não apenas por sua beleza e canto, mas, sobretudo, por possuírem uma habilidade (quase) exclusiva, aos homens naturalmente negada: voar¹⁶⁶. Não por acaso, muitos dos mitos antigos – particularmente os gregos, cuja presença se faz muito forte nas poéticas do fim de século – revelam esse desejo e apontam nessa direção: Ícaro e Dédalo constroem asas para fugir do labirinto de Creta onde vive o Minotauro; Belerofonte voa em Pégaso, o cavalo-alado, para enfrentar a Quimera; Perseu vale-se das sandálias aladas de Hermes para encontrar a Medusa e, depois, também se torna um dos cavaleiros de Pégaso (cf. COMMELIN, 2008, p. 291); Faetonte cruza o firmamento no carro do Sol, seu pai, sendo Hélios ou Apolo, conforme a versão; dentre várias outras narrativas, nas quais a vontade ou a necessidade de voar se faz evidente e um jeito mágico e sobrenatural acaba por se revelar a única solução para o problema imposto.

A esses se somam os mitos, nos quais humanos ou deuses se metamorfoseiam em aves, como as histórias de Alcíone, jovem princesa tornada pássaro como prova de sua devoção ao marido morto (idem, p. 230), ou de Agamenon, cujo desejo é reencarnar na forma de águia por desprezar a raça humana¹⁶⁷. É também o caso das histórias de Orfeu,

¹⁶⁶ Além das aves, os únicos animais de fato voadores – ou seja, excluindo-se os planadores – são os variados tipos de quirópteros (morcegos e raposas voadoras) e variadas espécies de insetos. Dada a tradicional leitura simbólica frequentemente negativa de ambos os grupos – com raras exceções, como as abelhas, comumente associadas ao trabalho, e as borboletas, devido à beleza de seu colorido, leveza e fragilidade –, estes não suscitaram o mesmo fascínio exercido pela maioria dos pássaros no imaginário ocidental, tampouco foram associados com frequência ao divino.

¹⁶⁷ Segundo a *República*, de Platão, citada por Jean Frère, Agamenon, decepcionado com a raça humana, decide reencarnar como águia, dado o “intelecto divino e luminoso” do pássaro, bem como seu “coração nobre e seus desejos repletos de nobreza” (1998, pp. 82-83).

renascido cisne, como comentado anteriormente; de Prócne e Filomela tornadas rouxinol e andorinha – ou vice-versa, de acordo com a versão do mito – para fugir do cruel Tereu, por sua vez, transformado em poupa – ou em gavião, cuco ou falcão (cf. BIRAUD; DELBEY, 2006) –, ou ainda de Zeus, transformado em cisne para seduzir Leda e transfigurado em águia para raptar o jovem Ganimedes cuja beleza o fascinou, histórias melhor comentadas ao longo desse capítulo e do próximo, mas reveladoras da importância da metamorfose e das aves para o contexto grego e para as frequentes releituras finiseculares.

Tudo isso demonstra esse desejo de ganhar os céus que não abranda com o passar do tempo¹⁶⁸ e que também tem um aspecto de ordem metafísica, dada a associação do firmamento com as mais diversas e importantes divindades – desde Zeus, Apolo, Júpiter, Odin e Thor até o Deus cristão. Por consequência, nas culturas antigas, tornava-se atributo do divino tudo aquilo que, supunha-se, vinha dos céus – a chuva, a luz do sol, os raios, os trovões, os ventos e, é claro, os pássaros. Não por menos, na tradição grega, os deuses vivem no alto do monte Olimpo, inacessível para os humanos, e, na cristã, o Paraíso também é chamado de céu. Este é habitado por anjos – basicamente homens alados de grande beleza, de acordo com as representações populares – e é o lugar para onde vão as boas almas ao encontro de seu deus.

Nesse mesmo sentido, segundo diversas tradições, a alma da pessoa morta precisa ascender aos céus, metafórica ou literalmente de acordo com cada crença, tema constante de poesia e de tratados teológicos, como *Do Céu e do Inferno*, de Swedenborg, comentado no capítulo anterior. São as aves, em muitos casos, as responsáveis por unir esse mundo

¹⁶⁸ Esse interesse manifestou-se também na busca por máquinas que possibilitassem voar. Da Vinci já sonhava com algo assim no Renascimento e, no século XVIII, surge finalmente o balão. No XIX, é a vez do dirigível, tornado símbolo da Modernidade, mas só no século XX máquinas eficazes de voo são aperfeiçoadas e difundidas, já se distanciando do imaginário finisecular. Mesmo assim, Euclides Bandeira (1876-1947), um simbolista brasileiro, uniu o tema do avião ao idealismo epocal no soneto “Aviador”, no qual se mostra a ascensão ao reino das águias de um sujeito poético reduzido – como é frequente na poesia do período – à imagem do verme, como se lê nos versos a seguir: “Aqui, nestas regiões astrais, onde somente / A águia, outrora, pairava, exausta, o surto lasso; / Aqui, em nuvem plena e das estrelas rente, / A audácia de meu voo desdobra as asas de aço... // Infintos alcantis!... Galga-os minha ânsia ingente / Feita glória, afinal. De cansaço a cansaço, / Verme – subi do lodo à esfera refulgente, / Da estacada lacustre à vertigem do espaço! // O éter todo me envolve em luminoso incendo... / Embaixo a terra, e nela a dor humana, a rastros, / Agônica e convulsa e num clamor imenso! // Fugir! Sempre subir! A aeronave sem lastros / Perde-se e aqui ficar, como em sonho suspenso, / Eternamente só na irradiação dos astros!” (*apud* MURICY, 1987, p. 724). Esse contraste entre o verme – símbolo por excelência da decadência moral e física – contraposto à águia – auge da sublimação e da elevação espiritual – interessa ao Simbolismo por tensionar duas de suas linhas de força: a noção de decadência e o idealismo. Esse mesmo contraste também aparece em outros poemas, como o poema IX de *Oaristos*, de Eugénio de Castro, como se verá mais adiante, no qual também são utilizadas as imagens do verme e da águia para sugerir, respectivamente, rebaixamento e elevação.

superior espiritual ao mundo terreno, enquanto mensageiras dos deuses levando ensinamentos aos homens – vide os presságios homéricos –, enquanto executoras das ordens divinas – são bons exemplos disso a águia de Zeus¹⁶⁹, a coruja de Athena e os corvos de Odin –, ou até mesmo enquanto transportadores das almas aos céus, carregando-as em suas garras (cf. BENELHADJ, 2006, p. 148).

A respeito desse caráter transcendental dos pássaros e de sua ligação com a parte espiritual dos seres humanos, as pesquisadoras Anne Gaëlle Weber e Myriam White-Le Goff estabelecem interessante relação, identificando que as aves são comumente utilizadas na literatura e nas demais artes para representar ou, ao menos, sugerir a parte imaterial dos seres humanos:

L’oiseau peut être envisagé pour lui-même, dans son altérité par rapport à l’homme, ou comme une part de l’homme, positive ou négative, voire devenir l’image d’autre chose. Si, au plan spirituel et artistique, l’oiseau est l’une des formes que l’on donne à l’âme, très concrètement, l’idée d’une âme-oiseau ne paraît pas sans lien avec l’idée que les anges aient des ailes. Quelque chose d’ailé fait le lien entre humanité et divinité, voire entre vie et mort. [...] Ainsi, on ne s’intéresse pas à la part spirituelle de l’animal, mais à l’aspect matériel de la part spirituelle d’un homme, ou d’une personne divine. L’oiseau a une forme et un corps et pourtant il est souvent ressenti comme le moins incarné des animaux. Or cette remarque est particulièrement illustrée dans le domaine des arts plastiques où l’on cherche à représenter l’immatériel, à lui donner un aspect visible. On trouve là l’oiseau. [...] On considère souvent que l’âme s’envole aux cieux, comme l’oiseau, au moment de la mort, mais ce ne sont pas seulement les sèmes de légèreté, d’envol ou de beauté qui motivent l’association avec l’oiseau. L’oiseau *est* une âme, il ne la porte pas seulement sur ses ailes. Certainement une idée de délicatesse ou de fragilité s’ajoute, ainsi que la perception du céleste comme opposé au chthonien, symboliquement plus incarné... On utilise l’image de l’oiseau pour dire ce qui reste quand le corps s’est éteint, comme si l’oiseau était l’image de la part la plus durable et la plus précieuse de l’homme, mais aussi de ce qui reste visible, au moins momentanément, d’une existence désormais invisible¹⁷⁰ (2018, p. 4).

¹⁶⁹ As aves também são responsáveis pela execução de punições em nome de seus deuses. A águia de Zeus, por exemplo, que aqui interessa particularmente, torna-se o carrasco do titã Prometeu, comendo-lhe diariamente o fígado, após este ter se voltado contra a vontade do senhor dos deuses e dado o fogo divino aos homens. O mesmo acontece na tradição cristã dos bestiários com os olhos de quem ofende os pais. Jean-Marc Vercruysse recorda a essa respeito o uso da imagem da águia associada à do corvo como forma de punição divina no livro bíblico dos “Provérbios” (capítulo 30, versículo 17), quando é dito: “O olho que se ri de um pai e que recusa a obediência devida a uma mãe, os corvos da tempestade perfurarão e as águias devorarão” (*apud* VERCYUSSE, 2018, p. 4).

¹⁷⁰ “O pássaro pode ser encarado por si mesmo, em sua alteridade em relação ao homem, ou como uma parte do homem, positiva ou negativa, até se tornar a imagem de outra coisa. Se, no plano espiritual e artístico, a ave é uma das formas que se dá à alma, muito concretamente, a ideia de uma alma-pássaro não parece desvinculada à ideia de que os anjos possuem asas. Alguma coisa alada faz a ligação entre humanidade e divindade, e até entre vida e morte [...]. Assim, não nos interessa a parte espiritual do animal, mas o aspecto material da parte espiritual de um homem, ou de uma pessoa divina. O pássaro tem uma forma e um corpo, e, no entanto, ele é percebido, com frequência, como o menos corpóreo dos animais. Ora, essa percepção é particularmente ilustrada no domínio das artes plásticas onde se busca representar o

Diante dessa relação entre as aves e o plano imaterial, no Simbolismo onde as preocupações de ordem metafísica são centrais, parece natural o lugar privilegiado ocupado pelas aves. Além disso, ao fascínio suscitado pela capacidade de voar, somam-se outros, como o pela beleza da maior parte desses animais, seja por suas plumas de cores variadas, seja por sua anatomia grácil e delicada, também mencionada pelas pesquisadoras. As aves igualmente encantam as pessoas com seus cantos melodiosos, como no caso do rouxinol, ou por sua força e habilidade de caça, como no caso dos rapineiros. Por conseguinte, exercendo tamanho fascínio e sendo tão presentes na vida cotidiana dos seres humanos – afinal, as aves se adaptaram muito bem à vida das cidades em todos os climas e continentes –, é natural que povoassem a literatura, recebendo as mais diversas interpretações simbólicas e metafóricas, e tornando-se as criaturas mais representadas na poesia, em geral, e, nas produções do Simbolismo e do Decadentismo, em particular.

No contexto em análise, essa presença é mesmo muito recorrente; ora aparecem nomeadas por suas espécies específicas, ora simplesmente adjetivadas genericamente por termos que expressam uma ideia coletiva, como “pássaros” – muitos deles azuis, em diálogo com a simbologia dessa cor no contexto em questão – e “aves” – em grande parte marinhas, sobretudo na poesia portuguesa. Os poetas da época tinham verdadeira obsessão por esses animais em suas mais diferentes variedades, privilegiando as altivas, gráceis ou “portentosas” – nos termos de Ana Balakian –, as delicadas, ornamentais e canoras, ou, ainda, as sinistras e agourentas. Dentre as mais frequentes nos autores de língua francesa e portuguesa, estão os melros, as andorinhas, as cegonhas, os pelicanos, as gaivotas, as cotovias, os condores, os albatrozes, os rouxinóis, os pavões, as pombas, as corujas, os mochos, os corvos e, em especial, as águias e os cisnes, temas do presente capítulo e do seguinte, respectivamente.

Nesse rico aviário, é natural o lugar de destaque dado à águia, mesmo não sendo a ave mais relevante do movimento¹⁷¹. A águia chama a atenção por seu tamanho,

imaterial, ao lhe conferir um aspecto visível. Aí se encontra o pássaro. [...] Com frequência, considera-se que a alma voa aos céus, como o pássaro, no momento da morte, mas não são somente os semas de leveza, de voo ou de beleza que motivam a associação com a ave. O pássaro é uma alma; ele não a carrega apenas em suas asas. Certamente uma ideia de delicadeza ou de fragilidade se junta a isso, assim como a percepção do celeste como oposto ao ctônico, simbolicamente mais corpóreo... Utiliza-se a imagem do pássaro para dizer o que sobra quando o corpo se extingue, como se o pássaro fosse a imagem da parte mais durável e mais preciosa do homem, mas também do que resta visível, ao menos momentaneamente, de uma existência doravante invisível.”

¹⁷¹ Pelo levantamento feito, a ave mais importante na poesia finissecular, de modo geral, é o cisne, em especial na poesia da França e da Bélgica, mas também na do Brasil, pela frequência com que é mencionado,

enquanto maior ave europeia, por sua força, por sua visão e por seu voo, cuja altitude e velocidade foram temas de diversos mitos. Criou-se, então, uma aura mística em torno desse grande pássaro, que, ao lado do leão, considerado o Rei dos Animais, foi coroada a Rainha das Aves¹⁷². Segundo Plínio 2013, p. 469, o velho, acreditava-se que a águia era a única criatura a “não ser morta pelo raio”, devido ao seu lugar privilegiado ao lado de Júpiter, e por estar incumbida de carregar as armas do deus. De acordo com Chevalier e Gheerbrant, por sua vez, são:

Símbolo de tamanha importância, que não existe nenhuma narrativa, ou imagem, histórica ou mítica, tanto em nossa civilização quanto em todas as outras, em que a águia não acompanhe, ou mesmo não represente, os maiores deuses e os maiores heróis: o atributo de Zeus (Júpiter) e do Cristo; é o emblema imperial de César e de Napoleão; e – tanto nas pradarias americanas, como na Sibéria, no Japão, na China e na África – xamãs, sacerdotes, adivinhos e, igualmente, reis e chefes guerreiros tomam seus atributos para participar de seus poderes (2008, p. 22).

Devido aos seus hábitos diurnos e ao voo de grande altitude, a águia tornou-se, na tradição ocidental, uma criatura solar, capaz de se regenerar e de olhar diretamente para o disco celeste segundo o imaginário clássico e medieval. Desde a Antiguidade, dizia-se que quando nascia uma ninhada de águias, a mãe prontamente levava cada filhote para o ponto mais alto possível e os obrigava a olhar o sol diretamente. Caso piscassem, lacrimejassem ou simplesmente desviassem o olhar, a mãe os rejeitaria (PLINE, 2013, p. 468), pois se acreditava que uma verdadeira águia jamais temeria a visão do astro ao qual deve servir. Esse mito foi relido pela tradição cristã e tornou-se tema frequente dos Bestiários Medievais, onde constantemente a águia era retratada como um animal “clarividente”, por conseguir olhar para o sol, bem como ver e caçar peixes e outros animais a grandes distâncias, mesmo quando estes se encontram camuflados na relva ou ocultos pela água.

e, sobretudo, pela quantidade de textos onde figura como imagem principal. O cisne é logo seguido pela águia e pelo corvo – este, na maior parte das vezes em alguma associação ao poema de Edgar Allan Poe –, pássaros cujas imagens são citadas em passagens específicas, mas que raramente protagonizam o poema. Em Portugal, por outro lado, a gaivota – rara na poesia do período nos demais países – se destaca ao lado da águia e do rouxinol, como as mais citadas, seguidos pela andorinha. O cisne, por sua vez, tão presente nos outros *cénacles* estudados, curiosamente tem uma participação sensivelmente menor no simbolismo português.

¹⁷² É interessante notar que enquanto em português [águia], espanhol [águila] e italiano [áquila] o termo correspondente a essa ave é um substantivo feminino, em francês, “*aigle*” é um substantivo masculino, apesar de derivar do latim [aquila] através do provençal [aigla], línguas nas quais o gênero também é feminino. Ou seja, na França, segundo a simbologia tradicional, só há reis entre animais (a saber: o leão, o urso e a águia), não rainhas.

De acordo com o *Fisiólogos*, “a águia representa o Filho da Virgem Maria, que é o rei de todo mundo sem dúvida alguma, que vive nas alturas e vê muito longe e sabe o que deve fazer” (*apud* MALAXECHERVERRIA, 2008, p. 135). Quando ela desce dos céus para buscar peixes no mar, entende-se como a vinda de Cristo ao mundo para salvar as almas humanas e levá-las ao Deus cristão. Na crença de que a águia pode mirar ao sol diretamente, “quando este brilha com mais força”, lê-se, simbolicamente, Cristo encarando o próprio Pai e conduzindo as pessoas a fazerem o mesmo, tal como a ave faria, segundo o mito, com seus filhotes. Se fossem verdadeiros cristãos, os fiéis conseguiriam fixar Deus sem desviar o olhar. No mesmo caminho, compara-se, nessa tradição mística cristã, “a oração às asas da águia que se eleva em direção à luz” (CHERVALIER; GHEERBRANT, 2009, p. 24). Nos Evangelhos, por sua vez, a águia enquanto “símbolo de contemplação” é associada a São João (*idem*, pp. 22-23) sendo um dos quatro “tetramorfos” (isto é, das “quatro formas”) presentes nas visões desse santo e do profeta Ezequiel, ao lado do leão, do touro e do próprio homem. Esses quatro seres foram considerados os mais nobres dentre as criações de Deus e, por isso, tornaram-se as principais representações simbólicas de Cristo e, ao mesmo tempo, uma metáfora frequente dos quatro evangelistas na arte sacra a partir da Idade Média (cf. CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, pp. 33-34).

Outra crença comum associada às águias e da qual se depreende uma série de interpretações simbólicas e religiosas diz respeito à sua suposta capacidade de regeneração, que, na releitura cristã, poderia ser entendida como uma metáfora para a ressurreição de Jesus, aspecto mencionado inclusive nos Salmos bíblicos e em diversos outros textos antigos. Acreditava-se, desde a Antiguidade Clássica, que as águias, uma vez idosas e fracas, quando seus olhos já se encontravam baços – destaque-se aqui a importância sempre presente dos olhos nos mitos aquilinos –, voavam bem alto em direção ao sol até terem todas as suas penas calcinadas. Despencavam então como se mortas até mergulhar na água – normalmente do oceano ou de uma fonte específica, a depender da versão – de onde saíam pouco depois completamente regeneradas, tal qual a fênix das mitologias tradicionais orientais que ardiam em chamas e renasciam das cinzas a partir de um novo ovo em um ciclo repetido a cada quinhentos anos.

Ainda no campo das interpretações simbólicas, Buffon, cujos trabalhos teoricamente se dedicavam a uma descrição naturalista dos animais, destaca o caráter benevolente da águia. Para ele, esta foi coroada Rainha dos Pássaros em detrimento do abutre – igualmente grande e poderoso –, não por serem mais fortes e maiores do que

seus parentes carniceiros, “mas porque são generosas, isto é, menos vilmente cruéis” e mais corajosas, conseqüentemente, mais nobres. Como exemplo disso, o conde francês cita o fato de a águia, uma guerreira nata, preferir lutas “corpo a corpo” entre ela e sua vítima, enquanto os abutres estariam mais próximos de ladrões ou assassinos por caçarem em grupo, tendo sempre vantagem sobre sua presa, ou ainda, por preferirem, quando possível, encontrar animais já mortos, guiados por sua “gula e voracidade” – e, poder-se-ia acrescentar, uma aparente covardia na visão do naturalista –, e evitando desse modo qualquer confronto direto, o que seria, na interpretação do naturalista, algo muito indigno. Nesse sentido, simbólica e metaforicamente, estes últimos, quando equiparados aos mamíferos, estariam no mesmo nível dos cachais e das hienas, também animais oportunistas, carniceiros e “covardes”, assim como as águias se equivaleriam aos leões, dada sua beleza, “nobreza”, “coragem”, “magnanimidade” e “munificência” (cf. BUFFON, 2007, p. 1091).

Talvez justamente por essa grande quantidade de referências e interpretações, em sua esmagadora maioria benéficas e positivas, a águia não possua uma simbologia tão uniforme na poesia do fim do século XIX, como outros animais tendem a ter. Ao contrário, foi usada de variadas formas, recuperando diversas de suas facetas, indo do emblema bélico tradicional, ao qual é associada desde a Roma antiga, passando pelo símbolo do idealismo finissecular, até a aproximação decadente ao conceito de tédio. Ou ainda, sendo apresentada a partir de releituras de mitos onde a águia desempenha um papel de relevo.

É o caso de dois poemas que recriam o mito do rapto de Ganimedes, um assinado pelo francês Paul Verlaine e, outro, pelo belga Iwan Gilkin, ambos desenvolvendo a temática do amor homossexual de Zeus pelo príncipe troiano. O poema do escritor belga, intitulado com o nome do rapaz raptado por Zeus (ou a mando dele, segundo outra versão do mito), reconta a história do rapto do ponto de vista do próprio deus, que metamorfoseado em águia desce dos céus para seduzi-lo com os prazeres do Olimpo e com a promessa de torná-lo um novo deus. Já o poema de Verlaine se apresenta de modo mais sugestivo, na medida em que fica menos preso ao mito e propõe um novo contexto. Para começar, o poema se chama “*Sur une statue de Ganyèmède*” [Sobre uma estátua de Ganimedes], sugerindo que os versos seguintes não se referem ao adolescente em si, mas a uma representação artística – e por isso sugestiva – de sua imagem. Apesar disso, o sujeito lírico desse poema se dirige diretamente ao jovem Ganimedes, através da voz de um eu enamorado e enciumado que se coloca contra Zeus, como se estivesse a disputar o

amor do rapaz de quem, infelizmente, nada lhe restou além da estátua que o retrata acompanhado do “Jupin tyrannique” [Jove tirânico] – sendo Jove uma das formas do nome “Júpiter”, deus latino associado ao Zeus grego – que o arrebatou metamorfoseado de águia. Ambos os textos diferem bastante, portanto, da representação romântica do tema, a exemplo do poema “L’Enthousiasme”, de Alphonse de Lamartine, no qual, eliminando qualquer possibilidade de sedução, como visto e priorizado nos poemas simbolistas, a águia-Zeus rapta à força o jovem Ganimedes, que se debate e tenta escapar. Essa força da águia, então, é associada no poema ao próprio conceito de “Entusiasmo” do título, impulso divino que domina o poeta e o incita a compor, enquanto “vítima da Musa”, tal como o jovem do mito grego se revela vítima do “entusiasmo” do senhor do Olimpo.

Afora as releituras dos mitos gregos, vale dizer ainda que a maioria das menções às águias, nesse contexto, dá-se por meio de comparações de seres humanos aos atributos aquilinos mencionados até aqui. Mesmo assim, a despeito da pluralidade de interpretações de sua imagem e da variedade de representações atribuídas ao rapineiro é possível verificar alguns traços em comum entre as diversas interpretações e representações dessa ave, pois, de uma forma ou de outra, tende a sempre ser vista como uma criatura solitária, ativa e portentosa, mesmo quando encontra em uma situação de decadência.

Águias no fim do século: variações de um emblema

Charles Baudelaire, cuja poesia tanto importou para as gerações seguintes, dedica à imagem da águia atribuições ligeiramente diferentes nas vezes em que a menciona nos poemas de *As Flores do Mal*, no qual a imagem da águia é usada três vezes: em “La Béatrice”, em “Le Rebelle” e em “Les Petites Vieilles”, sobre o qual se discutirá em pormenor a seguir. No segundo desses poemas, a imagem da águia não é tão importante isoladamente, servindo apenas para compor uma paisagem, juxtapondo-se a grilos, flores e regatos, sendo logo deixada de lado nas estrofes seguintes do longo poema.

Em “Le Rebelle”, vê-se já no primeiro verso um “Anjo furioso” vindo “do céu como uma águia”, descendo à terra para tentar guiar o homem rebelde do título para o bom caminho. No entanto, este se nega a seguir seus conselhos por mais insistente que o anjo possa ser e, na última estrofe, o jovem conclui dizendo ao anjo “Eu não quero” [Je ne veux pas], em eco às palavras da criatura celeste no início do poema “Eu o quero” [Je le veux!], em uma recusa ao bom caminho apontado pelo anjo. Benelhadj comenta a

respeito desse poema a semelhança com o “anjo com cabeça de águia do Apocalipse, que inspirou vários escritores como Dante, Blake ou Saint-John Perse” (2006, p. 148). Essa imagem do anjo-guia que desce dos céus para ajudar os mortais – tal como uma águia – evoca ainda a ideia mencionada anteriormente de ver nos pássaros seres divinos capazes de levar as almas mortais aos céus, como se verá em outros poemas.

Já na seção “Quadros Parisienses”, o poeta se volta a várias figuras marginais; mendigos, cegos e idosos povoam esses poemas, nos quais se critica a forma como são vistos e tratados pela sociedade e, por conseguinte, na arte, ao mesmo tempo em que se busca notar a grandeza escondida em seus traços e atos. Um dos poemas dessa seção é “Les Petites Vieilles”, literalmente “As Velhinhas”, no qual é possível verificar uma interessante menção à águia.

Composto em quatro partes, o poema inicia-se com um comentário sobre o caráter decadente das senhorinhas do título, comparadas, em um primeiro momento, a “monstros deslocados” e “animais feridos”, cujos feitos de outrora foram pouco a pouco sendo esquecidos. Ambas as expressões destacadas reforçam a ideia de alteridade, sobretudo o vocábulo “monstro” – que se justapõe ao conceito de “animal”, em alguns contextos, como visto no início do primeiro capítulo –, da qual sempre se depreende a ideia de diferença e de exclusão, pois a monstruosidade demarca justamente a não-humanidade a partir da qual se define (cf. GIL, 2006, pp. 53-54 e 83).

De acordo com o poema, a velhice tira o aspecto humano das pessoas, e, por consequência, qualquer importância social, a despeito do que e de quem pudessem ter sido quando jovens. As “velhinhas” desprezadas de hoje, outrora foram “mães de coração sangrento, cortesãs ou santas”, cujos nomes antes eram sempre evocados e conhecidos, para o bem ou para o mal, como diz o poeta na última parte do poema. Trata-se de uma crítica a esse processo de esquecimento e apagamento desse grupo de pessoas, marginalizadas na sua própria sociedade à medida que não conseguem mais contribuir da mesma forma de ambas. Ou seja, em última instância o poema é uma crítica ao utilitarismo – tendência frequente no Simbolismo vindouro – e, mais do que isso, ao nocivo utilitarismo humano, através do qual as pessoas são reificadas e, posteriormente, descartadas.

Na parte II do poema, comenta-se ainda mais o sofrimento dessas senhoras, mães, cidadãs, esposas, que, por tanto terem sofrido na vida, mesmo em sua juventude, às vezes só desejam o descanso – um eufemismo frequente para a morte – e, para tanto, pedem à “Lealdade” – “Dévouement”, no original, e “Fervor”, na tradução de Ivan Junqueira –

que lhes empreste as asas para poderem tudo deixar para trás, como se depreende dos versos abaixo:

Toutes m'enivrent! mais parmi ces êtres frères
Il en est qui, faisant de la douleur un miel,
Ont dit au Dévouement qui leur prêtait ses ailes :
Hippogriffe puissant, même-moi jusqu'au ciel !

L'une, par sa patrie au malheur exercée,
L'autre, que son époux surchargea de douleurs,
L'autre, par son enfant Madone transpercée,
Toutes auraient pu faire un fleuve avec leurs pleurs !¹⁷³
(BAUDELAIRE, 2006, p. 314)

Encaminhando-se para o tema em análise, interessa aqui a menção ao “hipogrifo”, cujas asas poderosas poderiam levar as senhoras aos céus, para encontrar um deus ou simplesmente para libertá-las do sofrimento. Essa criatura mitológica parte cavalo e parte grifo (por sua vez, outro ser híbrido, parte águia e parte leão) ficou conhecida na literatura ocidental a partir de sua aparição na obra *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto (1474-1533), que lhe garantiu uma série de releituras. Contemporaneamente, a imagem do hipogrifo tornou-se bastante popular graças ao seu papel de destaque na recente série *Harry Potter* (1998-2007), de J. K. Rowling. Constantemente associado ao Pégaso do mito de Belerofonte – cavalo alado que ajuda o herói a combater outra criatura híbrida, a Quimera –, o hipogrifo surge como uma presença libertadora, um mecanismo de fuga poética, passível de ser lido como uma evasão literal ou como um atenuador da ideia de morte, como acontece em outras obras da segunda metade do século XIX, em uma função simbólica muitas vezes atribuída a pássaros¹⁷⁴. Não por acaso, sua simbologia se

¹⁷³ Em tradução de Ivan Junqueira: “Todas me embriagam! mas, em meio a tais criaturas, / Algumas há que, transformando a dor em mel, / Disseram ao Fervor que lhes deu asas puras: Hipogrifo possante, transporta-me ao céu! / Uma, que pela pátria à angústia se abandona, / Outra, que o esposo encheu de sofrimento tanto, / Outra mais, de seu filho mártir e Madona, / Todas teriam feito um rio com seu pranto!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 315).

¹⁷⁴ Essa passagem do poema de Baudelaire parece ter inspirado o trecho a seguir do poema em prosa “Le Solitaire” (1889), do simbolista francês Éphraïm Mikhaël (1866-1890), na qual um jovem cavaleiro pede à criatura quando a encontra para ser arrebatado e levado para as estrelas, dizendo: « Hippogriffe, hippogriffe libérateur, emporte-moi plus haut que le ciel. Pour obéir au divin vieillard nous irons, ô monstre, par delà les portes de l’horizon. Je chevaucherai au-dessus des villes, au-dessus des campagnes où j’ai souffert. Si nul ne nous attend au-dessus des mondes, errons à jamais dans le désert des constellations. Tu feras jaillir vers la terre à travers la nuit de joyeuses étincelles. Et moi je serai délivré ; je n’aurai plus à subir les hommes, je n’aurai plus à aimer les hommes et je connaîtrai enfin librement parmi les étoiles muettes la volupté d’être né solitaire. Mais si j’ai mérité, ô monstre sauveur, de retrouver ceux qui sont de ma race, emporte-moi vers eux. Cheval ailé, destrier digne d’un cavalier noble, emporte-moi enfin vers qui sont vraiment mes frères. Hippogriffe, hippogriffe libérateur ! comme un roi qui revient de la bataille, je rentrerai des pays de la vie vers ma haute demeure sidérale » (1890, p. 196). Em tradução livre: “Hipogrifo, hipogrifo libertador, leve-me mais alto que o céu. Para obedecer ao divino idoso iremos, ó monstro, para além das portas do horizonte. Cavalgarei acima das cidades, acima dos campos onde sofri. Se nada nos aguardar acima dos mundos, erremos para sempre no deserto das constelações. Você fará jorrar em direção à terra

aproxima em muitos momentos da das águias, ave cuja cabeça herdou, assim como o olhar penetrante capaz de ver ao longe pelo qual aquelas ficaram conhecidas. Ele frequentemente se revela também, justamente pelas associações mencionadas, um símbolo da finitude da vida, vista aqui não como algo repelente ou temido, mas desejável, como se viu no Capítulo 2, quando se falou sobre os preceitos schopenhauerianos incorporados à literatura finissecular inspirada por Baudelaire¹⁷⁵

Em vista disso, o sofrimento dessas senhoras, seja no presente, seja no passado, suscita no sujeito poético uma atitude e um sentimento contrários ao que toma por habitual nas demais pessoas mencionadas genericamente no poema; compadecido, remarca que, mesmo feias e decadentes, segundo os padrões estéticos da sociedade da época, “ainda são almas” e, portanto, importantes, especiais, únicas e necessárias. Ele se identifica com elas, enquanto ser igualmente incompreendido, solitário e ignorado mesmo quando cercado pela multidão que o esconde (cf. BENELHADJ, 2006, pp. 62-63), em caminho semelhante ao dos sujeitos líricos dos poemas “O Cisne” e “O Albatroz”, dentre tantos outros de sua autoria ou de simbolistas posteriores, sobre os quais se falará mais adiante. Mais do que isso, esse “eu” percebe nessas mulheres idosas “os olhos divinos das garotinhas”. A partir disso, estabelece-se relações entre a criança e o idoso, não tão distintos em sua doçura e fragilidade quanto poderia parecer em um primeiro olhar¹⁷⁶.

através da noite alegres fagulhas. E *eu* terei livremente entre as estrelas mudas a volúpia de ter nascido solitário. Mas se eu merecer, ó monstro salvador, reencontrar aqueles que são de minha raça, leve-me até eles. Cavalo alado, corcel digno de um nobre cavaleiro, leve-me enfim até aqueles que são meus irmãos de verdade. Hipogrifo, hipogrifo libertador! como um rei que volta da batalha, eu retornarei ao país da vida de minha alta morada sideral”.

¹⁷⁵ Embora não seja uma das criaturas mais recorrentes no movimento simbolista ou no decadentista, o hipogrifo aparece em alguns poemas, dentre os quais se destaca “O Hipogrifo”, do brasileiro José Severiano de Rezende (1871-1931), no qual a criatura é descrita em detalhes, com menção a seus olhos aquilinos. Esse soneto, assim como no texto de Mikhaël, parece conversar com a imagem construída por Baudelaire do hipogrifo como símbolo libertador, conforme os versos a seguir: “Resfolega o hipogrifo, indômito, batendo / No asfalto as patas de ouro; e os olhos de águia adusta, / Sobre as nuvens e além dos sóis ovante erguendo, / Já no azul a cabeça em fogo barafusta. // O éter transpõe, afiando as asas, belo e horrendo, / E haurindo a Vida e a Graça e a Ideia eterna e augusta, / Oh! como eu nesse arroubo insofrido compreendo / Que ao estranho hipogrifo o gesto astral não custa. // No solo os áureos pés, no empíreo em glória a fronte, / Terras, mares e céus, de horizonte a horizonte, / Mede, calcando o pó, e os páramos transcende. // Brotam fráguas de luz na poeira dos seus rastros / E nas landas glaciais e tristes, ermas de astros, / Novas constelações o seu hálito acende.” (REZENDE, 2004, p. 18).

¹⁷⁶ Essa imagem reforça a ideia difundida na crítica baudelaireana de que a maior parte dos poemas de *As Flores do Mal* se “desdobra” nos textos de *Petits poèmes en prose*. Assim, o tema de “Le Petites Vieilles” ecoa em “Le Désespoir de la vieille”, no qual uma senhora idosa se magoa ao assustar sem querer uma criança enquanto tentava acarinhá-la, exclamando: « Ah ! pour nous, malheureuses vieilles femmes, l’âge est passé de plaisir, même aux innocents ; et nous faisons horreur aux petits enfants que nous voulons aimer ! » (BAUDELAIRE, 2009, p. 34). Em tradução de Dorothée de Bruchard: “Ah! para nós, infelizes velhas fêmeas, passou a idade de agradar, mesmo aos inocentes; e horrorizamos as criancinhas que queremos amar” (idem, p. 35).

Nesse contexto, finalmente a águia aparece, já na parte III do poema, também para demarcar uma antiga grandeza escondida nas pobres velhinhas:

Ah ! que j'en ai suivi de ces petites vieilles !
Une, entre autres, à l'heure où le soleil tombant
Ensanglante le ciel de blessures vermeilles,
Pensive, s'asseyait à l'écart sur un banc,

Pour entendre un de ces concerts, riches de cuivre,
Dont les soldats parfois inondent nos jardins,
Et qui, dans ces soirs d'or où l'on se sent revivre,
Versent quelque héroïsme au cœur des citadins.

Celle-là, droite encor, fière et sentant la règle,
Humait avidement ce chant vif et guerrier ;
Son œil parfois s'ouvrait comme l'œil d'un vieil aigle ;
Son front de marbre avait l'air fait pour le laurier !¹⁷⁷
(BAUDELAIRE, 2006, p. 314, grifos nossos)

Nessa cena singela, na qual uma senhora se senta ao pôr do sol, ainda ereta, para ouvir uma fanfarra, o sujeito poético percebe o despertar de “algum heroísmo” ao som do cobre “vivo e guerreiro” e, então, nota no olhar da velhinha acender-se o lampejo de uma velha águia. Ora, os olhos da águia são conhecidos por sua capacidade de ver a grandes distâncias, em circunstâncias adversas e, acima de tudo, de ver além da realidade, dada a clarividência a eles atribuída. Quando o poeta equipara o olhar da idosa ao da Rainha das Aves, despertado pela música belicosa, evidencia sua sabedoria e força, devolvendo-lhe – ou melhor, revelando – a dignidade e a perenidade presentes na simbologia do loureiro, cuja imagem se equipara ao seu rosto igualmente envelhecido e enrugado. Afinal, às longevas árvores, ao contrário do que acontece com os seres humanos e demais animais, a idade avançada é sinônimo de perseverança e força, não de fraqueza e finitude. Sem mencionar o fato de o loureiro evocar, mesmo se indiretamente, os possíveis louros das vitórias de outrora

É interessante notar ainda dois aspectos dessa comparação entre a ave e a senhora. O primeiro diz respeito à solidão da idosa descrita nessa cena, aspecto comumente associado ao uso da imagem aquilina na conjuntura finissecular posterior. O segundo aspecto diz respeito à motivação da comparação que possibilita o diálogo com outro grupo de poemas: aqueles nos quais a águia aparece como imagem marcial. Isso porque tal

¹⁷⁷ Em tradução de Ivan Junqueira: “Ah, como tenho acompanhado essas velhinhas! / Uma, entre tantas, quando o sol agonizante / Ao céu empresta a cor de ensanguentadas vinhas, / A um banco se sentava, plácida e distante, / Para ouvir uma banda, rica de metais, / Que os jardins muita vez inunda com seus hinos / E que, na noite de ouro que sonhar nos faz, / Algo de heroico põe na alma dos cidadãos. / Outra, orgulhosa e tesa, atenta à melodia, / Sorvia avidamente esse coral guerreiro; / O olho, qual o de uma águia, às vezes se entreabria; / Tinha a marmórea fronte digna de um loureiro!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 2015.).

relação se estabelece a partir do som do concerto dos soldados, algo compreensível, uma vez que a águia representou o poder bélico das maiores potências político-militares ao longo dos séculos. Portanto, a comparação entre os dois olhares traz a águia não só como símbolo da potência perdida no corpo, mas conservada na alma – num efeito inverso ao do que se passa com o loureiro –, como também evoca o emblema da águia em contexto militar, por associação sinestésica ao som da fanfarra.

Contexto semelhante a este visto no texto baudelairiano pode ser encontrado no poema “Triunfal”, do livro *Sinhá Flor* (1899), do simbolista brasileiro B. Lopes¹⁷⁸. Diferentemente do poema anterior, em Lopes, a fanfarra não ocorre em um espaço público, como a presenciada pela velhinha de olhos aguçados, mas em uma espécie de concerto interior em meio a grande júbilo, para o qual o sujeito lírico é levado metaforicamente por uma “Águia viril”, em cujo “dorso” o carrega carinhosamente, tal qual os hipogrifos dos poemas anteriormente mencionados:

Águia viril e ovante de áureas garras
Leva-me ao dorso, em carinhoso aperto;
Há por mim todo o festival concerto
De afinadas e trêmulas guitarras.

Vibro, em notas de olímpicas fanfarras,
Sobre estas asas! Por um céu aberto
Vou, como um deus, de glória e amor coberto,
Entre pompas e músicas bizarras!

Asas no Azul! Mortais, embaixo, a vê-las
Tangendo os astros, afastando estrelas...
Flamejante condor que em luz me arrasta!

Sóis, com a explosão do meu império imundo!
Sou rei da esfera e príncipe do mundo,
Senhor supremo de teu corpo, e basta!
(LOPES, 2015, p. 345)

Nessa viagem orquestrada empreendida pela ave e pelo eu poético busca-se um Ideal de transcendência gloriosa, numa perspectiva que poderia justificar o otimismo visto por Guy Michaud no Simbolismo¹⁷⁹. Isso é indicado pelo “Azul” – com inicial maiúscula

¹⁷⁸ B. Lopes se volta à imagem da águia em diversos outros poemas, como “Dama, dama gentil, senhora minha”, do livro *Dona Carmen* (1894), “Em plena Fantasia”, “Sofia”, “Concertante” e “Aleluia, aleluia!”, do livro *Brasões* (1895), “Nome”, de *Sinhá Flor* (1899), “Apoteose” e o primeiro poema da seção “Atrium”, do livro *Helenos – Lírios de Quatorze Pétalas* (1901), “Bronze” e “Luta Selvagem”, de *Plumário: sonetos e poesias* (1905). Destes, “Aleluia, Aleluia” e “Apoteose” dialogam com “Triunfal” por também associarem a águia a um contexto de fanfarras.

¹⁷⁹ Como mencionado no capítulo anterior, Michaud (1947, p. 234) considera que a busca idealista dos simbolistas se mostra muito otimista, quando não misturada ao pessimismo tipicamente decadentista. O poema “Triunfal” parece ser um exemplo dessa perspectiva. Na mesma toada, vale lembrar ainda vários poemas de Cruz e Sousa, em sua maioria de juventude, ainda bastante influenciados pelo Parnasianismo,

– sobre o qual se destacam as asas da ave, palavra que se refere não só à cor do firmamento como metonímia do céu, mas também ao próprio conceito neoplatônico de Ideal¹⁸⁰. Nesse voo pelo “Azul”, o sujeito poético se destaca dos “mortais, embaixo”, o que pode ser lido como um desprendimento da alma, que essa ave fabulosa levaria ao céu, em um eufemismo para a morte, como visto a propósito do hipogrifo baudelaireano. O trecho permite também perceber o distanciamento entre o sujeito poético e os “mortais”, seja por uma diferença espiritual, seja por uma incompreensão. Por ambos esses aspectos, o poema aproxima-se também bastante de “Le Solitaire”, de Éphraïm Mikhaël.

O último terceto, contudo, possibilita uma segunda leitura, na qual a águia constitui uma metáfora da pessoa amada, e a viagem empreendida junto com o eu lírico, por sua vez, poderia ser interpretada como o momento de prazer provocado pelo encontro amoroso, quando, ao final, o sujeito poético se torna senhor do “corpo” da águia. Isso bastaria para a sensação de felicidade plena e de completude, quando então se sente “rei da esfera e príncipe do mundo”, apesar de não se passar de senhor de um “império imundo”, adjetivo este lido na chave do rebaixamento, ao qual se submetem muitos dos sujeitos poéticos de poemas simbolistas e decadentistas.

Indo um pouco além, poder-se-ia ainda tentar depreender desses versos uma referência implícita ao mito de Ganimedes – *sugerido pouco a pouco, sem nunca ser nomeado*, como se pretende no Simbolismo –, uma vez que a voz do poema se coloca em condição semelhante à de um deus, vendo abaixo de si os demais mortais e identificando virilidade na águia que o arrebatou. Nessa perspectiva, o sujeito poético passaria a ser lido como o próprio Ganimedes recriado e reinterpretado à luz do fim de século, narrando não exatamente seu rapto, mas seu “triunfal” encontro amoroso com o deus-águia e sua consequente ascensão – já que, antes, não passava de um mortal e, por isso, um ser inferior

nos quais não se nota o sentimento schopenhaueriano que marca a maior parte de sua poesia. São exemplo disso, poemas como “Águia de Ideal”, “Risadas”, “Em Sonhos”, “Guerra Junqueiro”, “Arte”, “Poesia”, “Grito de guerra”, “Clarim” e “A ideia ao Infinito”, nos quais também é evocada a imagem da águia, em um contexto de idealismo e/ou de sonho e fantasia, muitas vezes como metáfora ou analogia ao próprio fazer poético. Além destes, poder-se-ia lembrar ainda de “Hors du siècle”, de Albert Giraud, publicado em 1887, em *Le Parnasse de la Jeune Belgique*. Nesse poema, o ofício do poeta é equiparado ao do soldado, em um contexto de louvor, culminando com a chegada dos poetas-soldados: “Salués des drapeaux, des aigles et des croix!” [Saudados por bandeiras, águia e cruzes] (GIRAUD *apud* A.A.V.V., 1887, p. 112). Ainda na obra de Giraud, encontram-se águias nos poemas: “L’Orgue”, “Panégyrique”, “Catherine de Médicis”, “La Confession de Henri III”, “Le Mauvais Rêve” e “Le Crime de l’Archange” compilados na edição definitiva do volume *Hors du Siècle* em 1897,

¹⁸⁰ Em francês, diferencia-se a cor “bleu” (azul) em seu sentido denotativo natural do termo “Azur” (cuja tradução poderia ser justamente “Azul” com inicial maiúscula por falta de real equivalente), que se revela um amálgama dos sentidos conotativo e denotativo da cor em si, percebida como a mais “profunda”, “imaterial”, “pura” e “fria”, e, por isso, como uma designação de tudo o que é Ideal (cf. CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 107).

se comparado a quem o rapta – às esferas divinas onde Zeus habita com os outros deuses e onde Ganimedes há de se tornar, por sua vez, um deus também.

Tanto essa leitura da águia como o ser amado – seja ele uma reinterpretação do mito grego, seja simplesmente um encontro de amantes quaisquer – quanto a da águia como pássaro transportador da alma para o mundo espiritual – em uma atenuação da morte – correspondem-se na medida em que tanto o prazer quanto a morte constituem possibilidades de transcendência e de arrebatamento. Da mesma forma, também Ganimedes transcende no mito quando deixa de ser um mortal para se tornar uma divindade casando-se sugestivamente com Hebe, a deusa da juventude.

É curioso ainda mencionar a comparação presente no verso onze, na qual a águia é descrita como um “Flamejante condor”, outra ave de rapina de grande porte, mas que, no caso, pode ser encontrada apenas no Novo Mundo. Tal relação demonstra a herança e a sobreposição da simbologia dessas imagens, a europeia e a sul-americana, uma vez que o condor, também uma ave solar de acordo com as mitologias ameríndias das regiões de onde é nativo, traduz, mais comumente do que a águia, a ideia de liberdade e/ou libertação. Justamente por isso, esse pássaro tão louvado pelos parnasianos franceses, como Leconte de Lisle (1818-1894) – vide o poema “Le sommeil du Condor” – tornou-se símbolo dos românticos brasileiros, cuja terceira geração, no contexto da luta humanitária contra a escravidão e recente independência de Portugal, ficou conhecida como “Condoreira”¹⁸¹.

No que tange o aspecto bélico da imagem da águia, tal acepção é tão antiga quando sua associação ao sol e ao raio. Segundo Plínio, o velho, desde os tempos de Caio Mário (157 a.C.-86 a.C.), a águia é o emblema oficial de Roma. Antes, ao lado da ave, figuravam

¹⁸¹ Curiosamente, no fim de século, a imagem do condor raramente aparece sozinha ou em papel de destaque, como acontecia entre românticos e parnasianos. Na grande maioria das vezes, ela aparece ao lado da águia, praticamente em uma expressão fixa, como a reforçar sua potência e/ou altivez, como no poema “Triunfal”, ou ainda nos textos “Précurseur”, do belga Iwan Gilkin, onde se lê o verso “Mais leurs os dédaignés par l’aigle et le condor” [Mas seus ossos desdenhados pela águia e pelo condor] (1887, p. 134) e “Château en Espagne”, do quebequense Émile Nelligan, no qual o abutre se junta aos outros dois rapineiros em um apagamento das sensíveis distinções simbólicas de cada uma dessas aves no verso “Comme un royal oiseau, vautour, aigle ou condor” [Como um pássaro real, abutre, águia ou condor] (1903, p. 37). O mesmo pode ser visto ainda em “Poentes de França” e “Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus)”, do português António Nobre, em “O Pastor Solitário”, do açoriano Roberto de Mesquita, em “A Ideia ao Infinito”, “Clamor Supremo” e “Supremo Desejo”, do brasileiro Cruz e Sousa, dentre outros. Por sua vez, em “14 de Julho de 1889”, do decadentista Medeiros e Albuquerque, o condor aparece como tentativa de estabelecimento de um emblema nacionalista brasileiro equivalente à “Águia da França” napoleônica (cf. ALBUQUERQUE, 2003, p. 195-197), imagem sobre a qual se falará logo adiante, numa toada já bastante distante da maior parte dos poemas simbolistas e decadentistas assinados por seus contemporâneos, tão pouco preocupados com manifestações de patriotismo, seguindo uma tendência, portanto, mais frequente em seus colegas parnasianos.

outros quatro emblemas: “o lobo, o Minotauro, o cavalo e o javali” (PLINE, 2013, p. 469). No entanto, Mário ordenou a supressão dos demais em benefício da águia, evocando a proteção de Júpiter e inspirando seus exércitos a agirem com a bravura e a retidão do pássaro de seus estandartes. Desde então, a águia estampou brasões e flâmulas de praticamente todos os grandes impérios ocidentais que se sucederam ao romano, como o bizantino, o carolíngio e o germânico, na Idade Média, e, na Idade Moderna, o austríaco, o napoleônico e o alemão (cf. LACHET, 2015, p. 33). Mais recentemente, poder-se-ia acrescentar ainda, o império econômico estadunidense, cujo símbolo é uma águia careca, uma espécie somente encontrada nos países da América do Norte.

A respeito da simbologia bélica da águia e seu uso particular no contexto da tomada de poder por Napoleão, que deriva de sua presença no imaginário ocidental, a historiadora Raquel Stoiani considera:

Ao nosso ver, a opção pela águia, que já se consagrara no século XIX, no imaginário popular, como emblema do poder e da força imperial, espécie de símbolo neo-romano, além de afirmar a preeminência imperial de Napoleão, jogando com forte referência cultural – a ideia universal de dominação –, igualmente trazia a ideia de belicosidade. A águia também não deixava de simbolizar de algum modo, a condição de *self-made man* ostentada pelo próprio Napoleão, que nela encontrava um signo de distinção para sua ascensão política pessoal. Isso se considerarmos como ela sugere velocidade, o que, por sua vez, auxilia na perseguição, no agarramento, levando à captura da presa (e quem possui o controle da situação exerce o poder), opondo-se, em termos de ação à posição estática do galo [antigo símbolo nacional francês]. Assim, nas armas de Napoleão I a águia foi representada de perfil e com as asas abertas, agarrando um feixe de raios (que alude à sua função guerreira); estendida sobre um campo em torno do qual vemos a condecoração da Legião de Honra. Este escudo, por sua vez, é encabeçado por um elmo que sustenta a coroa imperial e se encontra sobre o manto de arminho sobre o qual estão pousados também a mão da justiça e o cetro (2005, p. 159).

Dado o caráter apolítico, cosmopolita e *hors frontières* do movimento simbolista – para usar a expressão de Maria de Jesus Cabral (2007) –, não são feitas alusões à águia do império de Napoleão como era comum no Romantismo¹⁸², apesar do uso frequente dessa ave de rapina como imagem bélica na poesia finissecular e a despeito do fato de o

¹⁸² Victor Hugo, por exemplo, poeta muito importante para a geração que originou o Simbolismo, nomeadamente para Baudelaire, dedicou alguns poemas à imagem do imperador francês valendo-se para tanto de sua relação com a águia. Em “L’expiation”, publicado em 1853, no livro *Les Châtiments*, destaca a derrota das tropas francesas em Moscou, quando “pela primeira vez a águia abaixa a cabeça” (*apud* LACHET, 2015, p. 33); em outro poema, presente no livro *Les Chants du crépuscule*, narra-se a derrota final do império, quando “a Inglaterra pegou a Águia, e a Áustria, a aguiazinha” (*idem, ibidem*). A única exceção encontrada nesse sentido foi o já mencionado poema de Medeiros e Albuquerque dedicado à festa de cem anos da Revolução Francesa.

Simbolismo ser, em geral, majoritariamente francófono ou francófilo. Mesmo assim, essa trajetória do emblema traçada por Stoiani revela algumas conotações encontradas na produção do período em estudo.

Nesse sentido, aproximada aos emblemas imperiais supracitados, a águia aparece, por exemplo, nos poemas “Herval”, publicado em *Papéis Velhos... Róidos pela Traça do Símbolo* (1908) e na série de sonetos intitulada “Jesus”, do livro *Estatuetas* (1909), ambos do brasileiro José Américo Maranhão Sobrinho¹⁸³, bem como no poema “La Mort de Philippe II”, publicado em *Poèmes Saturniens* (1866), de Paul Verlaine, e no soneto sem título, conhecido como “Tatuagens complicadas...”, presente na *Clepsidra* (1920), do português Camilo Pessanha.

Em “Herval”, soneto de traços ao mesmo tempo decadentistas e parnasianos, é descrito um campo de batalha sangrento, no qual tremula uma bandeira, enquanto hostes se digladiam com espadas. Ao fim, compara-se a altivez do “leão da guerra”, cuja imagem possivelmente se faz presente na flâmula do primeiro verso (“A bandeira da pátria, ao vento, panejava”), à glória dos heróis vitoriosos e “invejados” que, no último verso, “souberam vencer sob as águias de Roma” (MARANHÃO SOBRINHO, 1908, pp. 139-140). Ou seja, em relação à simbologia da águia, esse texto se limita a retomar a ave enquanto emblema do Império Romano e, por isso, mostra-se menos interessante do que o terceiro soneto da série “Jesus”, do mesmo autor, onde a menção à águia aparece num

¹⁸³ Maranhão Sobrinho volta ainda duas outras vezes à imagem da águia, nos sonetos “A um Bêbado”, do livro *Papéis velhos... róidos pela traça do símbolo*, e “Perdida”, de *Estatuetas*. No primeiro, em uma retomada decadentista do mote “Embriaguem-se”, de Baudelaire, o sujeito poético incentiva um “tu” não nomeado a buscar “a embriaguez” que é “a asa protetora”. A águia “de luz, sublime e forte”, como metáfora desse estado, é capaz de carregar o sujeito alcoolizado “através da grandeza alta dos mundos...” (MARANHÃO SOBRINHO, 1993, p. 248). Ou seja, em certo sentido, retoma a ideia de liberdade – mesmo se deturpada – como no poema “Triunfal”. Em “Perdida”, por outro lado, a imagem da águia se afasta da simbologia a ela atribuída desde a mitologia grega, por traduzir uma imagem de corrupção de alma, como se verá ao fim dessa seção a propósito do poema “Les Aigles”, do poeta belga Maurice Des Ombieux e do terceiro canto do Maldoror de Lautréamont, mais próxima da conotação habitual da imagem do abutre, como se vê nos versos: “Por onde passas, nesse orgulho pando, / vais poluindo as Almas descuidadas”, como as “Águias esfaimadas / sobre os rebanhos sem Pastor pairando...” (idem, p. 228). Para além da conotação negativa dessa imagem, evidencia-se aqui também o aspecto natural de caçador dessa ave, mais do que suas atribuições simbólicas, algo pouco usual na poesia finissecular simbolista, mas que dialoga com os parnasianos, como Leconte de Lisle que em “La Chasse de l’aigle” descreve a luta da ave para conseguir comida para seus filhotes. Mesmo se raro, esse aspecto também é explorado em alguns poemas decadentistas, tais como: “Stercoraires”, de Iwan Gilkin, analisado no Capítulo 5, poema no qual há um festim macabro de várias aves na podridão do rio Ganges, dentre elas, “abutres faxineiros”, “macabras cegonhas” e “águias glotonas” (GILKIN, 1897, pp. 19-20); “Il faut m’aimer! Je suis l’universal Baiser”, de Verlaine, publicado no livro *Sagesse* (1880), onde o eu lírico apaixonado se compara a uma lebre capturada por uma águia; e “Luta Selvagem”, de B. Lopes, que conta o confronto de uma águia e de uma ovelha, ao fim do qual ambas saem de algum modo feridas, espiritual e fisicamente. Na última estrofe do poema de Lopes, diz-se que a águia tal qual um “herói”: “Geme a derrota... E o cândido cordeiro / Vai pelos ares, escorrendo sangue.” (2015, p. 554).

contexto de intenso uso de imagens animais, com as quais a contrasta, mesmo se ainda colada à simbologia mais tradicional, como se lê abaixo:

Pomba de asas abertas e pregadas
sobre uma cruz, expiras e perdoas!
Ó milagrosas mãos crucificadas,
como fostes aos lázaros tão boas!

Olhos judeus, de auroras não sonhadas,
serenos como a face das lagoas!
que pena das ovelhas transviadas,
das pombas transformadas em leoas!

Ferem-te os flancos dos pretorianos
as lanças que, antes, às soberbas Gálias
foram levar as águias dos romanos...

Em plena treva inda irradias luz...
São tuas cinco chagas, cinco dalias
desabrochando no Jardim da cruz!
(MARANHÃO SOBRINHO, 1993, pp. 230)

No primeiro verso, vê-se o paralelo feito entre Cristo e a pomba crucificada em uma imagem que lembra a coruja igualmente pregada de asas abertas do poema de Victor Hugo mencionado no primeiro capítulo. Porém, se no texto hugoano a ave mártir é um animal capaz de suscitar bastante medo no supersticioso século XIX, a pomba, por outro lado, em sua acepção mais difundida, é quase sempre associada à paz, à pureza e à passividade e, por conta dessas atribuições, no âmbito do cristianismo, apresenta-se como símbolo do Espírito Santo. Mesmo assim, sua aproximação à figura de Jesus não é inédita e remonta uma tradição nascente no século II d. C. que a torna um emblema crístico (CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, pp. 482 e ss.). No entanto, no poema essa imagem não se aplica apenas à segunda pessoa da Trindade, mas, por extensão, a todos os judeus que, “transviados” do caminho de Deus, tal como ovelhas, tornam-se leoas, como dito na segunda estrofe. Ou seja, essas “pombas-fieis”, de caça tornam-se caçadores, sem perceber de fato a real – e divina – natureza daquilo que predam, tampouco a própria condição que as deixa numa posição de presa sem elas terem disso se apercebido. As águias, por sua vez, designam obviamente os romanos, como de hábito, no caso, representados pela guarda pretoriana, os soldados de elite do Império e a ala mais tradicionalista – possivelmente a menos simpática às novidades propostas por Jesus. Águias e ovelhas-leoas juntam-se, então, para sacrificar a pomba-Cristo.

O poema segue de perto a narrativa bíblica através da técnica simbolista da sugestão, inferindo mais do que mostrando, sem maiores interferências no enredo.

Todavia, a forma como vai associando Cristo, os judeus e os pretorianos a imagens animais, respectivamente, pomba, pombas/ovelhas/leoas e águia é interessante, uma vez que a figura de Jesus crucificado, por analogia designa a águia, cuja sombra projetada foi vista, por muito tempo, como analogia ao crucificado, enquanto o leão, por ser o Rei dos Animais, também já foi muito lido como emblema do Filho. De todo modo, o poema opta pela imagem da águia enquanto emblema bélico em detrimento do símbolo crístico dos Bestiários Medievais, ao mesmo tempo brincando com essas diversas sobreposições simbólicas. Afinal, de acordo com tradições distintas, esses quatro animais podem designar o Cristo em diferentes contextos, como demonstra Louis Charbonneau-Lassay ao longo de seu *Bestiaire du Christ* (2006).

No caso de “La Mort de Philippe II”, de Verlaine, deixa-se a religião de lado para trazer o emblema da águia ao contexto histórico¹⁸⁴. Nesse poema, a ave de rapina aparece não como signo do Império Romano, mas do Império Austríaco. No entanto, a simbologia advinda dessa imagem se apresenta às avessas, sem atribuir o poder e sagacidade da águia de “Les Petites Vieilles”, sem conferir a glória e a pompa de “Herval” ou de “Triunfal” e sem demonstrar a preocupação moralista do terceiro poema da série “Jesus”, de Maranhão Sobrinho. Antes, a escolha de Verlaine se traduz em uma sátira ou até em uma provocação ao se voltar para a excêntrica personagem do Rei Felipe II de Espanha, “célebre por seu fanatismo religioso e por sua obsessão com a morte” (DUBOIS, 2007, p. 25), cujos ávidos batalhões fizeram com que “a águia austríaca se encolha em sua alcova” (VERLAINE, 2007, p. 88), em uma referência ácida ao império rival. Essa atitude passiva e covarde raramente é encontrada associada à águia, seja no contexto finissecular, seja em demais contextos – afinal, como se viu, a águia se sobrepunha simbolicamente ao abutre devido

¹⁸⁴ Entre outros poemas finisseculares dedicados à narrativa histórica – e mais especificamente em associação à Alemanha – pode-se citar o longo “Dama, dama gentil, senhora minha”, de B. Lopes, no qual se lê o verso “Fulge uma pena de águia da Alemanha”, e o ácido “L’Allemagne, exterminatrice des races”, de Émile Verhaeren, publicado no livro *Les Ailes Rouges de la Guerre* (1916), obra inteiramente dedicada a poemas bélicos e invectivos, que veio a lume no ano da morte do poeta e no meio da Primeira Guerra Mundial. Nesse último poema, o sujeito poético apresenta, a princípio, um elogio à vida, em geral, e à vida campesina, em particular; contudo, a imagem bucólica logo se desconstrói a partir do décimo segundo verso através da conjunção adversativa: “Pourtant” [No entanto]. Em seguida, é explicado por que ainda não é a hora de se alegrar: a “águia teutônica”, ou seja, o exército alemão, acaba de chegar. A analogia é bastante óbvia e dispensa maiores comentários, como se percebe nos seguintes versos: « II n’est point encore né l’instant / De te fêter avec mon âme pavoisée, / Belle vie immense et apaisée / Des campagnes, des monts, des grèves et des îles; / Le haut bonheur humain est en pressant danger. / Trouvant le large espace à son vol indocile / L’aigle teuton tient en ses serres / La terre ». Em tradução nossa: “Ainda não nasceu o instante / De festejar com minha alma envaidecida, / Bela vida imensa e apaziguada / Dos campos, dos montes, das margens, das ilhas; / A alta alegria humana está em premente perigo. / Encontrando o largo espaço para seu voo indócil / A águia teutônica mantém em suas garras / A terra” (1916, p. 198). Ainda em *Les Ailes Rouges de la Guerre*, Verhaeren também usa a imagem da águia nos poemas “Guillaume II”, “Les Tombes” e “Prière”.

a sua coragem, como identifica Buffon –, de modo que o poema interessa mais como contraexemplo e caráter de exceção.

Como último exemplo da águia enquanto emblema, há o poema “Tatuagens complicadas...”, do português Camilo Pessanha, que se destaca por deslocá-la dos referenciais mais óbvios em associação a impérios passados, como nos poemas de Verlaine e Sobrinho. Nesse caso, a ave é apresentada em Pessanha como elemento de uma cena composta em um efeito de *mise-en-abyme*. Isto é, o poema se constrói com uma imagem dentro da outra numa série de micronarrativas em vários níveis, uma vez que a águia se encontra em um brasão ao lado de troféus e outros emblemas, tatuados no peito do sujeito poético que, por sua vez, descreve suas tatuagens no próprio poema:

Tatuagens complicadas do meu peito!
—Troféus, emblemas, dois leões alados...
Mais, entre corações engrinaldados,
Um enorme, soberbo, amor-perfeito...

E o meu brasão... Tem de oiro num quartel
Vermelho, um lis. Tem no outro uma donzela,
Em campo azul, de prata o corpo, aquela
Que é no meu braço como que um broquel.

Timbre: rompante, a megalomania.
Divisa: um ai, – que insiste noite e dia
Lembrando ruínas, sepulturas rasas.

Entre castelos serpes batalhantes,
E águias de negro, desfraldando as asas,
Que realça de oiro um colar de besantes.
(PESSANHA, 2009, p. 105).

A descrição se dá pouco a pouco, como na composição de uma cena por montagem: primeiro são descritos de maneira genérica alguns elementos tatuados, em sua maioria referências à heráldica, mas não necessariamente. Os “corações engrinaldados” e a flor “amor-perfeito” contrastam-se com os emblemas de fato, embora sejam imagens facilmente compreendidas enquanto tatuagens, talvez evocando relacionamentos passados, algo bastante comum, dada a simbologia mais estereotípica dessas figuras em semelhante contexto.

Na segunda estrofe, inicia-se então a descrição do brasão. De fundo azul, com detalhes dourados e vermelhos, tem como elementos uma flor de lis (emblema da família real francesa) e uma “donzela”, sobre a qual não são dados mais detalhes. Não se trata, porém, de uma descrição muito elucidativa, como nota Esther de Lemos; é como se houvesse o intuito de evitar “uma pormenorização excessiva, uma descrição minuciosa”,

outra vez, seguindo o preceito mallarmeano da sugestão. Segundo a pesquisadora, há apenas “uma nota rápida, como na impressão que nos fica de qualquer objecto só visto de relance e não observado” (1981, p. 113), o que é curioso por se tratar da descrição da própria tatuagem, ou seja, algo, ao mesmo tempo, íntimo, pessoal e afetivo, cuja escolha raramente é casual e que pressuporia o conhecimento em detalhe e o motivo da escolha de cada elemento tatuado.

A partir da terceira estrofe, o poema se torna mais subjetivo e a “reconstrução” da imagem do brasão por meio de “uma série de decifrações” fica mais complexa, pois não se tem acesso à totalidade do conjunto de imagens. O timbre do brasão – isto é, o elemento que fica na parte de cima – não é descrito. Ao leitor só é dado saber se tratar de uma figura “rompante” (ou seja, de pé sobre as patas traseiras, como costumam estar os felinos e equinos em brasões) personificando a “megalomania”, o que impossibilita qualquer tentativa de decodificação da imagem. Seria um leão? Um grifo? Um dragão? Um urso? Não é possível saber. De toda forma, fica sugerida a imagem de uma fera, ou, ao menos, de um cavalo, ou qualquer outro animal altivo capaz de se manter nessa posição de ataque típica da heráldica.

O trecho evoca ainda o desejo descontrolado de poder sugerido pela própria ideia de brasão e pelo termo “megalomania” – intensificada, talvez, pela possibilidade de se tratar de uma fera rompante –, bem como pelos elementos descritos – a saber: a flor de lis da realeza francesa, os leões alados, bem como as serpes e águias descritas mais adiante. No mesmo caminho é descrita a “divisa” (o lema que costuma vir abaixo do brasão), resumido a “um ai”, um lamento, portanto, “que insiste noite e dia / Lembrando ruínas, sepulturas rasas”. Ruínas e sepulturas que provavelmente estão ausentes nas tatuagens, mas aparentemente evocadas pela divisa e, talvez, por algum outro elemento, através de um provável processo metonímico e/ou suscitado por associações mnemónicas. Disso é possível supor uma divisa negativa, fúnebre, evocando a morte ou a finitude da vida, laconicamente resumida pela interjeição. O conteúdo em si, seja da divisa, seja do timbre, reitera-se, permanece desconhecido.

Na quarta estrofe, a imagem passa a ser descrita em detalhes, com tantos pormenores que se torna pouco provável estar contida em um pequeno brasão, sobretudo numa figura tatuada e, por isso, por regra de dimensões restritas. Nela, é indicada a presença de “castelos” (destaca-se o plural) e de “serpes batalhantes” (outra vez, no plural). Nesse contexto, o termo “serpe” tanto pode significar simplesmente “serpente” quanto uma espécie de dragão alado, sem patas dianteiras, bastante comum em

representações heráldicas portuguesas e, por conseguinte, bastante provável como significado do termo no poema. Encimando essa luta de serpes diante de castelos estão finalmente as “águias de negro”, de asas abertas, o que realça a fileira de moedas douradas (besantes) e completa a composição.

O poema não deixa claro se as águias tomam parte na luta entre as serpes, contudo, sendo estas uma subespécie de dragão, é curiosa a aproximação de sua imagem à das Rainhas das Aves, pois, segundo Plínio e reiterado por toda a tradição cristã que o releu, dragão e águia são inimigos naturais. Para o naturalista latino, que provavelmente acreditava na existência de dragões, este seria a única criatura apta a enfrentar a águia mesmo nos ares e teria desenvolvido um gosto particular pelos ovos dessa ave (cf. PLINE, 2013, p. 470). Já na tradição posterior dos Bestiários, águia e dragão se polarizariam como encarnação do bem (e de Cristo, por consequência) e do mal (e do Diabo), respectivamente, tema sobre o qual se voltará a propósito da leitura dos *Cantos de Maldoror*, de Lautréamont.

Gilda Santos comenta ainda que, numa primeira leitura, o poema parece apenas descrever “uma série de símbolos heráldicos, imediatamente associados a tempos heroicos, cavalheirescos, que o *eu* tem gravados em seu corpo”, tema de muitos poemas simbolistas, como apontado no Capítulo 2. A pesquisadora chama a atenção, porém, para o que considera uma “definição metafórica da própria personalidade”, do sujeito poético, “objetivada em forma de brasão” e perceptível “numa leitura mais detida” (2007, p. 70). Essa segunda leitura parece provável, sobretudo, pelo nível de detalhamento da imagem e pelas indefinições do timbre e da divisa. É como se em dada altura o sujeito poético se deixasse enredar em um fluxo de consciência e, em vez da descrição do brasão, criasse uma história cavalheiresca com lutas entre dragões sob o voo de águias altivas e possivelmente portadoras de maus augúrios¹⁸⁵. Cena que, por sua vez, poderia evocar um

¹⁸⁵ De maneira diferente, mas também evocando a imagem da águia em um contexto medievalizante de cavalaria, vale lembrar o poema “O Cavaleiro e a Princesa”, do livro *O Jardim da Morte* (1898), de Júlio Brandão. Nesse poema, um cavaleiro parte à noite em busca de sua princesa que, misteriosamente, não se encontra onde devia estar. Uma estrela ilumina seu caminho e acaba por conversar com ele, indicando por onde deve seguir e que deve se apressar. Quando está prestes a alcançar o lugar onde sua noiva o espera, leem-se os versos: “E por aquela noite fria / Passou voando, a galopar, / E a pluma trémula fugia, / – Uma águia branca à luz do luar” (BRANDÃO, 1999, p. 137). Em seguida, ele finalmente alcança a princesa, mas a encontra já morta, velada por padres. Vendo-a daquele jeito, o cavaleiro se entrega ao desespero e também morre. Esse poema, embora bastante simples, faz uso curioso da imagem da águia, pois esta aparece logo antes do anúncio da morte da princesa, como se introduzisse o tema ou um elemento sobrenatural – dada a natureza misteriosa do falecimento. Indo um pouco além, poder-se-ia supor que a águia que parte logo após a princesa perder a vida está carregando sua alma para os céus, em diálogo com a tradição medieval. Dada a coloração simbólica de sua plumagem, essa segunda leitura para se reforçar, o que contrapõem esse poema ao texto de Pessanha em análise.

caráter comum associado às águias que se sobrepõe ao mal encarnado em dragão, lido como “a vitória das forças solares contra as do abismal e do ctónico” (*apud* MARTIN, 2012, p. 256), todavia, tornada ambígua pela plumagem negra que, justamente, contrapõe-se a esse aspecto solar, uma vez considerada a simbologia dessa cor¹⁸⁶. Essas múltiplas possibilidades interpretativas justapõem-se, contrapõem-se e resultam na beleza e no interesse desse poema – único de *Clepsidra* a citar a águia –, tornando-o sugestivo e misterioso, bem ao gosto simbolista.

As solitárias e entediadas águias dos simbolistas lusófonos

Embora Pessanha não se volte à imagem da águia em outros poemas, esse pássaro é muito representado em outros autores portugueses do fim de século, como os poetas António Nobre, Eugénio de Castro e António Patrício, e o prosaísta Raúl Brandão (1867-1930), sobre os quais se falará a seguir mais detidamente. Poder-se-ia citar ainda Alberto d'Oliveira (1873-1940), que no poema “Dora”, do livro *Pores do Sol*, cria uma sucessão de metáforas em um *crescendo* associando a “águia real”, antes uma “andorinha”, a um “Astro Minúsculo” que, pouco a pouco, vai se desenvolvendo até virar estrela e dominar todo o céu, tornando-se, portanto, o astro ao qual aquele pássaro é comumente associado (cf. OLIVEIRA, 1999, pp. 58-59); ou Augusto Gil (1873-1929), autor do poema curiosamente nomeado como “?!”, presente em seu volume *Versos* (1981, pp. 37-38), no qual a “enorme altura” do voo da ave é equiparada à “amplidão” de pensamento e de sentimento do sujeito poético.

Outro poema que vale ser lembrado é “Julho, 3, à noite”. Escrito por António de Cardiellos (1875-1953) e publicado no volume *Agonias*, de 1900, nele se identifica um forte viés decadentista ao se equiparar a imagem da águia ao verlainiano cair das folhas. O pássaro aparece nesse poema em um contexto de tempestade, o que também ocorre em vários outros textos do simbolismo português, sobretudo na obra de António Patrício, como se lê em suas primeiras estrofes:

Águia amarela – Desespero – bradas
Tentando batalhar com o tufão.
Debalde. Tuas penas pelo chão
São folhas outonais desamparadas.

Lá vem a lua fria das nortadas.
Prontos no olhar continuamente estão

¹⁸⁶ António Falcão Rodrigues de Oliveira considera que a escolha pela cor preta para caracterizar as águias, aves que, em suas palavras, são “símbolo do poder e da guerra”, subverte sua simbologia tradicional para torná-las “elemento portador da desgraça” (1979, p. 33).

Correndo-lhe de manso e, em concreção,
 Caem na terra e são as orvalhadas
 (CARDIELLOS *apud* GUIMARÃES, 1990, p. 207).

Ao contrário das águias brancas ou negras mencionadas anteriormente, cuja simbologia parece mais evidente, vê-se aqui uma ave amarela. Ora essa águia amarela pode ser símile do sol que igualmente brilha no firmamento tentando se sobrepôr às tempestades. Ou pode demonstrar seu aspecto solar frente às trevas que avançam – dada a chegada da lua fria –, terminando por vencê-la, em movimento semelhante ao que se verá ao fim do capítulo a propósito de um poema do belga Maurice Des Ombieux, no qual os pássaros também se veem em meio ao eterno embate entre trevas e luzes.

No caso da águia de Cardiellos, a cor é associada pelo sujeito poético ao “desespero” diante da batalha do pássaro contra as adversidades climáticas, numa imagem que destaca a plumagem em meio ao céu tempestuoso, em um primeiro momento, e, em seguida, a possível morte da ave metonimicamente representada em uma chuva de penas outonais, o que poderia evocar o mito de Ícaro, por sua imagem de ascensão e queda, quando por ter voado muito perto do sol o jovem teria perdido suas asas e caído no oceano para a morte certa. A diferença, claro está, reside, porém, no fato de o sol ser o flagelo do homem-alado do mito enquanto a águia do poema se sobrepõem ao próprio sol ao qual simboliza em sua luta contra as adversidades.

Diante disso, vale dizer que no contexto português, a ocorrência da imagem aquilina em sua maioria é construída com conotações simbólicas e/ou metafóricas positivas¹⁸⁷, mesmo se essa positividade muitas vezes acabe por se matizar de – ou a se contrapor a – outros sentimentos presentes no poema, sobretudo aqueles capazes de evocar o estado de tristeza e prostração do sujeito poético tipicamente decadentista,

¹⁸⁷ Em um mesmo contexto epocal, embora numa realidade espacial e linguística diferente, o poeta nicaraguense Ruben Darío, que, estabelecia diálogos frequentes com os simbolistas europeus e brasileiros, também se valeu muito da imagem da águia. Em sua tese de doutorado, intitulada *El Bestiario en la obra de Rubén Darío*, Francisco Jesús Gutiérrez Soto destaca seu aparecimento em “uma centena de ocasiões e dentro delas”, em “mais da metade das vezes”, sua imagem aparece “em sentido figurado”. A forma como essa ave é incorporada na poesia de Darío também dialoga com os usos mais frequentes entre os simbolistas, tendo “um número reduzido de empregos simbólicos”, dentre os quais a ideia de “monarquia, o poder aristocrático ou o orgulho espiritual de alguns personagens [...]”. Quase a totalidade dessa centena de águias está conotada positivamente. Encontramo-nos ante um dos melhores tratos dispensados por Darío a um animal” (SOTO, 2003, p. 105), o que se poderia estender aos simbolistas e decadentistas. Além disso, o pesquisador também destaca a constância em se valer dessa imagem para evocar a “majestuosidade de seu voo”, uma “virtude que a situa em um plano superior em relação aos demais elementos que a acompanham na paisagem onde se desenvolve. Há uma identificação com a força sobrenatural que a converte em arauto divino [...]. Todavia, pode suceder que em alguma ocasião se submeta ante uma grandeza maior, como é a Arte, ou ante os desígnios indecifráveis do mistério sobrenatural” (idem, p. 106).

traduzido pelo tédio, pelo desânimo, pela apatia, pelo desinteresse, ou até mesmo pelo desespero, como no caso deste poema de Cardiellos.

Em Eugénio de Castro, por sua vez, usa-se a águia para sugerir a ascensão e a sublimação advinda da realização do amor, em toada semelhante ao visto a respeito de “Triunfal”, como se verá em dois poemas de *Oaristos*, ou então, para evocar a ideia de liberdade possibilitada pelo voo do pássaro. Em “Alma Penada”, por exemplo, texto publicado em *Interlúnio*, o sujeito poético, cismando sob a lua, é interpelado por uma sombra, em uma atmosfera de sonho. Ela diz invejá-lo por ter aprendido a usufruir da solidão enquanto a própria sombra, por ter fugido a vida inteira desse sentimento, acabou por sofrer até a morte. O narrador começa então a contar sua história, cujo início se deu ao encontrar quatro belíssimas donzelas que lhe ofereceram seus dons, quando ainda era apenas um pastor. Cada uma delas se apresentou, personificando uma realização ou sensação a ser buscada e/ou conquistada: a “Fortuna”, a “Glória”, a “Liberdade” e a “Alegria”.

Em sua simbologia mais evidente, a águia aparece na fala da terceira donzela, descrita como tendo “olhos fulvos de leoa”, dizendo: “*Como as águias, terás do céu a imensidade: / Toma estas asas, voa!*” (CASTRO, 1968b, p. 44, itálicos do autor). A ave torna-se, assim, avatar dessa liberdade – como o condor o foi para os românticos –, pela qual é possível ganhar a imensidão, cujos olhos, no entanto, traem-na por esconderem uma ferocidade leonina em contraste com o tom de sua fala. Ouvidas as quatro mulheres, o pastor desvia-se de seu caminho, seduzido por essas promessas:

Tentado por essas vozes,
Que ainda no ouvido tenho,
Abandonei o rebanho
E, com passadas velozes,
Fui-me por montes e vales,
P’lo Diabo conduzido,
Que de tê-los percorrido
É que nasceram meus males.
(idem, pp. 44-45)

Nesses versos, mostra-se que, após o encontro, o *eu* resolve procurar alcançar os quatro ideais personificados, afastando-se do caminho seguido até então. Contudo, a busca por fortuna, glória, liberdade e alegria – aos olhos de hoje, vista como algo desejável e natural – desvia-o do caminho, numa perspectiva cristã de abnegação, que vê nesses desejos a mão do Diabo. A busca o leva ao encontro de uma bela e riquíssima donzela, com a qual se casando alcançaria todos os seus desejos; donzela que o despreza

por ser pobre. Ao fim, o pastor passa toda sua vida tentando alcançar as quatro mulheres e morre sem nunca as ter encontrado novamente.

Em uma perspectiva schopenhaueriana, por ter sucumbido aos impulsos da Vontade, o pastor se condenou a viver em eterna frustração, quando a prostração solitária do sujeito poético teria sido muito menos dolorosa, e, por isso, a sombra do pastor, já morto, inveja esse eu em contemplação e isolamento com o qual se encontra tanto tempo depois. Com a conclusão da história, “a sombra dissipou-se / Com um fumo subtil...”. O eu lírico, por sua vez, conclui: “– Ah! como é doce / Viver longe do mundo vil!” (idem, p. 47). O tom classicizante – numa revisitação do *fugere urbem* árcade – é típico de Castro, que ao longo de sua carreira vai se distanciando do Simbolismo que ajudou a fundar em Portugal, para assumir uma postura inteiramente neoclássica, atitude que se nota principalmente nas publicações posteriores a *Interlúnio* e *Belkiss*, as mais schopenhauerianas e decadentes de suas obras.

Também de maneira presumidamente positiva, a águia aparece no poema XV de *Oaristos*. Neste, o eu lírico desperta de um “doce” e “dorido” embalar da melodia de Richard Strauss (1864-1949) – compositor alemão contemporâneo a Castro –, quando se depara com “um monstro” feminino “de faiança altivo”, com um rasgo no lugar da boca e flores murchas em vez de dentes. A criatura se dirige ao *eu* sugerindo ser sua amada, que, assim como na história do pastor do poema “Alma Penada”, nega-se a aceitar o seu amor, pois:

Meu coração que é como um campo ressequido
Que não produz um só fruto que se aproveite;
Estéril coração que é um seio sem leite,
Frígido coração onde o tédio governa,
Triste manhã sem sol, oásis sem cisterna!
(CASTRO, 1968a, p. 69).

Contudo, como confessa, esse estado de apatia se deve a um medo desenfreado de sofrer, a um receio de apaixonar-se tão grande quanto o próprio medo da morte, receio também semelhante à postura vista antes no casal Axël e Sarah, que optaram pelo suicídio por temerem a frustração inevitável caso insistissem na consolidação de um amor por eles considerado mais belo enquanto ideia inatingível, cuja realização só poderia decepcionar. Então, essa donzela-monstro que se lamenta, numa atitude de renúncia schopenhaueriana, opta por “viver assim anestesiada, / inconsciente, quieta, indiferente a tudo” (idem), guardando a possibilidade de um dia ser visitada pela “grande águia real do Amor e da Esperança” (idem, p. 70), símbolo de toda alegria possível que, no fundo, essa criatura

afinal aguarda e deseja, impulsionada pela Vontade, mesmo se temendo as consequências, sabidamente inevitáveis. A águia aparece, portanto, como o idealismo de algo eternamente aguardado, mas nunca alcançado, numa conotação positiva, na qual, todavia, resta um amargor pela eterna espera, responsável pela transformação da donzela na criatura decadente que se apresentou ao sujeito poético.

Por sua vez, o poema IX de *Oaristos* também traz a imagem da águia para um contexto de desejo e possível encontro amoroso, quase como numa resposta ao poema XV, uma vez que se constrói pelo discurso alegre de um sujeito lírico ao encontrar sua amada, antes habitualmente entediada, triste e apática, finalmente tocada pelo amor, o “Grade libertador dos cárceres estreitos”, sentimento associado por ele, ao mesmo tempo, a Deus e à Ilusão. E esse sentimento transformador atua não apenas na “Flor cruel”, como a dama amada é chamada, mas também sobre o próprio sujeito poético por ser capaz de transformá-lo: “Ele que me fez águia, a mim rasteiro verme!” (CASTRO, 1968a, p. 55). Esse verso é interessante por contrapor duas figuras animais bastante populares entre os poetas simbolistas e, ao mesmo tempo, por definição, antagônicas: a águia solar, sobre a qual se falou até aqui, sublimada por sua capacidade literal e metafórica de alcançar os céus e por ser, enquanto pássaro, aquele capaz de representar mais facilmente a parte imaterial do homem, bem como sua transcendência; e o ctônico verme, a ser discutido no Capítulo 5, uma das mais desprezadas criaturas, capaz de penetrar e se fundir ao solo e decompor a vida, numa ação absolutamente necessária, mas vista com repulsa e incompreensão.

Ao final do poema, como a figura feminina ainda hesitasse em se entregar ao amor recém-sentido, o eu lírico a interpela, convidando-a a se entregar à felicidade, ao que ela responde que de fato “O meu tédio habitual teve hoje a sua pausa, / E, em verdade, não sei o que é que sinto em mim... / Mas eu costumo rir como choro... sem causa...” (idem, p. 56). O poema se encerra, portanto, com a dúvida entre a entrega ao sentimento e a manutenção da apatia tediosa de antes, em diálogo com os outros dois textos de Castro. Isso pode demonstrar um sentimento geral de recusa à Vontade, por mais tentadora que possa parecer, pois, quando se cede a seus encantos – nos três casos simbolizado pela liberdade, esperança e amor advindos da imagem da águia –, o sofrimento se mostra certo. Pela perspectiva schopenhaueriana, inclusive, o tédio e a apatia seriam preferíveis a uma alegria fugaz, seguida por um duradouro sofrimento, seguindo o mote: antes não sentir nada do que sentir dor.

Nesse sentido, pode-se lembrar a consideração de José Carlos Seabra Pereira, segundo a qual seria difícil “descobrir um poeta decadentista”, ou, no caso de Brasil e de Portugal, um poeta simbolista de viés decadente, que não se voltasse a “este tópico do desengano” combatido por um “engano” proposital, pois esses poetas “sentem a necessidade intermitente de se escapar da mundividência pessimista para um construído universo de encanto ilusório”. Contudo, “logo se veem forçados a reconhecer que este não resiste ao embate da realidade vivida e se esvai desanimadoramente” (1975, p. 273). Ou seja, muitos poemas traduzem esse embate entre sucumbir à Vontade, mesmo se o eu lírico está ciente da frustração advinda disso, e renunciar a tudo em prol da solidão e da apatia, pois estas seriam capazes de evitar o sofrimento, mesmo se, de todo modo, isso impossibilitar a felicidade, afinal, tal conceito não passa de uma ilusão.

A partir desse mote é possível pensar em diversos outros poemas finisseculares voltados à questão do tédio e da renúncia, nos quais se faz presente a imagem da águia, não mais associada a um sentimento alegre, positivo e/ou libertador, ainda que num contexto geral de apatia, como nos três poemas de Eugénio de Castro comentados, mas a um sentimento de desilusão. É o caso de “A Vida”, datado de 1891 e presente no *Só* (1892), de António Nobre, e de “Vidas do Mar”, do livro *Oceano* (1905), de António Patrício, dois poetas que se voltaram a essa ave em vários de seus poemas¹⁸⁸.

O longo poema de Nobre se inicia com elogio aos olhos da amada do sujeito poético, descritos como “solenes como as cruzes”, “puros como o Céu” e “tranquilos e serenos como pias”, portadores de uma luz “maior que a de três Luas-Cheias”; contudo, mesmo se belos, esses olhos traduzem uma imensa tristeza. Feito esse preâmbulo de

¹⁸⁸ Associando-a à liberdade de forma semelhante à vista em Castro, António Nobre usa a imagem da águia em mais três poemas: “Lusitânia no Bairro Latino”, na qual aparece associada ao mar, como na maioria dos poemas de António Patrício, e, nos já citados “Poentes de França” e “Ca(ro) Da(ta) Ver(mibus)”, onde aparece associada ao condor. Neste último poema, aparece também relacionada à pomba por seu coração possivelmente associado a uma suposta fragilidade, bondade e delicadeza. Já em Patrício, essa imagem aparece em mais quatro poemas: “Pescadores”, “Músicos-Mendigos”, “Ser Luz” e “Longe”, citado como epígrafe dessa seção. Nesses poemas, a águia aparece sempre associada ao mar e à tempestade, imagens em torno das quais se constrói toda a lírica do autor, na qual três temas prevalecem: o amor, a morte e a saudade, sempre desenvolvidos de algum modo em relação ao mar. Por conseguinte, aves marinhas e noturnas são os animais mais presentes em sua obra, seguidas pelas sereias, e, como de hábito no simbolismo português, apesar de uma atmosfera marinha onipresente, não há menções a peixes. As águias, em Patrício, não evocam a liberdade, como outras vistas neste capítulo, pois se revelam “águias perdidas”, como no poema “Pescadores”. A elas se somam ainda muitas imagens de gaivotas ou simplesmente evocações metonímicas de “asas” – muitas vezes adjetivadas como “de procelas” –, que permeiam todo o livro *Oceano*, e retomam as “águias de procelas”, presentes nos poemas “Músicos-Mendigos”, “Ser Luz” e “Vidas do Mar”. Por sua vez, essa imagem parece retomar o verso “L’aigle, c’est le génie! Oiseau de la tempête” [A águia é o génio! Pássaro da tempestade], de Victor Hugo, ou ainda, “l’aigle du tonnerre” [a águia de trovão], de Lamartine (cf. LACHET, 2015, p. 32), demonstrando a tradição dessa associação da ave com as forças naturais, advinda das divindades celestes que representa.

elogios e ressalvas, o eu lírico questiona: “Mas dize, meu Amor! ó Dona de olhos tais! / De que te serve ter uns astros sem iguais? / Olha em redor, poisa os teus olhos! O que vês?”. E a resposta, traduzindo muito bem o espírito epocal de decadência e os sentimentos naturais dele decorrentes, o próprio eu lírico dá em seguida, elencando o tédio e toda sorte de desgraças que assolam o mundo, em uma lista construída em um *crescendo* de desespero a partir de repetições, gradações e exclamações justapostas, como se vê abaixo:

O Tédio, o Tédio, oh sobretudo o Tédio! O mês
Em que estamos, igual ao mês passado e ao que há-de
Vir. Ódios, Ambições, faltas de Honra, Vaidade,
(Quase todos a têm, isso é o menos), o Orgulho
Insuportável tal o meu, e o sol de Julho!
Jesus! Jesus! quantos doentinhos sem botica!
Quanto lares sem lume e quanta gente rica!
Quanto reis em palácio e quanta alma sem férias!
Quanto torturas! Quanto Londres de misérias!
Quanta injustiça! quanta dor! quantas desgraças!
Quanto suores sem proveito! quantas taças
A trasbordar veneno em espumantes bocas!
Quanto martírios, ai! quantas cabeças loucas,
No manicómio do Planeta! E as Orfandades!
E os vapores no Mar, doidos, às tempestades!
E os defuntos, meu Deus! que o Vento traz à praia!
E aquela que não sai por ter usada a saia!
E os que soçobram entre a vaidade e o dever!
E os que têm, amanhã, uma letra a vencer!
(NOBRE, 2009, pp. 174-175)

Tudo isso é dito em um ritmo agitado característico do poeta, construído a partir de *enjambements* e orações curtas, entrecortadas e exclamadas, aproximando-se da prosa, e “traduzindo [...] a sua revolta, os seus protestos, por vezes os seus gritos” que terminam, segundo Luís Filipe Lindley Cintra, “num protesto convulsivo contra o mal e a desgraça” (2002, pp. 108-109). A aflição do sujeito poético se reforça ainda pelo intenso uso de repetições, introduzindo todas as orações, em um primeiro momento, pelo intensificador “Quanto(a)(s)”, utilizado para demonstrar os contrastes de uma sociedade desigual e injusta – mais ou menos no mote de Baudelaire na série de poesias dos “Tableaux Parisiens”, como se viu a respeito de “Les Petites Vieilles”. Em seguida, quando o desespero parece já tê-lo tomado com a interrupção da sucessão anterior marcada por um lamento interjetivo, outra série de desgraças é introduzida numa torrente pela repetição contínua da conjunção aditiva “E” que parece cortar ainda mais o fôlego desse sujeito revoltado.

Em meio a essa lista de tormentos, surge, afinal, a águia. A ave é vista como um deles, não por si mesma, mas devido a um erro. Desconstruindo uma ilusão causada por sua própria ingenuidade, a águia devora “o bebê” da “Torre de coral” após tê-lo confundido com “carne”, conforme descrevem os versos:

Olha o bebê que teve Torre de coral
De imensas ilusões, mas que uma águia, afinal,
Devorou, pois, ao vê-la ao longe, avermelhada,
Cuidou, ingênua! que era carne ensanguentada!
(idem, p. 175)

A imagem da “Torre de coral” é bastante plástica e sugestiva, evocando outras torres finisseculares, como a de “marfim”, comumente associada ao Esteticismo e a algumas vertentes do Simbolismo, sobre a qual o poeta se isolaria da sociedade, ou ainda a “torre de leite”, do poema “Lusitânia no bairro latino”, também de Nobre, na qual desconstrói-se a própria ideia da torre anterior. No entanto, essa “nova” torre contrasta com a anterior por sua cor e seu material. O vermelho do coral se destaca do branco das outras duas, suscitando a forte imagem de “carne ensanguentada” e, ao mesmo tempo, ressaltando a vida presente nessa torre destroçada pela águia, vida ausente nas outras duas. A imagem se torna ainda mais assustadora pela menção ao vocábulo “bebê”. Obviamente, não se trata de um bebê de fato, provavelmente refere-se apenas a uma muda de coral, mas, de toda forma, faz pensar num rebento humano e reforça o caráter animal dessas criaturas – parentes de anêmonas e águas-vivas –, cuja aparência lembra antes a de um mineral e o comportamento, o de um vegetal¹⁸⁹. Os corais são, por isso, uma metáfora interessante para se entender a sociedade humana, pois se trata, na verdade, de uma grande colônia de minúsculos seres que habitam em sociedade, mas cuja individualidade e até a própria vida podem passar despercebidas aos olhos humanos, tal como o passam as vidas dos pobres e marginalizados, sobre cujas adversidades o sujeito poético lamentou no trecho anterior.

Em torno de tudo isso, encontra-se o engano da águia motivado pelo caráter ambíguo da torre de coral, o que marca o fim das “imensas ilusões”, devoradas tal como a torre pela ave ingênua, como se a demonstrar que os tormentos desse mundo acontecem de qualquer modo e que qualquer ilusão tende a ser desconstruída, seguindo o princípio de “engano e desengano” explicitado por Pereira. Esses versos tão polissêmicos

¹⁸⁹ Segundo a mitologia grega, os corais são plantas petrificadas pelo sangue pingado da cabeça da Medusa, cortada por Perseu. Isso explicaria por que, quando submersos, crescem e se espalham como vegetais, e, quando emersos, enrijecem-se, sem se decompor, como minerais.

contrastam com a narrativa bastante descritiva dos versos anteriores cujo referencial parece mais claro, motivo pelo qual as imagens da torre e da águia parecem interessantes para se entender o poema e inseri-lo no movimento simbolista, em razão de seu aspecto sugestivo.

Após a passagem, na qual se destaca o papel da imagem aquilina na desconstrução das ilusões, a lista de infortúnios continua. Voltando ao tom mais descritivo e aflitivo dos versos anteriores, o poema encerra-se com a trágica conclusão anticlimática do sujeito poético profundamente atormentado, de que para viver em um mundo como este: “Ó meu amor! antes fosses ceguinha”. Ou seja, os últimos versos traduzem os sentimentos de uma pessoa tão desiludida e tão infeliz que, mesmo ao se dirigir a sua amada – cujos olhos tanto o inspiraram e nos quais via tanta beleza e profundidade –, só consegue desejar deslocar-se ou abster-se desse mundo tão marcado pelo sofrimento.

Já “Vidas do Mar”, de António Patrício, aponta noutra direção, embora também seja marcado por esse sentimento de tédio e desilusão tão característico do Simbolismo português. O poema inicia-se com um comentário sobre a saudade sentida pelos marinheiros doentes, presos a catres de hospital “em que sufocam”, afastados, tanto de suas casas e famílias, quanto do mar de onde tiram seu sustento e do qual de certa forma fazem parte, como se este, mais do que qualquer outro lugar, fosse seu verdadeiro lar, sua verdadeira pátria. Também as mães e as noivas que os aguardam compartilham desse sentimento, típico da lírica portuguesa, onde o mar é salgado pelas lágrimas das viúvas, segundo a tradição consagrada no poema “Mar Português”, de Fernando Pessoa. Paralelamente, os “pescadores velinhos”, vendo seus netos partirem para o mar, sentem saudade de estar naquela mesma situação, saudade que é tanto do oceano em si, quanto da juventude de outrora. Nesse contexto de lamento, entre saudade e iminência da morte, o sujeito poético dirige-se a uma ave ambígua, chamada ora de corvo, ora de águia, capaz de despertar-lhe sentimentos matizados de tristeza e certa admiração, convergindo para o viés de leitura desenvolvido até aqui:

Ó corvo, águia marinha, ave de presa
com quimeras sangrentas entre as garras,
fende o infinito de pupila acesa,
melhor do que os navios, sem amarras...
Vive, crocica, grita entre as espumas,
rasga os mortos que vão à flor das águas
erra como um poeta, entre claustros de brumas
e ama a ouvir o mar, órgão d’eternas mágoas...
E um dia por fim que alguém te prenda e enjaule,
morre de tédio e de desprezo e nostalgia,
de desespero como a flor sem caule

e a alma sem a irmã que a compreendia...
(PATRÍCIO, 1980, p. 82).

Nesse caso, mais do que nos demais, vê-se um verdadeiro símbolo. Diferentemente do que ocorre com emblemas, normalmente usados sem grandes alterações ou distorções de sua significação tradicional, ou de metáforas, nascidas de uma característica particular usada como um paralelo entre dois elementos, com símbolos é mais comum a distorção de sua simbologia para criar um novo sentido, isto é, partir de uma imagem cristalizada, e atribuir-lhe novas significações, unindo, a partir do postulado simbolista, um referencial material a uma conotação abstrata, como teorizou Saint Antoine em trecho citado no capítulo anterior. Assim, nesse poema de Patrício, a águia, senhora das aves e dos céus, tão relida por românticos e parnasianos numa chave positiva, soma-se ao agourento corvo inversamente detratado nas décadas anteriores, cuja linhagem invariavelmente remete a Poe e cuja simbologia se comentou no Capítulo 1, sugerindo novas significações.

Essa ave incerta, a quem o sujeito poético de Patrício se dirige, traz elementos de ambos os pássaros: é uma “ave de presa” que caça com suas garras, como a águia, e, ao mesmo tempo, “crocita” e “rasga os mortos”, como um corvo. As possibilidades de interpretação se expandem pelo fato de a descrição não se prender a imagens realistas. A presa em suas garras são “quimeras”. Esse termo, por sua vez, é polissêmico: em sua primeira acepção, pode indicar seres mitológicos híbridos cuja descrição varia de mito a mito, mas normalmente é representada com três cabeças, uma de leão, uma de cabra e uma de dragão. Por extensão de sentido, quimeras são quaisquer criaturas híbridas e, por abstração, passam a designar sonhos, fantasias, desejos inalcançáveis. No poema, esta última acepção parece ser o caso. As “quimeras sangrentas” nas garras do corvo-águia poderiam ser sonhos despedaçados dos marinheiros, das mulheres, do poeta. A essa cena onírica é sobreposta a cena dos mortos caídos ao mar, rasgados pelo corvo que vive em meio a eles, sugerindo que talvez os desejos perdidos, carregados nas garras da ave, sejam aqueles sonhados por essas pessoas, antes de seus cadáveres serem devorados ao sabor das ondas. Indo um pouco além, a imagem da águia-corvo, voando com quimeras nas garras sobre os corpos ao mar, poderia ainda evocar a ideia da ave levando almas daqueles que já partiram, resgatando aquela acepção medieval já comentada de que as aves seriam os intermediários entre plano material e espiritual.

Essa ave é vista numa chave da negatividade, devoradora de homens e de seus sonhos, mas cuja liberdade parece ser admirada, senão invejada, como se depreende dos

versos: “fende o infinito de pupila acesa, / melhor do que os navios, sem amarras...”. Em seguida, o pássaro é comparado ao poeta, também ele uma criatura errante, e que ama ouvir o mar, que, por sua vez, é comparado a um “órgão de eternas mágoas”, somando a essa atmosfera macabra a tristeza advinda da melodia desse instrumento essencialmente litúrgico e solene. Por fim, quando aprisionada, a ave – e, por extensão, o poeta ao qual sua imagem se sobrepõe – “morre de tédio”, sentimento que por norma aflige o artista finissecular, e de “desprezo e nostalgia”, dada a saudade do oceano, outras sensações comumente associadas a essa época. É como uma “flor sem caule” ou uma “alma sem o irmão que a compreendia”, o que parece reiterar seu profundo sentimento de solidão, já percebido no trecho em que a ave-poeta errava sobre os “claustros de brumas”.

O símbolo aquilino evoca no texto de Patrício, portanto, tanto uma atmosfera de melancolia, saudade e tédio, quando a violência da morte. A águia não é mais *apenas* o elo entre o divino e o terreno, nem só uma emissária de sinais celestes; tampouco apenas a portadora das almas até os céus. É igualmente uma criatura corvina, devoradora de sonhos e de marinheiros, uma criatura incompreendida, fadada à solidão, seja em sua invejada liberdade, seja após ter sido aprisionada. E o sujeito poético se identifica com ela, quando conclui ser também parte “ave marinha”, confessando a verdadeira origem de seus males: a própria “vida”, na mesma perspectiva schopenhaueriana lida em Castro e Nobre, como se explicita no trecho:

E eu, pobre criatura errando à toa,
misto de marinheiro e concha e ave marinha,
a vida faz-me mal, é uma lagoa,
longe do grande mar que me adivinha.
Que eu viva sempre e morra ao pé do mar!
É lá, meu pobre amor, que hás-de adorar-me.
É lá que te eu hei-de ir transfigurar
se um dia, por a morte, fores trocar-me.
Tenho sede do mar como do corpo teu,
dá-me angelus de sonho e criadoras tristezas,
toda a minha alegria ele m’a deu,
a mim que o sei olhar de lágrimas represas.

A adoração do mar reza-m’a nas artérias
o sangue que hei-de dar a um filho nosso...
Vai nele a imensa dor de tudo o que eu não posso
Criar a olhar o mar em florações etéreas...
(PATRÍCIO, 1980, p. 83)

O poema conclui com uma espécie de declaração de amor ao mar, com o qual o eu-lírico parece ter estabelecido um vínculo simbiótico retroalimentado, traduzindo mais propriamente um sentimento nacional português do que um sentimento epocal simbolista-

decadentista, mesmo se ambos se entrecruzem pela forte carga pessimista; contudo, o mar também parece uma espécie de fuga escapista da vida e de suas dificuldades, um subterfúgio para combater a Vontade. Nesse sentido, submeter-se a ele, ou melhor, entregar-se a seus cuidados, parece convergir com a perspectiva schopenhaueriana de que antes se falava e parece convir a um sujeito poético introspectivo e profundamente melancólico, sozinho baudelairianamente, mesmo quando em meio a outras pessoas, e entediado, estando livre ou engaiolado.

Saindo brevemente do verso para verificar a ocorrência dessa imagem na prosa do período, vale lembrar ainda a ocorrência da águia no conto “Santa Eponina”. Escrito em 1895, esse texto está presente no livro de feição simbolista *A Morte do Palhaço ou o Mistério da Árvore*, de Raul Brandão, publicado inicialmente em 1896 e republicado em edição ampliada em 1926. O conto narra a história de Eponina, uma princesa pura e amada por seus pais, mas que, tocada por uma força espiritual capaz de dar-lhe conselhos, sente-se impelida a sair em uma jornada de autodescobrimento além dos limites do reino, abandonando o seio familiar. Não obstante, em um primeiro momento, seus pais impedem-na de sair do palácio, reduzindo sua vida a choro e tristeza e, sem saber, amaldiçoando o próprio reino a anos de esterilidade, como a confirmar a vontade divina – reiterada diversas vezes ao longo do conto – presente na voz ouvida pela princesa.

Na primeira das três menções feitas a essa ave, Eponina sentada à amurada de seu castelo, ouve essa voz que a chama à aventura, voz identificada pela negação. Sabe-se que não “eram os corvos” do reino, o que talvez fosse visto como mal agouro, “nem uma grande águia que todas as noites se recolhia ao ninho no alto do castelo” (BRANDÃO, 1926, p. 276). A águia, nesse trecho, evoca o isolamento e a solidão, sobretudo pela reiterada ideia de altura: ela habita um ninho, no topo de um castelo. Não se descobre de quem afinal era a voz, mas as demais personagens intuem ter sido uma manifestação divina.

A ideia de isolamento é reforçada na segunda ocorrência do pássaro, quando é dito que o próprio castelo se localiza no alto da montanha, descrito como um “altivo ninho de águias” (idem, p. 279). Nessa parte do conto, a pressão popular acaba por forçar o rei e a rainha a permitirem a jornada de Eponina, que, uma vez fora da proteção do castelo, sofre toda sorte de atrocidades e violências, permitindo que todo tipo de gente realize consigo suas vontades e desejos, sem nunca se lhes opor ou sem jamais tentar manifestar sua própria vontade. Tal série de abusos continua, para escândalo dos reis, até a jovem finalmente perecer.

Nos parágrafos finais, já morta a princesa-santa, o narrador menciona uma última vez a águia, novamente para qualificar o castelo enquanto ninho:

O castelo ainda lá está em cima como um altivo ninho de águias. Os velhos reis morreram. Abateram os tetos, e nos corredores, abobadados, nos grandes pátios desertos onde a erva inútil cresce, clama, ainda e sempre, aquela voz frenética que se apoderou das ruínas:
— Cumpru-se a vontade de Deus! Cumpru-se a vontade de Deus! ” (idem, p. 286).

Nesse trecho, demarca-se a impossibilidade de fugir do destino. A sina de Eponina acabou sendo a sina de seus pais e de todo o reino, reduzido a ruínas, no alto da colina, somando o isolamento de cada uma das personagens e do reino em si à esterilidade do que restou. As três menções a águias sempre ocorrem para intensificar a altura do castelo e, por consequência, esse isolamento e inacessibilidade, comparado a um ninho que, no entanto, ao que parece, permanece sempre vazio, assim como o castelo se esvazia ao final. Tal como Eponina que deixou seu “ninho”, a águia significa em sua ausência, fazendo-se presente.

No que diz respeito ao Simbolismo brasileiro, vários outros poetas se voltaram ao símbolo da águia, como Augusto dos Anjos em “Minha finalidade”, Alphonsus de Guimaraens em “E os bárbaros uivando”, Francisco Mangabeira em “No dia de reis”, Corrêa Araújo em “Na Arena”, o decadentista Medeiros e Albuquerque nos poemas “Te Deum Laudamus” e “Pedindo jaula...” e Emiliano Perneta em “Punição do Herege”, poema que dialoga com temas frequentemente associados às imagens da águia e do cisne, no qual, segundo Daniela Eckstein, “num tom crítico e certo, parece retratar a condição de ser do ‘poeta maldito’ que é renegado, exilado do meio social, como um sujeito que não se enquadra nas convenções sociais e encontra refúgio na arte, na ilusão de um outro mundo” (2015, p. 55).

Cruz e Sousa, porém, foi sem dúvida quem mais recorreu a essa imagem, mencionando-a nos poemas “*Requiescat*”, “Mundo Inacessível”, “Corpo”, “Monja Negra” e “Luar de Lágrimas”. Esse último poema, aliás, dialoga com o visto até aqui por girar “em torno do tema da jornada visionária, em busca do paraíso e dos mortos queridos”, como aponta Ivone Daré Rabello. Segundo a pesquisadora, esse texto “apresenta dois momentos opostos: a contemplação extática do mundo do alto; a imprecação desesperada daquele que se vê abandonado” (2006, pp. 62-63) ou isolado e decadente, poder-se-ia acrescentar, o que sintetiza as posturas mais frequentes em relação à águia na obra do Dante Negro e no Simbolismo de modo geral.

Em perspectiva semelhante ao visto em relação ao poema de Patrício, vale lembrar, por fim, a águia portentosa e decadente de seu soneto “Réquiem do Sol”, no qual a ave se funde ao sentimento de isolamento e tédio do sujeito poético, sob o sol fatigante e ao som de uma música melancólica e fúnebre, algemada e indefesa, numa contemplação passiva, como se lê abaixo:

RÉQUIEM DO SOL

Águia triste do Tédio, sol cansado,
Velho guerreiro das batalhas fortes!
Das ilusões as trêmulas coortes
Buscam a luz do teu clarão magoado...

A tremenda avalanche do Passado
Que arrebatou tantos milhões de mortes
Passa em tropel de trágicos Mavortes
Sobre o teu coração ensangüentado...

Do alto dominas vastidões supremas,
Águia do Tédio presa nas algemas
Da Legenda imortal que tudo engelha...

Mas lá, na Eternidade, de onde habitas,
Vagam finas tristezas infinitas,
Todo o mistério da beleza velha!
(SOUSA, 2008, p. 448)

Se em Patrício verificou-se uma sobreposição das imagens da águia, do corvo e do sujeito poético, nesses versos de Cruz e Sousa, a imagem aquilina é sobreposta à do sol, astro ao qual a ave é comumente associada. Ambos são apresentados em uma grandiosidade decadente, descritos como um “Velho guerreiro das batalhas fortes!” de outrora, que agora se encontra triste e magoado, afinal, tudo parece não ter passado de uma ilusão, como de hábito no contexto simbolista, diga-se de passagem. Ao mesmo tempo, o poema sugere que o sol é a própria águia ou vice-versa, dirigindo-se a ambos como se um só fossem, presos no firmamento em um ciclo de tédio e sofrimento.

Essa imagem da águia-sol parece evocar também a de Prometeu acorrentado, conforme sugerido nos versos “Águia do Tédio presa nas algemas / Da Legenda imortal que tudo engelha”. Prometeu, o titã condenado que muitas vezes é associado ao Cristo crucificado pelas histórias semelhantes de abnegação, entrega e redenção, também se traduz em uma personagem decaída, retirado de sua posição de divindade por ter se compadecido dos homens e lhes entregado o fogo dos deuses. Seu algoz no mito, coincidentemente, ou não, é justamente uma águia – a ave de Zeus – que todos os dias vem até ele para devorar seu fígado, algoz, sim, mas também condenada tanto quanto o

titã, pois presa com ele em um ciclo destrutivo reiniciado a cada dia, o que dialoga com o tédio e o tormento do soneto de Cruz e Sousa e à mesma repetição tediosa do sol-pássaro “algemado” que dia após dia só pode ver o mundo em guerra abaixo de si sem nada poder fazer.

A associação da ave ao tédio, como se viu, não é de todo inesperada. Todavia, aqui, seu voo solitário sob o sol espelha o estado de alma do sujeito lírico também ele um desdobramento dessa imagem que permite uma série de decifrações por analogia a um estado de alma, ao som de um “réquiem”, como demarcado pelo nome do soneto. Esse termo do título, aliás, merece alguma atenção. Um “réquiem” é uma missa fúnebre católica realizada normalmente antes do enterro, na qual são entoados cantos gregorianos. Por extensão de sentido, passou a designar igualmente peças musicais cantadas em coro com temas fúnebres e atmosfera melancólica.

Na lírica de Cruz e Sousa, a associação entre música e morte se mostra um tema recorrente de diversos poemas, demonstrando duas das preocupações maiores do poeta. Ora, entoar um réquiem ao sol é declarar sua morte, assim como a da águia, à qual sua imagem se une, morte que o astro presenciou diversas vezes, como evoca a “tremenda avalanche do Passado”, numa referência aos conflitos bélicos que tanto o magoaram ao longo do tempo; ou, noutra perspectiva, morte vivenciada pelo astro diariamente a cada anoitecer. Ao sol e/ou à águia, “presa nas algemas” lá no alto, coube apenas assistir a esses conflitos marciais sem nada poder fazer para impedir, assim como nada pode fazer Prometeu quando foi condenado por Zeus por eras até ser resgatado por Hércules, muitos séculos depois. Ou seja, nesse poema, ao contrário do visto em tantos outros, a liberdade tradicionalmente associada a esse pássaro é cerceada, como acontecido com a águia-corvo engaiolada do poema anterior, resultado de uma frustração desse desejo ou, novamente, numa visada schopenhaueriana, da inutilidade de tentar ser livre.

É interessante ainda notar que a temática bélica vista em tantos poemas é retomada nesse “réquiem” de Cruz e Sousa; porém, sem usar o emblema da águia imperial. Deslocada, a ave torna-se expectadora e não participante da guerra, enquanto símbolo de resignação agonizante e não de potência massiva e liderança de exércitos. Não é uma águia que inspira batalhões, mas sim alguém já farto de guerras. Além disso, também é mencionada a “ilusão”, à qual a imagem aquilina foi tantas vezes associada, ilusão de liberdade, talvez, desfeita, posto que o sol já esteja cansado de tentar se iludir. Não há escapismo, como visto em Patrício; antes, há resignação, embora a própria arte, representada pela música e pelo próprio poema metapoeticamente seja uma forma não

apenas de resistência – à morte –, mas igualmente de transcendência, uma vez que o texto muitas vezes sobrevive a seu autor.

No último terceto, isso fica mais claro, quando o sujeito poético se permite ver a beleza da “Eternidade”, envolta em mistério e em tristeza, como se não houvesse qualquer possibilidade de fugir desse sentimento, mesmo quando buscada alguma forma de transcendência, o que resulta num final completamente desesperançado, aliás frequente na lírica lusófona do período, traduzido em obra de arte, a única resposta possível para tais sentimentos de tédio, tristeza e desilusão.

A Águia finissecular nos variados contextos francófonos

No concernente às literaturas simbolista e decadentista francófonas, também não foram poucas as ocorrências de imagens aquilinas. Na Bélgica, por exemplo, além dos poemas já citados ao longo desta seção, poder-se-ia lembrar ainda “A Francis de Croisset”, do livro *Le Cerusier Fleurit*, de Iwan Gilkin, ou “Miroir Magique”, de *La Nuit*, do mesmo poeta, no qual se observa um desencanto imenso ante a vida, representado pela “águia amarga” (1987, p. 54), forma como o *eu* chama o próprio coração. Já de Verhaeren, vale mencionar ainda os poemas “Les Preux”, “Obscurément”, “Les conversions”, “L’âme de la ville” e “La Morte”, nos quais o rapineiro é citado.

Finalmente, há “Les Aigles”, poema de Maurice Des Ombieux (1868-1943), autor bem mais conhecido por seus romances e ensaios sobre gastronomia e enologia, mas que também escreveu interessante lírica, parcialmente recolhida em livro ou publicada em periódicos. É o caso desse poema, cuja primeira aparição se deu na revista *La Jeune Belgique*, em 1892, quando então era editada por Gilkin. “Les Aigles” merece um comentário mais detido por ser um dos poucos poemas finisseculares inteiramente dedicado ao pássaro em si, ao contrário da grande maioria dos textos comentados ou citados ao longo deste capítulo, nos quais a águia aparece em geral como comparação pontual, ou como metáfora ou símbolo num único verso ou estrofe.

O poema começa em *medias res* com três perguntas que indicam uma sobreposição da escuridão noturna sobre o azul celeste idealizado (em francês, “azur”, termo que, como se disse, não designa somente a cor, mas também o idealismo simbolista) e a fuga das águias em direção a essa noite imposta. Tal avanço da noite já aconteceu no momento da enunciação, e o questionamento busca justamente entender o motivo de isso ter se sucedido nesse passado indeterminado. Na segunda estrofe, uma vez “cegadas pela sombra”, essas mesmas águias, antes adjetivadas como sendo “majestosas”, tentam

retornar às suas antigas altas moradas. Ou seja, fica a dúvida, a princípio, de como esses pássaros lidaram com tal dominação do escuro, se a desejam ou se a temem, como se depreende dos versos abaixo:

LES AIGLES

Quelle nuit étendit sa moire sur leurs ailes?
 Quel noir souterrain se referma sur eux?
 Pourquoi, las de l'azur, les aigles majestueux
 Ont-ils fui les caravelles
 De blancs nuages flottant au ciel?

Aveuglés d'ombre, les contemplateurs du soleil
 Enveloppés, des ténèbres de la terre,
 Sur le roc crispent leurs serres
 Et sous les voûtes battent des ailes
 Pour retourner vers les hautes demeures.¹⁹⁰
 (DES OMBIEUX *apud* GILKIN, 1892, p. 429)

A noite eterna, sobre a qual o sujeito poético se questiona, pode ser lida em várias chaves, indo do mais óbvio, como o avanço das forças malignas numa oposição evidente entre claro/escuro, onde o sol designa as forças positivas e a escuridão, o avanço do mal, como se havia sugerido antes a respeito da águia amarela de Cardiellos, até uma chave de leitura mais filosófica, a partir da qual se depreende o avanço do obscurantismo que subjuga a ilustração, ao mesmo tempo em que sugere o movimento de se perder pela ignorância ou pela maldade, sendo as águias um possível símbolo dos seres humanos. Seguindo essa linha de raciocínio, as águias, em um primeiro momento, deixam-se enredar por essa nova estrutura de dominação, rebelando-se, tempos depois, ao perceberem a armadilha onde caíram.

Esse início questionador cria também um efeito de inquietação, amplificado pela ideia de abafamento e prisão contido sobretudo no segundo verso, mesmo sendo o avançar da noite suavizado com a metáfora do tecido que se estende, podendo sugerir conforto ou acalento. A origem e a natureza dessa noite são desconhecidas, como se depreende dos pronomes interrogativos reiterados na abertura de cada verso, como se houvesse alguma hipótese de indicarem algo positivo. Tal dúvida, no entanto, é logo desconstruída, pois, nos versos seguintes, é como se essa escuridão se alastrasse e envolvesse as águias no processo.

¹⁹⁰ “As Águias // Qual noite estendeu seu cetim sobre suas asas? / Qual escuridão subterrânea se fechou outra vez sobre elas? / Por que, exaustas do azul, as águias majestosas / Fugiram das caravelas / De brancas nuvens flutuantes no céu? // Cegas de sombra, as contempladoras do sol / Envoltas, das trevas da terra, / Sobre a rocha crispam suas garras / E sob as arcadas batem as asas / Para voltar às altas moradas.”

Na segunda estrofe, confirma-se essa hipótese de leitura quando são descritos os efeitos da nova configuração das coisas sobre os pássaros. Ainda assim, a atitude das águias é ambígua; se por um lado, buscam retornar às suas moradas, por outro, haviam fugido anteriormente das nuvens brancas, como se não soubessem o que as afligia ou como se estivessem em dúvida quanto a qual lado escolher.

Há um claro tensionamento, que se reflete no jogo entre as cores: de um lado, o azul idealista e o branco puro das nuvens, cores tradicionalmente associadas a sentimentos positivos; de outro, o preto da noite que se alastra e sufoca e, logicamente dada a simbologia dessa cor, sugere-se uma atmosfera opressiva e maligna, como se confirma mais alguns versos adiante. Para intensificar esse contraste, vale lembrar o caráter solar das águias, recuperado no primeiro verso da segunda estrofe com a menção às “contempladoras do sol”. Afinal, segundo a tradição que remonta a Plínio e aos Bestiários Medievais, as águias seriam as únicas criaturas capazes de fitá-lo diretamente. Essa visão aguçada à luz do dia é posta de forma antitética no poema, já que as águias, tão aptas a ver ao longe, encontram-se cegadas pela escuridão. Isso as aflige, como se percebe pelo crispar de garras e bater de asas e as faz desejar um retorno ao lar, o que demarca sua condição de exílio.

A partir da terceira estrofe, fica mais claro o desejo anterior das águias de fugir do sol e do céu onde antes reinavam, desejo que as levou para o novo ambiente obscuro em primeiro lugar. No entanto, não se sabe o que motivou a fuga; de onde veio esse desejo por mudança que se volta contra elas e gera um arrependimento e uma nostalgia pelo lar de outrora. Nesse sentido, o primeiro verso da terceira estrofe quebra o que vinha sido dito até ali ao trazer uma interjeição de admiração e uma paisagem bela de antes do avanço da noite, quando as águias vagavam pela “imensidão do espaço” e contemplavam um “infinito bendito”:

O là-bas, quand ils planaient dans l’immensité
De l’espace! quand ils passaient,
Les yeux en flammes, dans les profondeurs
De l’Ether, parmi des flottes de soleil,
Tout noirs dans la lave du soleil!

Quand, frissonnants, ils contemplaient
Les mondes tournoyer dans l’infini béant,
Et, de leur trône au ciel, qu’ils voyaient
Des planètes précipitées dans le néant
Comme de mauvais anges chassés par Dieu,
Loin de la lumière irradiante,
Tandis que de grands serpents de feu,

Passaient annonceurs de désastres!¹⁹¹
(idem, p. 429)

Contudo, se a terceira estrofe introduziu esse elemento belo e sagrado, tudo isso é quebrado na metade da quarta estrofe, quando de seu trono celeste as águias viram uma sugestiva imagem de “planetas precipitados no nada”, astros comparados em seguida a “anjos expulsos por Deus”. Ao mesmo tempo, “grandes serpentes de fogo” anunciavam “desastres”, animal, por excelência, associado ao mal e ao diabo – por sua vez um anjo caído expulso por Deus de seus domínios –, além de ser tradicionalmente visto como inimigo das águias. Talvez tais anjos ou tais serpentes sejam os mesmos capazes de impulsionar as águias, senhoras das aves e dos céus, em direção à escuridão que as oprimiu. Houve, portanto, uma ruptura no *status quo*, como se previa, capaz de afugentar as rainhas do céu (reis, no caso, dado o gênero masculino desses pássaros em língua francesa) para esse lugar sombrio onde agora se encontram.

Essa estrofe evoca ainda a história da Queda dos Homens, quando, segundo a mitologia judaico-cristã, Adão e Eva foram expulsos do Paraíso após terem sido enganados pelo diabo metamorfoseado em serpente. Isso é sugerido pelo afastamento da “luz irradiante” e pela menção aos “maus anjos expulsos por Deus”, de um lado, e pelos répteis de fogo, por outro, sendo que o elemento fogo em si mesmo é associado ao diabo e ao inferno nessa tradição, enquanto a cobra tem igualmente uma simbologia negativa, como se disse, por ter se revelado o motivo da expulsão dos humanos de sua pátria original. As águias, portanto, tal como os primeiros humanos, parecem ser expulsas desse paraíso, sem ter a consciência da decadência a que estão sendo submetidas e do sofrimento que há de vir desse exílio.

Nas duas últimas estrofes, volta-se ao momento dos questionamentos da primeira, com a introdução do advérbio de tempo “agora” (*maintenant*), no primeiro verso da quinta estrofe. Toda a cena descrita nas estrofes cinco e seis tornou-se passado. Já não é mais possível ver os astros ou o firmamento. As águias estão confinadas naquele novo espaço de escuridão mencionado no princípio, onde sofrem arranhando as paredes, batendo os bicos nas rochas duras e tentando voar, sem sucesso, sem possibilidade de retorno ao lar ou de qualquer outra espécie de salvação ou redenção:

¹⁹¹ “Ó além, quando planam na imensidão / Do espaço, quando passam / Os olhos em chamas, nas profundezas / Do Éter, em meio às frotas do sol, / Bem pretos na lava do Sol! // Quando, estremecendo, contemplam / Os mundos rodopiarem no infinito bendito, / E, de seu trono celeste, que eles veem / Os planetas precipitados no nada / Como maus anjos expulsos por Deus, / Para Longe da luz irradiante, / Enquanto grandes serpentes de fogo, / Passavam anunciadoras de desastres!”

Maintenant ayant fui la vue des astres
 Et le firmament à la tunique d'or
 Et l'éclatant Hélios d'or,
 Ils sont tombés dans les antres où la nuit noire
 Etend pour jamais sur leurs ailes sa moire.

Et leurs serres griffent les murs,
 Et leurs becs frappent le roc dur,
 Puis reprenant leur vol, éperdus,
 Vers les hauteurs natales perdues,
 Vers les vagabondes nues,
 Ils se cognent aux voûtes, ils retombent déchus,
 Ces orgueilleux contemplateurs de l'infini
 Terrassés dans le silence et l'angoisse de la nuit.¹⁹²
 (idem, pp. 429-430)

A conclusão do poema não permite qualquer leitura positiva. As águias não conseguem fugir dessa nova condição de vida, por mais que tentem. Terminam perdidas e decadentes, na agonia e no silêncio, sem mais poder contemplar as belezas de outrora; presas como a águia-corvo engaiolada de Patrício e a águia-sol-Prometeu de Cruz e Sousa algemada em seu tédio. Com isso, Des Ombieux recria a imagem da águia, tradicionalmente usada por sua altivez, numa cena de queda e decadência, relacionando-a, por um lado, aos mitos bíblicos, e, por outro, ao próprio contexto epocal em que impera o sentimento generalizado de decadência física e moral da sociedade finissecular, a despeito do contexto otimista particular da Bélgica de então.

Visto isso, passa-se a um breve comentário a outros poemas em que se observa o uso da imagem da águia nos demais contextos francófonos. Da França, por exemplo, para além de Baudelaire, antes comentado mais detidamente, cita-se, Adolphe Retté, com seus poemas “Motifs” e “Départie”, Éphraïm Mikhaël, com o longo poema “La Mort des Amazones” e Louis Le Cardonnell (1862-1936), autor de “Jour de Pluie”, “Sous un tableau de Saint-Benoît”, “A Saint Ephrem” e do sétimo poema da série “Orphica” do livro *Carmina Sacra* (1912), poetas hoje considerados “menores”. Vale lembrar ainda mais uma vez Verlaine, que se valeu da imagem da águia em outros poemas além daqueles já citados anteriormente, como “Imité de Cicéron”, um poema de juventude, “Crimen Amoris”, de *Jadis et Naguère* (1884) e “Quand tu me racontes les frasques”, de *Odes en son honneur* (1893).

¹⁹² “Agora tendo fugido a vista dos astros / E o firmamento de túnica de ouro / E o brilhante Hélio de ouro, / Caíram nos antros onde a noite negra / Estende para sempre sobre suas asas sua seda. // E suas garras arranham as paredes, / E seus bicos batem na rocha dura, / Então retomando seu voo, perdidas, / Rumo às alturas natais perdidas, / Rumo às vagantes nuvens, / Chocam-se nos arcos, caem outra vez decadentes, / Essas orgulhosas contempladoras do infinito / Arrasadas no silêncio e na angústia da noite.”

Dentre os autores franco-estrangeiros, destacam-se Jean Moréas e Oscar Milosz. Alguns exemplos do primeiro autor são os poemas “Hautes sierras aux gorges nues” (MOREÁAS, 1892, pp. 15-16), no qual águias voando por entre nuvens compõem uma paisagem serrana e misteriosa, e “Ce jour-là, les flots bleus susurreront plus bleus”, curioso texto sobre um dia ideal quando mesmo sendo inverno as flores desabrocham, as pedras do calçamento se tornam esmeraldas, os lobos velam os cordeiros e as águias com seus bons olhos assistem os abutres fazendo a corte às pombas espevitadas (idem, pp. 55-56). Ambos os textos se encontram presentes em *Syrtes* (1884), primeiro livro do poeta grego.

O decadentista lituano, por sua vez, voltou-se a essa imagem em poemas, como “Le Lac”, no qual constrói uma paisagem outonal espelhando o estado de espírito melancólico do sujeito poético na imagem estática do lago isolado do título. Nesse poema, o sentimento amoroso é comparado ao “ninho da águia”, orgulhoso e triste, posto que solitário, imagem já antes vista a propósito do conto de Raúl Brandão, e, ao mesmo tempo, ao “olhar da águia” igualmente triste, mesmo se belo (cf. MILOSZ, 1915, pp. 123). Já em “Les Falaises” a atmosfera de completo isolamento associada à águia, vista no poema de Patrício, no de Cruz e Sousa, no de Maurice Des Ombieux e no conto de Brandão, é construída a partir da imagem dos penhascos à beira-mar, temidos e amados pelo eu lírico, aos quais se dirige, chamando-os de “reis da solidão”:

Je vous aime et vous crains, ô rois des solitudes,
Rocs sombres et glacés qui veillez sur les mers;
Car des pensées de mort en noires multitudes
S’abattent sur mon front comme ces aigles rudes
Qui bâtissent leurs nids sur vos sommets déserts¹⁹³.
(idem, p. 139)

Nessas falésias, esse *eu* profundamente desiludido – pois, afinal, já “venceu a Esperança”, caída agonizante a seus pés – põe-se a cismar, atraído pelo abismo que ama e odeia ao mesmo tempo, em uma cena que poderia evocar a de Santa Eponina à amurada do castelo, cismando sobre a vida e a morte, sem saber exatamente o que fazer, mas impelida a cumprir com seu destino inexorável. Também nesse lugar descrito pelo poema de Milosz, águias “rudes” constroem seus ninhos, em segurança e solidão, projetando-se enquanto símbolos do próprio sujeito, que, por sua vez, se identifica igualmente com as falésias, como se vê na estrofe final:

¹⁹³ “Eu vos amo e vos temo, ó reis das solidões, / Rochas sombrias e geladas que velam sobre os mares; / Pois os pensamentos de morte em negras multidões / Se abatem sobre minha face como essas águias rudes / Que erigem seus ninhos sobre vossos cumes desertos.”

Car j'ai traîné longtemps mon ombre sur la terre;
 Mon destin bien avant mon sang s'est arrêté.
 Comme vous infécond, comme vous solitaire
 Que je sois comme vous la vague sans colère
 De l'océan sans bords de l'immobilité¹⁹⁴.
 (idem, p. 140)

Ou seja, em meio ao sentimento de desilusão e despertencimento, o eu lírico que lamenta já tanto ter vivido e sofrido na terra, a águia solitária, cujo ninho foi construído no precipício à beira mar, e a própria falésia, onde habita a ave e cisma o sujeito, sobrepõem-se em uma mesma evocação de abandono e solidão, esterilidade e apatia, como se à espera da morte.

Como um último exemplo de uso da imagem aquilina na conjuntura do fim de século, vale ainda fazer um breve comentário sobre a águia recriada pelo poeta decadentista uruguaio de expressão francesa Isidore Ducasse, bem mais conhecido como Conde de Lautréamont, em *Les Chants de Maldoror*. Essa obra de difícil classificação redigida em prosa poética apresenta uma série de cenas isoladas e pequenas narrativas em torno da controversa personagem, cujo nome dá título ao livro. Escrito no final dos anos 1860 e impresso na Bélgica em 1869, o livro só foi inteiramente disponibilizado para a venda em 1874; contudo, foi somente em 1885, quinze anos após a morte de Ducasse, que *Les Chants* se tornou conhecido, sobretudo pela divulgação feita por Max Weller, então diretor de *La Jeune Belgique*.

A águia se faz presente no terceiro canto de Maldoror, na primeira de uma série de metamorfoses, às quais o protagonista se submete. Segundo Jean-Luc Steinmetz, “Maldoror, fazendo-se águia, torna-se assim o animal do evangelista São João” para combater um imenso dragão, certamente em referência à besta do Apocalipse bíblico também descrito por João. “Mas essa coincidência, sem dúvida proposital, não passa de uma zombaria, pois é o mal que ela encarna, contrariamente ao dragão, por norma restrito a esse papel” (in DUCASSE, 2001, p. 207). Ou seja, Lautréamont opera uma inversão de papéis, opondo o pássaro bendito do santo à besta apocalíptica para fazer de sua águia não apenas uma predadora, mas também uma criatura maligna e luciferina que combate um bom dragão, normalmente associado ao mal, cuja simbologia, nesse terceiro canto, remete à ideia de esperança (cf. LACHET, 2015, p. 35). Isso desvirtua a imagem da águia de sua tradicional acepção celeste e divina conforme popularmente representada na

¹⁹⁴ “Pois arrastei por muito tempo minha sombra sobre a terra / Meu destino bem antes de meu sangue se deteve. / Como vós infecundo, como vós solitário / Que eu sou como vós a vaga sem cólera / Do oceano sem limites da imobilidade.”

literatura ocidental – opositora do ctônico dragão – e como mantida na maior parte dos poemas simbolistas e decadentistas, mesmo quando representada de forma decadente, como visto na maior parte dos poemas deste capítulo.

No excerto abaixo, lê-se justamente a passagem da transformação de Maldoror em águia e sua luta contra o dragão da “esperança”, criatura pela qual o narrador torce enfaticamente, inclusive, dirigindo-lhe algumas palavras – de modo bastante informal e mesmo íntimo, posto que o trate por “tu”, tratamento reservado ainda hoje para pessoas próximas, e, ainda mais, no contexto oitocentista – para inspirar-lhe confiança no combate contra a maligna ave:

Mais lui, à peine a-t-il vu venir l'ennemi, s'est changé en aigle immense, et se prépare au combat, en faisant claquer de contentement son bec recourbé, voulant dire par là qu'il se charge, à lui seul, de manger la partie postérieure du dragon. Les voilà qui tracent des cercles dont la concentricité diminue, espionnant leurs moyens réciproques, avant de combattre ; ils font bien. Le dragon me paraît plus fort ; je voudrais qu'il remportât la victoire sur l'aigle. Je vais éprouver de grandes émotions, à ce spectacle où une partie de mon être est engagée. Puissant dragon, je t'exciterai de mes cris, s'il est nécessaire ; car, il est de l'intérêt de l'aigle qu'il soit vaincu. Qu'attendent-ils pour s'attaquer ? Je suis dans des transes mortelles. Voyons, dragon, commence, toi, le premier, l'attaque. Tu viens de lui donner un coup de griffe sec : ce n'est pas trop mal. Je t'assure que l'aigle l'aura senti ; le vent emporte la beauté de ses plumes, tachées de sang. Ah ! l'aigle t'arrache un œil avec son bec, et toi, tu ne lui avais arraché que la peau ; il fallait faire attention à cela. Bravo, prends ta revanche, et casse-lui une aile ; il n'y a pas à dire, tes dents de tigre sont très bonnes. Si tu pouvais approcher de l'aigle, pendant qu'il tourne dans l'espace, lancé en bas vers la campagne ! Je le remarque, cet aigle t'inspire de la retenue, même quand il tombe. [...] L'aigle est terrible, et fait des sauts énormes qui ébranlent la terre, comme s'il allait prendre son vol ; cependant, il sait que cela lui est impossible. Le dragon ne s'y fie pas ; il croit qu'à chaque instante l'aigle va l'attaquer par le côté où il manque d'œil...¹⁹⁵ (DUCASSE, 2001, pp. 207-208).

¹⁹⁵ “Mas ele, mal vendo o inimigo chegar, transforma-se em águia imensa, e se prepara para o combate, fazendo estalar de contentamento seu bico recurvado, querendo dizer, com isso, que se encarrega, sozinho, de comer a parte posterior do dragão. Eis, então, que traçam círculos cuja concentricidade diminui, espionando seus meios recíprocos, antes de combater; eles fazem bem. O dragão me parece mais forte; eu gostaria que ele levasse a vitória sobre a águia. Vou experimentar grandes emoções com esse espetáculo onde uma parte de meu ser está engajada. Poderoso dragão, eu o excitarei com meus gritos, se for necessário, pois é do interesse da águia que seja vencido. O que esperam eles para se atacar? Estou em um transe mortal. Vejamos, dragão, comece você primeiro o ataque. Você acaba de lhe dar um golpe seco com a garra: não é nada mal. Eu lhe asseguro que a águia o sentiu; o vento leva a beleza de suas plumas, manchadas de sangue. Ah! A águia arranca um olho seu com o bico dela, e *você* só lhe rasgou a pele; é preciso prestar atenção nisso. Bravo, faça sua revanche, e quebre-lhe uma asa; não há nada a dizer, seus dentes de tigre são muito bons. Se você pudesse se aproximar da águia, enquanto ela gira no espaço, lançada para baixo em direção ao campo! Eu percebo, essa águia lhe inspira precaução, mesmo quando ela cai. [...] A águia é terrível, e dá saltos enormes que abalam a terra, como se fosse retomar seu voo; no entanto, sabe que isso lhe é impossível. O dragão não se fia nisso; ele crê que a cada instante a águia vai atacá-lo pelo lado onde lhe falta um olho...”

Nessa cena, fica evidente a postura agressiva – ou mesmo maligna – da águia ducassiana, que não mede forças para enfrentar o dragão, seu inimigo natural, como descrito por Plínio, afastando-se, inclusive do comportamento honesto e direto esperado dessa ave, segundo previa Buffon que a tinha em alta conta. O movimento de voo concêntrico do rapineiro, conforme descrito no início da passagem citada, lembra mais o voo de abutres e urubus, que, via de regra, planam acima de sua vítima moribunda esperando esta ficar fraca o bastante antes de atacar. As águias, ao contrário, são conhecidas pelos voos diretos de ataque, motivo pelo qual Buffon as considera mais “honestas” e “corajosas” do que seus primos carniceiros que esperam o tempo da própria morte para só então avançarem na carne.

Para René Hénane, que pesquisou o bestiário poético de Lautréamont, “a águia e o abutre encontram sua majestade na embriaguez do combate, na vertigem da carne e do sangue” (2006, p. 116), de modo a representarem a “agressão pura” numa leitura naturalista – isto é, numa perspectiva científicante, mesmo se não científica – do comportamento desses animais. Nessa faceta cruel, surge um aspecto ctônico do pássaro, que o desloca da tradição judaico-cristã e grego-romana até pela irreverência de se associar um ser alado à essência da terra. Isso fica ainda mais evidente quando Maldoror, tornado águia, perde a capacidade de voo tornando-se uma criatura terrestre que se locomove aos saltos, enquanto o dragão que enfrenta permanece com a capacidade de voar, o que não a impede de atacá-lo. A respeito disso, Hénane ainda comenta:

L’aigle des *Chants de Maldoror*, non seulement est dépourvu de la moindre parcelle de divinité mais de plus, tout feu céleste éteint en lui, foudroyé, s’effondre inconscient, depuis la cime des nuages vers le sol – Négation de la majesté du vol [...]. L’oiseau royal est exténué dans sa dimension souveraine. Où trouve-t-il sa force maléfique, où se forge-t-il cette « âme de colère », selon la belle expression de Buffon ?

En fait, l’aigle de Lautréamont rejoint l’aigle des naturalistes Buffon, Cuvier, Lacépède, ces savants qui décrivent le rapace tel que la nature l’a conçu et non comme les mythologies l’imaginent. Car le rapace est un oiseau dont le destin est déterminé biologiquement pour la cruauté [...]. En effet, la cruauté est consubstantielle au rapace car elle gouverne sa survie comme nous le rappellent les naturalistes (HÉNANE, 2006, p. 132)¹⁹⁶.

¹⁹⁶ “A águia dos *Cantos de Maldoror* não somente é desprovida da menor parcela de divindade, mas, além disso, todo fogo celeste extingue-se nela, fulminada, desmorona-se inconsciente, desde o alto das nuvens até o solo – Negação da majestade do voo [...]. O pássaro real se exaure na sua dimensão soberana. Onde ele encontra sua força maléfica, onde forja essa “alma de cólera”, segundo a bela expressão de Buffon? / De fato, a águia de Lautréamont reúne-se à águia dos naturalistas Buffon, Cuvier, Lacépède, esses sábios que descrevem o rapineiro tal qual a natureza o concebeu e não como as mitologias o imaginam. Pois a ave de rapina é um pássaro cujo destino é determinado biologicamente pela crueldade [...]. Com efeito, a crueldade é consubstancial ao rapineiro, pois governa sua sobrevivência como nos lembram os naturalistas”.

De certa forma, é possível relacionar a decadência das outras águias estudadas até aqui com a da águia-Maldoror do Conde de Lautréamont. Antes, viram-se águias perdendo a altivez por representarem tédio e solidão, presas, algemadas e engaioladas, quando utilizadas como símbolo, ou evocando a guerra e a violência, ao retomarem o emblema imperial, em fâmulas ou tatuagens. Mesmo se de forma diferente, dialogam com a decadência literal – dada a perda da capacidade de voo – da águia de Ducasse e também com a decadência metafísica dos pássaros de Maurice Des Ombieux fugitivos da luz e presos numa escuridão eterna que não lhes possibilita o retorno à condição solar original de outrora.

A águia, portanto, ora foi usada pelos simbolistas e decadentistas para evocar a simbologia bélica atribuída a esse pássaro desde a Roma Antiga, ora para sugerir às tradições grega e judaico-cristã, simbolizando, na maioria das vezes, a solidão ou servindo para compor uma atmosfera melancólica, mesmo se quase sempre a ave em si mesma não fosse considerada um elemento negativo, à exceção do poema de Des Ombieux, já que nele são repelidas para a escuridão, e da águia de Lautréamont, tornada inimiga do dragão, na inversão de papéis comentada acima.

Vistas todas essas nuances, no próximo capítulo será investigada a mais célebre dentre as aves simbolistas: o cisne, que, para Verlaine e alguns outros poetas, vale lembrar, pode ser aproximada em alguns aspectos da águia por sua elegância, altivez e graça. Ambas são igualmente descritas como criatura solares, associadas a Zeus, Verlaine, porém, tece relações de outra ordem entre as duas aves.

No poema “Ce portrait qui n’est pas ressemblant” ele os compara por sua flexibilidade e consequente graciosidade, características que, no entanto, não conseguem mascarar seus olhos tristes, reveladores de uma paisagem de alma que equipara o animal ao sujeito poético. Já em “Adieu”, cisne e águia invejam todo aquele que perece “de uma morte doce e casta” (VERLAINE, 2007, pp. 424-425), de forma a corroborar o vínculo com a morte estabelecido por essas duas criaturas, numa perspectiva schopenhaueriana segundo a qual a finitude terrena pode ser vista como algo bem-vindo.

A despeito das semelhanças identificadas por Verlaine, o cisne acaba por ser ainda mais privilegiado do que a águia no âmbito da produção literária dos Simbolistas e dos Decadentistas, não apenas pelo seu potencial simbólico enquanto ave de Apolo e encarnação terrena de Zeus e de Cristo, mas igualmente por sua beleza, advinda de suas penas brancas e de sua graciosidade delicada e esbelta, e, sobretudo, por seu mítico e

belíssimo canto derradeiro, ao qual sua imagem está intrinsecamente associada desde Aristóteles, a despeito de não passar de mito.

De todo modo, tal como a águia, o cisne finda por se tornar na maior parte dos casos dessa conjuntura um símbolo da solidão e do isolamento e, mais do que isso, do sofrimento compartilhado com os poetas, em um movimento de rebaixamento daquele que por regra seria ou deveria ser elevado ou até sublimado, como se verá no próximo capítulo, no qual se procurou demonstrar todas as nuances dessa ave tão polissêmica, representada não de forma pontual, como o foram as águias aqui mostradas, mas de maneira sistemática, em diversos poemas, contos e até mesmo romances que lhe prestaram homenagem e concederam um lugar de grande destaque no imaginário finissecular.

CAPÍTULO 4

CISNES

DOS MITOS IDEALIZADOS À CRUELDADE COTIDIANA

Febo, o cisne canta-te com a harmonia das asas,
quando salta na colina junto ao Peneu, rodopiante
rio; o aedo de doce voz canta-te, primeiro e por último,
sempre que tem a lira harmoniosa.
Também tu assim te alegra, senhor, peço-te no canto.
(HINO HOMÉRICO, 21: A APOLO, 2010, p. 176).

O cisne na Antiguidade, o mito de Leda e as releituras simbolistas

Segundo Louis Charbonneau-Lassay (2006, p. 537), nos registros de maior antiguidade, a ave mais frequentemente representada de maneira artística é o cisne, dada sua beleza, elegância e, conseqüentemente, sua forte carga simbólica. Fosse em joias ou em armas rudimentares, representou-se esse pássaro quase sempre de forma solene. Tal como a águia, foi associado ao sol desde as primeiras civilizações, sobretudo nos povos do norte da Europa, região de onde é nativo. Para estes, representava, enquanto divindade, “o que Apolo seria mais tarde para os países clássicos”, isto é, não apenas um atributo do deus, mas a própria representação do sol, símbolo de “seu esplendor radiante e de suas boas ações; do deus que, do alto do céu, enviava à terra o calor, a luz, a fecundidade, a alegria” (idem, *ibidem*). Nesse sentido, cisne e águia parecem se equivaler enquanto pássaros solares, sucessivamente interpretados por uma simbologia apolínea e crística, conforme a tradição ocidental se transformava, do ponto de vista religioso¹⁹⁷.

Essa leitura simbólica de matriz religiosa logo foi incorporada aos textos de então. Na literatura, é possível traçar a simbologia do cisne desde Homero até a atualidade – assim como é possível fazer com quase todas as imagens, temas e *topoi* do imaginário ocidental –, em um movimento repleto de transformações, que, no entanto, preserva seus traços elementares. No “Hino Homérico” de número 21, por exemplo, citado como

¹⁹⁷ Parte das reflexões preliminares sobre o cisne nas culturas antigas presentes nesta seção, bem como uma versão resumida das análises de seções posteriores dos poemas “Le Cygne”, de Charles Baudelaire, “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, de Stéphane Mallarmé e dos dois poemas de Eduardo Guimarães, “Sobre um poema de Stéphane Mallarmé” e “O Cisne e o Lago”, constam no artigo “Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens”, publicado na *Revista Aletria* (MATANGRANO, 2014, pp. 127-141).

epígrafe desta seção, o poeta evoca, talvez pela primeira vez, “o canto do cisne”, animal dedicado a Apolo, o deus patrono das Artes, e, em especial, da Música, que, no hino, é saudado pelo cisne. Tanto o canto quanto a relação de Apolo com esses pássaros tornaram-se temas de inúmeras obras poéticas desde então, demarcando uma primeira simbologia e uma mitologia particular em torno dessa ave.

Nesse sentido, Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 258) declaram em seu dicionário de símbolos ter sido na Grécia “que a beleza do cisne macho, inseparável companheiro de Apolo, foi celebrada com maior nitidez”. Para os pesquisadores, os cisnes criaram simbolicamente vínculos míticos entre as diferentes partes da Europa devido às suas “migrações anuais” e, dessa forma, estabeleceram certa identidade entre as formas como eram vistos em diferentes culturas europeias. A respeito de seu vínculo com Apolo, os pesquisadores complementam que, além de deus da música e da poesia, era também a divindade da adivinhação. Segundo a mitologia, teria nascido na ilha de Delos em um dia sete, onde posteriormente foi erigido um famoso templo que tornou a ilha um local de peregrinação em seu louvor. Também em sua honra, “cisnes sagrados” teriam dado sete voltas ao redor da ilha naquele mesmo dia. Portanto, em uma de suas acepções mais antigas na conjuntura da cultura ocidental, o cisne remete a esse deus, e, por consequência, a tudo dele advindo: à poesia, à música, à adivinhação e ao sol. Disso resulta o fato de ter se tornado “o emblema do poeta inspirado, do pontífice sagrado, do druida vestido de branco, do bardo nórdico, etc.” (idem, *ibidem*).

Com o tempo identificado ao seu som derradeiro e, por extensão, à obra máxima de um artista, o canto do cisne mencionado no hino se tornaria um *topos* na literatura e nas artes, sobretudo após a teorização do Sócrates platônico acerca dessa imagem no diálogo de *Fédon* (cf. PLATON, 1877, pp. 41-42), sobre o qual se comentará em pormenor mais adiante. Afinal, “o canto do cisne”, visto como última e grandiosa ação da ave, é a homenagem – ou a descrição – perfeita ao deus “flechicerteiro”, pois o filho de Leto não apenas é considerado o deus da música e demais atributos mencionados acima, mas também o deus da “Morte Repentina”; o deus vaticinador que, tal como sua irmã, Ártemis – conhecida entre os romanos como “Diana, a caçadora” – ama “o arco e a lira” (OTTO, 2005, pp. 65 e ss.), como atesta o mito de Niobe¹⁹⁸. Poesia e morte andam junto ao deus e, por conseguinte, a este tão antigo símbolo animalista.

¹⁹⁸ Reza a lenda que Niobe, rainha de Tebas, teria ofendido Leto, mãe de Apolo e Ártemis, ao se vangloriar de ter tido muito mais filhos do que a deusa. Para vingar sua mãe, Apolo e Ártemis vão a Tebas armados

Difundida, como estava, no imaginário epocal, após sua menção no Hino Homérico, a ideia desse canto poderoso perpetuou-se através de outros registros, literários ou não, como na fábula de Esopo, vista no Capítulo 1, intitulada “O Cisne e o Cozinheiro”, na qual o canto salva o cisne capturado por engano de um destino terrível, tema reinterpretado e revisitado por vários fabulistas, a exemplo do também já comentado texto de La Fontaine. Curiosamente, já desde a Antiguidade, sabe-se que tal canto não passa de um mito. Cisnes não são aves canoras e, quando muito, emitem sons grasnados, semelhantes aos de seus primos simbolicamente menos nobres, os patos e os gansos, embora, em geral, sejam muito mais silenciosos do que eles. Plínio, o velho, já desconfiava disso, como declara em sua história natural: “Conta-se que os cisnes, em sua morte, têm um canto triste; penso que isso é falso, devido a algumas experiências” (PLINE, 2013, p. 480). Mesmo assim, a lenda do canto do cisne perdurou e se tornou tema de inúmeras obras de arte perdurando até hoje como tropo e como figura de linguagem, tornando-se, inclusive, sinônimo do apogeu de um artista, a melhor obra que invariavelmente antecede seu declínio enquanto artista ou sua morte.

Como se depreende do hino homérico, os cisnes não eram simplesmente um reflexo ou uma analogia para evocar Apolo; eram vistos também como seus servos, símbolos de seu poder solar, que, ao mesmo tempo, agracia o mundo com sua luz, traz a primavera e ilumina intelectualmente os poetas e os aedos (cf. CHARBONNEAU-LASSAY, 2006, p. 539). Em caminho semelhante, na simbologia cristã, o pássaro, devido sobretudo ao seu gosto por águas límpidas e por sua plumagem branca, torna-se um “emblema da castidade total, desta imarcescível pureza, da qual Jesus Cristo, no pensamento cristão, é o único arquétipo integral, absoluto” (idem, p. 543).

A palavra cisne, aliás, traz em si mesma a ideia de alvura, proveniente do termo grego *kuknos*, isto é “branco”, tratando-se, assim, de um signo motivado¹⁹⁹. Isso porque das sete espécies conhecidas dessa ave, a única, cuja plumagem não apresenta a cor branca, é o cisne negro (*Cygnus atratos*), ave não migratória e natural da Austrália, só introduzida na Europa na Era Moderna (Cf. MARTINEAU, 2015, p. 183). Por isso, essa

com seus arcos e flechas e matam todos os nióbidas como eram conhecidos os filhos da rainha. Niobe é então tornada uma rocha, de onde jorram eternamente as lágrimas que derrama por seus filhos.

¹⁹⁹ Também a respeito da motivação do signo “cisne”, Bachelard relembra que Carl Jung (1875-1961), “apresenta, aliás, vários argumentos que nos permitem compreender, no plano cósmico, por que o *cisne* é ao mesmo tempo o símbolo de uma luz sobre as águas e de um hino da morte. É realmente o mito do sol moribundo. A palavra alemã *Schwan* provém do radical *Swen*, como *Sonne*: sol e tom” (1997, p. 45). Isso explica, por exemplo, o fato lembrado por Charbonneau-Lassay de o cisne ter sido visto pelos povos antigos do norte da Europa como uma encarnação do próprio sol. Ou seja, a relação já ficava estabelecida pela escolha da palavra que o designa, seja significando o próprio “sol”, seja significando sua cor branca.

cor foi vista por tanto tempo – e o é ainda hoje, apesar da descoberta de seu primo australiano – como marca inquestionável dessa ave²⁰⁰.

No mito de Orfeu, por sua vez, outra figura mítica associada à música e à morte, temas caros aos simbolistas, o célebre cantor, esquartejado pelas bacantes, reencarna como um cisne. Isso porque, segundo a *República*, de Platão (cf. FRÈRE, 1998, p. 83), o cisne significa, a um só tempo, uma inteligência lúcida, um nobre coração e os mais belos desejos, o que condiz com o espírito artístico de Orfeu e, por afinidade, dos poetas que nele se inspiraram. Não por acaso, esse herói foi uma das figuras mais revisitadas pelos simbolistas, sobretudo na pintura, vide os quadros dedicados a ele pintados por Gustave Moreau, Jean Delville, Odilon Redon, dentre outros.

Ainda no campo da mitologia helênica, estabelece-se também uma relação entre a imagem do cisne e a de Zeus, deus tradicionalmente associado à simbologia da águia – outra ave altiva e solar, cara aos poetas simbolistas, como visto no início do capítulo anterior. Isso porque, quando o senhor dos deuses decidiu seduzir Leda, esposa de Tíndaro e rainha de Esparta, metamorfoseou-se em cisne e com ela se deitou. Dessa união, nasceram Pólux e Helena, de acordo com algumas versões, ou só Helena, enquanto em outras foram concebidos os gêmeos conhecidos como Dióscuros (isto é, “os rapazes de Zeus”, em grego), Cástor e Pólux, além de Helena de Esparta, posteriormente conhecida como Helena de Troia (COMMELIN, 2008, pp. 209 e 304).

A simbologia em torno desse encontro se mostra vária e contempla desde o lado sagrado da união entre o deus supremo e uma rainha casta – que, em uma versão, teria se transformado em uma gansa branca para possibilitar a união²⁰¹, evitando-se assim o tabu da bestialidade presente na maioria das culturas humanas (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2008, p. 258) –, até o caráter vaticinador e catastrófico, ao qual ficaram fadados os filhos dessa relação como se amaldiçoados: Cástor e Pólux ferem-se gravemente em combate e, para não morrerem como quaisquer outros heróis, são colocados no firmamento pelos deuses, dando origem assim à constelação de Gêmeos,

²⁰⁰ O chamado cisne-de-pescoço-preto (*Cygnus melanocoryphus*), como o próprio nome diz, é a única espécie mesclada, que não é inteiramente branca nem toda preta; contudo, trata-se de uma espécie sul-americana, e, por isso, sua imagem também não impactou o imaginário ocidental. As outras cinco espécies catalogadas são inteiramente brancas e nativas do hemisfério norte, com distribuição, sobretudo, nos países da Europa.

²⁰¹ Em outra variante do mito, Zeus teria tido relações na forma de cisne, não com Leda, mas com Nêmesis, a vingativa divindade, filha de Nix, a noite, ou do titã Oceano. Nessa versão, Helena e os Dióscuros seriam o fruto dessa relação e teriam sido dados a Leda apenas para que os criasse. Essa versão, contudo, não é a mais difundida, pois enquanto filhos de Nix, Helena e os Dióscuros seriam também imortais, o que conflitaria com a maior parte dos demais mitos associados a essas três personagens.

enquanto Helena foge com Páris (ou é raptada por ele, a depender também da versão), o que ocasiona a fatídica guerra de Troia, a queda da cidade, e a morte de inúmeros heróis de ambos os lados.

A história de Zeus e Leda inspirou inúmeras obras poéticas e artísticas, tornando-se verdadeiro *topos*. Ovídio (c. 43-17 a. C.) a cantou, em suas *Metamorfoses*, assim como o fez posteriormente Pierre du Ronsard (1524-1585). Foi também tema de uma passagem do romance satírico *Gargantua*, de François Rabelais (1494-1553). Além disso, tornou-se um motivo muito importante para as artes plásticas. Leda e o cisne foram pintados por Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564) e Paul Rubens (1577-1640), dentre tantos outros, sendo depois reinterpretados por artistas de grande renome dos Séculos XIX e XX, como Paul Cézanne (1839-1906) e Salvador Dalí (1904-1989), e tornando-se tema de especial predileção de pintores de tendência simbolista como Louis Anquetin (1861-1932), e, particularmente, Gustave Moreau (1826-1898), artista que se voltou ao mito várias vezes em telas e desenhos, buscando retratar a ambiguidade de sua dupla natureza no olhar malicioso da ave-deus.

Na literatura finissecular, houve uma grande quantidade de menções ao mito de Leda e o cisne. Contrariamente às representações femininas mais típicas do período, a rainha de Esparta não incorpora o arquétipo da *femme fatale*, como Salomé, a musa preferida dos simbolistas e decadentistas, mas sim a figura da mulher idealizada e, portanto, inatingível, também comumente associada a deusas como Ártemis e Diana, bem como à Lua, o astro que as representa. No entanto, o mito difere igualmente por esse aspecto, pois, se por um lado, Leda é sempre uma donzela ideal, por outro, o cisne-Zeus – justamente por se tratar de uma criatura de natureza animal e divina e, por isso, não humana, logo, não equiparável ao poeta – consegue conquistá-la, por força, persuasão ou sedução, a depender da versão. Devido a esse processo de divinização do animal, a própria imagem do cisne sofre algumas mudanças quanto à sua simbologia, alterando-se ainda, é claro, segundo as particularidades de cada poeta, como indica a pesquisadora Caterina da Lisca:

Les interprétations sur la symbolique de l’oiseau changent selon l’artiste mais les variations coïncident généralement avec l’apparition mythologique de Jupiter près de l’eau et elles visent à figurer l’acte poétique. Le cygne est le messenger de l’idéal pur : il peut vivre sur et sous l’eau mais il peut aussi déployer ses ailes et s’envoler vers le ciel [...]. Le cygne est donc une créature qui peut s’effondrer et s’envoler,

apparaître dans le ciel et disparaître sous l'eau, chanter ou regarder en silence²⁰² (DA LISCA, 2016, p. 14).

Nesse sentido, o Zeus-cisne possibilita tanto a ideia de decadência – poder-se-ia pensar no deus animalizado – quanto de sublimação e, por isso, dialogará com outros aspectos e facetas desse animal que, embora tenha uma gama de simbologias, reúne sempre alguns *topoi* centrais, como a música, a morte, a pureza, a poesia, a elegância e o divino. E todos esses aspectos, em maior ou menor grau, podem ser exemplificados por textos do fim de século, tamanha é a recorrência desse símbolo.

No concernente ao mito de Leda, ele pode ser encontrado em vários poemas, como “Complainte de Lord Pierrot”, de Jules Laforgue, no qual é brevemente mencionado. Nesse poema de contexto teatral, em uma conversa entre o sujeito poético e o Pierrot do título, na qual discutem papéis a se interpretar, surgem os versos: “En costume blanc, je ferai le cygne, / Après nous le Déluge, ô ma Lédà !”²⁰³ (LAFORGUE, 1903 p. 129). Já “L’Associé”, poema que satiriza a vida burguesa de sua época, escrito pelo hoje praticamente esquecido Léon Xanrof (1867-1953), mais conhecido no fim de século por ter sido um dos compositores do cabaré *Le Chat Noir* e colaborador do periódico de mesmo nome, o mito é retomado na chave da ironia. Em sua estrofe final, lê-se o verso “À leur Leda le chant du Cygne” [À sua Leda o canto do Cisne] (XANROF in VELTER, 1996, p. 400), em uma brincadeira com os dois mitos relacionados ao pássaro – o de Leda e o do canto –, como se a sugerir que, depois daquele momento de apogeu, tais burgueses não encontrariam mais nada promissor.

Outro exemplo é o longo poema mitológico “Soleil et Chair”, de Arthur Rimbaud²⁰⁴, composto em mosaico com fragmentos de diversos mitos gregos, tendo como figura central Afrodite – sua musa mais frequente – e desenvolvendo-os a partir dos

²⁰² “As interpretações sobre a simbologia do pássaro mudam de acordo com o artista, mas as variações coincidem geralmente com a aparição mitológica de Júpiter perto da água e visam figurar o ato poético. O cisne é o mensageiro do ideal puro; ele pode viver sobre e sob a água, mas pode também desdobrar as asas e se lançar aos céus [...]. O cisne é, portanto, uma criatura que pode se afundar e se elevar, aparecer no céu e desaparecer sob a água, cantar ou observar em silêncio.”

²⁰³ “Em fantasia branca, interpretarei o cisne, / Depois de nós o Dilúvio, ó minha Leda!”

²⁰⁴ De autoria de Rimbaud, vale lembrar também o quarto poema da série “Ce qu’on dit au poète à propos de fleurs”, enviada em carta à Théodore de Banville (1823-1891) em 1871, bem como o conto “Un coeur sous une soutane”, textos nos quais podem ser lidas menções a cisnes. Desses dois textos, o conto interessa, sobretudo, por uma curiosidade causada pela ambiguidade linguística presente em uma frase sugestiva: “Le cygne des vers est défunt” (RIMBAUD, 1998, p. 96). Essa frase é utilizada para comentar a recente morte de Lamartine e tanto pode ser traduzida como “O cisne dos versos está morto”, pela comparação elogiosa entre o poeta e o pássaro, quando pode significar “O cisne dos vermes está morto”, em um trocadilho de mal gosto que evoca a imagem do corpo do poeta sendo devorado por larvas decompositoras. No próximo capítulo dedicado às criaturas rastejantes, a ambivalência da palavra “vers” que se traduz tanto por “vermes” quanto por “versos” será discutida em pormenor.

temas do “sol” e/ou da “carne”, evocando não o alimento, mas a materialidade do corpo humano, bem como os desejos dela provenientes. No que diz respeito ao mito de Leda e do Cisne, Rimbaud o reconta bastante brevemente em três versos, logo após ter descrito a cena de outro dos amores de Zeus, como o rapto de Europa, princesa pela qual o deus se enamorou e, para tanto, tomou a forma de um touro, conforme passagem transcrita a seguir, justapondo as duas histórias onde o deus se bestializa para saciar seus impulsos amorosos:

– Zeus, Taureau, sur son cou berce comme une enfant
 Le corps nu d’Europé, qui jette son bras blanc
 Au cou nerveux du Dieu frissonnant dans la vague
 Il tourne lentement vers elle son œil vague ;
 Elle, laisse traîner sa pâle joue en fleur
 Au front de Zeus ; ses yeux sont fermés ; elle meurt
 Dans un divin baiser , et le flot qui murmure
 De son écume d’or fleurit sa chevelure.
 – Entre le laurier rose et le lotus jaseur
 Glisse amoureusement le grand Cygne rêveur
 Embrassant la Lédá des blancheurs de son aile ;²⁰⁵
 (RIMBAUD, 1998, p. 130).

Fora do âmbito francófono, mas ainda em contextos de alguma forma vinculados ao movimento simbolista, destaca-se ainda o poema “Leda and the Swan”, do irlandês William Butler Yeats, considerado por Anna Balakian uma das melhores obras de todo o Simbolismo, no que diz respeito à utilização do princípio da sugestão e à exploração do potencial poético de um mito presente no imaginário popular²⁰⁶.

²⁰⁵ “ – Zeus, Touro, sobre seu pescoço embala como um infante / O corpo nu de Europa, que atira seu braço branco / No pescoço nervoso do Deus que se arrepija na vaga / Ele vira lentamente em sua direção seu olho vago; / Ela, deixa demorar sua pálida face em flor / Na frente de Zeus; seus olhos estão fechados; ela morre / Em um divino beijo; e a torrente que murmura / Em sua espuma d’ouro floresceu sua cabeleira. / – Entre o loureiro rosa e o lótus falador / Desliza amorosamente o grande Cisne sonhador / Envolvendo Leda com as brancuras de sua asa;”.

²⁰⁶ A respeito da releitura do simbolista irlandês desse mito, escrita em 1923, mesmo ano em que foi laureado com o Nobel de Literatura, Anna Balakian comenta: “‘Leda and the Swan’ de Yeats é uma obra-prima simbolista, construída no verdadeiro espírito mallarmeano de compreensão da técnica simbolista. A legendária história do rapto de Leda por Zeus disfarçado em um cisne tem o mesmo tipo de originalidade criadora que tinha Mallarmé ao empregar os mitos associados de Pã e Salomé. Mallarmé dizia que o poeta ao escrever sobre uma tempestade que atinge uma floresta não deve descrever nem o relâmpago nem a floresta, mas o efeito de um sobre o outro. É exatamente isto o que Yeats consegue no pequeno mas densamente significativo poema, quando não designa nem o cisne nem a moça, mas o efeito do sopro do cisne sobre a jovem: ‘a jovem cambaleante’, ‘coxas acariciadas... por palmuras negras’, ‘frêmito aos flancos’; em vez de descrever o rapto, sugere o ato sexual repentino e inesperado em imagens simbolistas: ‘dedos temerosos repetir, de entre as coxas que já cedem, essa glória emplumada’ [...]. Como o símbolo substitui a narração direta, Yeats infere, por meio de umas poucas imagens, as consequências da concepção que ocorre: Leda, que se torna mãe de Castor e Pólux e de Helena de Troia, no breve momento de seu encontro com Zeus, determina o destino de uma civilização [...]. A técnica simbolista de focalizar a parte em vez do todo nos mostra o contraste físico e espiritual entre o deus e a moça; ele é o conhecimento e o poder atrás das ‘grandes asas’, ‘glória emplumada’, ‘bruto sangue’ e ‘o bico indiferente’; ela está ‘cambaleante’ e passiva e se converte numa ‘coxa’, um ‘inerte colo’, uma ‘nuca’ e uns ‘dedos temerosos’.

Vale lembrar também os poemas “Leda” e “Friso”, ambos de Ruben Darío, presentes no livro *Prosas profanas y otros poemas*, de 1896. Darío é também autor do volume *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*, de 1905, onde o mito de Leda é igualmente mencionado. Segundo a pesquisadora Mara Donat, em Darío, a imagem da rainha Leda, de Helena de Esparta e do cisne-Zeus assumem uma função metapoética correspondendo, respectivamente, à “poesia da tradição”, à “nova poesia que dela deriva” e ao “poeta” (DONAT, 2017, p. 147), o que pode possibilitar uma chave de leitura a outros poemas contemporâneos onde se verifica a imagem do cisne comumente tornado avatar do artista, como se verá mais adiante a respeito de Baudelaire, Mallarmé e Villiers de L’Isle-Adam²⁰⁷.

Por sua vez, em caminho semelhante ao de Rimbaud, embora num tom marcadamente invectivo e também irônico, quase como um pastiche das histórias antigas que reconta, o poema “Adultério de Juno”, do brasileiro Emiliano Perneta, descreve vários mitos, centrando-se naqueles relativos aos casos extraconjugais de Júpiter/Zeus, como o rapto de Europa na forma de um touro, a sedução de Dânae, futura mãe de Perseu, por meio de uma chuva luminosa, e, é claro, o encontro de Leda com o Cisne, vistos sempre do ponto de vista de sua esposa, Juno/Hera, ou seja, a partir de seu ciúme e de sua revolta ante essas traições, bem como de seus possíveis planos de vingança nos quais poderiam constar a metamorfose em animal da jovem – em geral inocente – alvo das investidas do senhor dos deuses, como se lê nas três estrofes iniciais da primeira parte do longo poema:

Juno, a beleza em flor da primavera,
Mas a deusa de olhar quase sombrio,
Quando tinha ciúme, era uma fera,

/ Na comparação de Leda com o cisne, Yeats realiza o duplo fato de evocar a lenda grega e expressar toda a mescla de fatores físicos e espirituais que existem no abraço humano: o assombro, o terror e o abismo do invisível e do imprevisível, que se produz num breve momento. Nunca tão poucas palavras haviam expressado tanto acerca da condição e do precário destino do homem” (2007, p. 129).

²⁰⁷ A propósito dos poemas de Darío dedicados ao mito de Leda e do cisne, Francisco Jesús Gutiérrez Soto afirma: “A imagem do *cisne* como símbolo da união entre a animalidade e o divino se reflete em ‘Leda’. Ali, o animal, ‘ferido de amor’ pelo desejo, converte-se na representação do ânimo do poeta para alcançar a glória” (2003, p. 136), constatação que parece dar conta também do modo como os simbolistas francófonos entenderam e releeram esse mito. Mais adiante em seu estudo, partindo de uma afirmação de Ánderson Imbert, Soto comenta que, por “outro lado, a relação com o animal pode ultrapassar o âmbito puramente artístico e conseguir uma mescla de amor ao animal e, por extensão, à própria poesia. No que diz respeito ao mito de Zeus e Leda, em ‘Los cisnes’ e em ‘Leda’, encontramos ‘a fúria de uma possessão em ato bestial e, ainda assim, artístico’ como uma relação perturbadora da ordem universal, pela qual ‘o poeta sente em sua carne o pacto de deuses e feras e a melancolia do desejo nunca saciado’” (idem, p. 319). Em sua tese intitulada *El Bestiario en la obra de Rubén Darío*, Soto constata que, dentre todas as imagens animalistas utilizadas pelo poeta nicaraguense, o cisne é uma das mais frequentes, tendo encontrado 83 ocorrências (idem, p. 27), corroborando a ideia de grande coesão no imaginário finissecular, a despeito das divergências linguísticas e espaço-geográficas.

Mais furiosa que uma loba em cio.

*Cada vez que esse Júpiter tonante
Se transformava numa chuva de ouro,
Para as conquistas de uma nova amante,
Num alvo cisne, ou simplesmente em touro,*

Ai da ninfa culpada, albor de neve,
Por mais jovem que fosse, por mais bela,
Ia mudar em corça dentro em breve,
Quando não fosse pois numa cadela!
(PERNETA, 2011, pp. 161-162, grifos nossos).

De volta ao Simbolismo de língua francesa, para além das menções mais pontuais em textos como os de Laforgue, Xanrof e Rimbaud, houve também quem escrevesse obras inteiramente dedicadas à releitura do mito, como o belga Pierre Louÿs (1870-1925), autor do conto *Lêda ou la louange des bienheureuses ténébres*, publicado primeiramente em 1893 e depois inserido no volume *Le Crépuscule de Nymphes*. Foi, todavia, sobretudo na poesia que o mito se difundiu. Cita-se como exemplo os trabalhos dos poetas franceses Stéphane Mallarmé, Remy de Gourmont e Henri Cazalis (este, em um texto assinado com seu *nom de plume* Jean Lahor), autores de poemas intitulados com o nome da rainha, nos quais recontam o mito a partir de perspectivas consideravelmente diferentes²⁰⁸.

Desses textos, o mais antigo é o poema de Mallarmé²⁰⁹, “Lœda”, subintitulado “Idylle antique”, um de seus poemas de juventude, datado de 1859, quando o poeta tinha apenas dezessete anos recém-completados, e, portanto, antes da formulação de alguns dos preceitos que guiariam sua poesia posterior, bem como a poética simbolista de modo

²⁰⁸ Caterina da Lisca recorda ainda do poema “Lêda”, de Henri de Régnier, cujas imagens se aproximam também de “La Nymphé”, do mesmo autor, nos quais a imagem do cisne se faz presente. Segundo a pesquisadora, o poeta “faz alusão à história original da ninfa, mas transforma a carne em bronze e insiste sobre a relação simétrica e inversão de unidades poéticas. Em ‘Lêda’, trata-se de uma estátua com ar adormecido rodeada por águia espelhada e numerosos cisnes. O sono, no começo, é atribuído à água e, ao fim, ao bronze da estátua” (2016, p. 17). Outra versão do mito que merece ser lembrada é a peça *Lêda, opéra bouffe*, obra póstuma de Alfred Jarry (1873-1907), que satiriza o mito. Embora não seja propriamente um simbolista, Jarry circulava entre os poetas do movimento e compartilhava com eles o mesmo imaginário finissecular, tendo incorporado em sua obra alguns de seus preceitos. Era grande amigo da maioria dos poetas do grupo, dentre os quais se destaca Gourmont com quem dirigiu a revista *L’Ymagier*, entre 1894 e 1895. Nessa peça evidentemente paródica, segundo Anne Martineau, Zeus (grafado *Dzeus*, como se verá também na peça de Louÿs) “oferece à Leda (que esperava algo melhor) uma *bombonière em forma de cisne* cheia de *balinhas*: tendo mordido uma, ela concebe os gêmeos” (2015, p. 190).

²⁰⁹ Caterina da Lisca considera que o poema “Autre Éventail (de Mademoiselle Mallarmé)” também faz referência ao mito de Leda e o cisne na medida em que, sugestivamente, o sujeito poético representaria a voz de Zeus metamorfoseado, e sua asa se tornaria o leque da figura feminina. Por sua vez, o “movimento de abertura e fechamento das lâminas reproduz o batimento da plumagem e o erotismo da aproximação” (2016, p. 14), o que para ela se verifica nos versos: “Ô rêveuse, pour que je plonge / Au pur délice sans chemin, / Sache, par un subtil mensonge, / Garder mon aile dans ta main” (MALLARMÉ, 1998, p. 31). Em tradução nossa: “Ó sonhadora, porque eu mergulho / À pura delícia sem caminho / Saiba, por uma sutil mentira, / Gardar minha asa em tua mão”.

geral. Trata-se de um poema muito mais expositivo do que sugestivo, se comparado às demais produções do autor, conhecido por ter sido o responsável por difundir justamente o princípio da sugestão entre a geração posterior. Mesmo assim, embora sem a abstração de seus poemas futuros, já é possível dizer que também se trata de um poema sugestivo. Do ponto de vista formal, Mallarmé já faz um uso intenso de *enjambements* e de uma sintaxe fragmentária, com abundantes inversões e supressões, da qual, por vezes, surge a suspeita de certo inacabamento, afinal o texto nunca foi publicado pelo autor. Tudo isso parece antecipar a técnica, pela qual Mallarmé ficaria conhecido, tornando o poema mais intrincado, misterioso e hermético. Além disso, do ponto de vista temático, o texto se mostra interessante por apresentar uma visão bastante particular do mito, conferindo-lhe um cenário e um contexto próprios sem ficar circunscrito à cena do encontro entre Leda e Zeus, como preferiram muitos autores de poemas, contos e quadros anteriores dedicados a essa temática.

Para começar, o termo “idílio” do subtítulo funciona como chave de leitura para uma primeira aproximação. Indica, a um só tempo, um poema breve, normalmente em contexto pastoral, no qual são expostos sentimentos e conflitos amorosos. Os versos dos três primeiros quartetos se dedicam a criar justamente esse tipo ambiente, de certa forma antecipando as festas galantes verlainianas inspiradas em Antoine Watteau, com descrições da natureza e vários elementos do que então se considerava uma paisagem bucólica tipicamente grega: um riacho correndo sob a brisa que balança flores amarelas; um rouxinol a cantar a primavera em declínio em um ramo de loureiro; ninfas fugindo de um fauno lascivo enquanto outras tocam instrumentos e perseguem borboletas²¹⁰. A partir da quarta estrofe surge Leda, cercada por suas irmãs, lamentando sua solidão amorosa e o marido idoso que lhe foram impostos pelo destino:

Lœda, le front rêveur, voile son sein vermeil
Comme un marbre sacré de longues tresses blondes,
Lœda, que ses sœurs croient dans les bras du sommeil
Rit au coquet portrait que balancent les ondes :

« Le pampre n’a vingt fois verdi dans mes cheveux,
Je suis à mon printemps et personne ne m’aime !
Pauvre Lœda, ton cœur doit donc vivre en lui-même !
Aux doux soirs, nul baiser ne couronne mes vœux !

« Sous le sein de Tyndare aucun feu ne siège...
On me croirait sa fille ! – Oh ! pour les têtes d’or
Les nuits sont sans bonheur près des cheveux de neige.

²¹⁰ Como sublinha Bertrand Marchal em nota das obras completas do poeta (in MALLARMÉ, 1998, p. 1234), essa cena já antecipa a temática de *L’Après-midi d’un faune*.

Il aime trop, enfant : vieillard, sa flamme dort ! »²¹¹
(MALLARMÉ, 1998, pp. 194-195)

A figura idealizada de Leda é descrita quase como uma estátua, em um primeiro momento, dado o aspecto marmóreo que o poeta lhe confere, sugerindo sua perfeição. Leda, porém, não está apenas numa atitude contemplativa, como se poderia esperar numa composição pastoral; se sua imagem evoca a estaticidade do mármore, sua personalidade demonstra muita vivacidade e determinação. Ao contrário do que se vê em outras versões dessa jovem rainha, a Leda de Mallarmé é senhora de suas vontades – mesmo se sua posição social não lhe permite realizá-las –, lamentando junto às suas amigas o fato de não ter encontrado ainda quem a amasse em seus próprios termos, pois, segundo ela, seu marido já é muito idoso e, por isso, incapaz de lhe despertar a paixão sonhada e desejada por ela ou mesmo de sentir o desejo que ela certamente esperaria lhe provocar. Outrora ele amou muitas mulheres, sugere-se ao fim do trecho citado, mas agora sua velhice lhe roubou a força e a virilidade que a rainha aguardava de seu marido.

Essas informações, é interessante notar, não constavam nas variantes antigas do mito, porém, Mallarmé o reinterpreta pelas entrelinhas suspeitando haver mais personalidade nessas personagens do que até então havia sido revelado e explorado pelos artistas ao recontá-lo. Para tanto, parece partir do princípio de que, dado o fato de tais casamentos entre nobres serem arranjados por motivações políticas, é natural pressupor a infelicidade de uma bela jovem, que sequer completara vinte anos, ao se ver casada com um homem muitos anos mais velho e, pelo sugerido, sem real interesse físico na nova esposa. Dito isso, a cena continua e na sétima estrofe, a rainha é despertada de seus devaneios quando ouve o som de instrumentos musicais e dirige-se então às suas irmãs, convidando-as a entrar no rio:

Le tambourin léger, les flûtes doriennes
Éveillent la rêveuse... elle sourit au bruit,
Puis, égayant son œil, dit aux musiciennes
« Chères sœurs, l'onde est fraîche : avant qu'il ne soit nuit

« Folâtrons en cette eau dont la fraîcheur repose !
Un chalumeau de Pan à celle dont la main
Fendant l'onde qui dort viendra parer mon sein
De cette fleur humide ! » Elle dit : une rose

²¹¹ “Leda, a fronte sonhadora, oculta seu peito vermelho / Como um mármore sagrado de longas tranças loiras, / Leda, cujas irmãs creem nos braços do sono / Ri com o galante retrato que embala as ondas: // ‘O ramo não verdejou nem vinte vezes em meus cabelos / Estou na minha primavera e ninguém me ama! / Nas doces noites, nenhum beijo coroa meus desejos! // ‘Sob o seio de Tíndaro nenhum fogo reside... / Achariam que sou sua filha! – Oh! Para as cabeças d’ouro / As noites são infelizes perto dos cabelos nevados. / Ele amou demais, criança: velho, sua chama dorme!’”.

Vole et ride le flot... les nymphes à sa voix
 Rasent de leurs seins nus l'eau qui d'ivresse.
 À leurs doigts blancs la fleur échappe mille fois...
 Lys la saisit... La flûte à Lys la chasseresse !

Non : un flot la ravit... : Sortant des verts roseaux
 Un col flexible et blanc se courbe et plonge en l'onde...
 La fleur que la fraîcheur, comme un matin, inonde
 Pare le bec d'un cygne et vogue sur les eaux.

Lys pâlit interdite et ses sœurs sont muettes !
 « Ô Lœda !... » dit l'oiseau « laisse-moi sur ton sein
 Poser avec la fleur un baiser !... Tu rejettes [d'airain !
 Ce vœu ? c'est mon prix ! Non : ton cœur n'est point

« Le chalumeau des bois est un don vain au cygne ;
 Quand il chante à l'aurore, il se tait au couchant...
 Las ! par sa mort les Dieux font expier son chant !
 À lui l'amour ! son feu de tes charmes est digne. »²¹²
 (idem, p. 195)

Do oitavo quarteto em diante, cria-se um jogo de palavras em torno das flores, criando uma atmosfera de mesclada inocência e sensualidade, dado o caráter sugestivo da imagem, conforme se segue a leitura dos versos: Leda solta ao rio uma rosa, com a qual brinca em meio às ondas, para então deixar que vague até sua amiga Lírio – remetendo a outra flor –, mas a rosa escapa e quase se choca com o bico do cisne que entra em cena, espantando as garotas.

Mal aparece, Júpiter – Mallarmé opta pelo nome romano do deus, assim como optou por uma grafia latinizada para o nome da rainha – dirige-se a Leda, declarando seu amor. Isso é curioso, pois até onde se pôde constatar, o cisne não fala em outras versões do mito, no contexto simbolista ou em produções de épocas anteriores, o que aproxima o texto mallarmaico das fábulas ou, mais precisamente, dos contos populares, onde a figura do príncipe enfeitado tornado cisne falante é frequente, como se comentará mais adiante a respeito das variadas versões da lenda de Lohengrin.

²¹² “O leve tamborim, as flautas dórias / Despertam a sonhadora... ela sorriu ao ruído, / Depois, alegrando seu olhar, diz às musicistas: / ‘Caras irmãs, a onda está fresca: antes de anoitecer // Brinquemos nessa água cujo frescor descansa! / Uma flauta de Pan desta cuja mão / Fende a onda que dorme virá defender meu peito / Dessa flor úmida!’ Ela diz: uma rosa / Voa e cruza a corrente... à sua voz, as ninfas / Relam com seus seios nus na água que se arrepiam de embriaguez. / De seus dedos brancos a flor escapa mil vezes... / Lírio a pega... / A flauta de Lírio, a cantora! // Não: uma onda a alegre... Saindo dos verdes juncos / Um colo flexível e branco se curva e mergulha na onda... / A flor que o frescor, como uma manhã, inunda / Evita o bico de um cisne e vaga sobre as águas. // Lírio empalidece contida e suas irmãs emudecem! / ‘Ó Leda...!’ diz o pássaro ‘deixe-me ser teu seio / Deitar com a flor um beijo...! Rejeitas [maldosa! / Esse desejo? É meu preço! Não: teu coração não é // ‘A siringe dos bosques é um dom vão ao cisne; / Quando ele canta à aurora, ele se cala ao entardecer... / Exausto! Por sua morte, os Deuses fazem expiar seu canto! / A ele o amor! Seu fogo de teus encantos é digno.’”

Essa escolha torna a relação dos dois futuros amantes mais humana, antropomorfizando o animal de natureza divina e, conseqüentemente, diminuindo o aspecto bestial. De certa forma, a aparição do cisne parece corresponder aos desejos sonhadores da jovem que, momentos antes, lamentava o fato de nenhum homem amá-la. O cisne comenta em seguida o próprio belíssimo canto, como forma de se mostrar digno dos encantos da jovem rainha.

Diante dessa súbita aparição, a rainha ruboriza, como se lê na décima terceira estrofe. O deus declara seu amor ao mesmo tempo em que exhibe seu corpo císnico, do qual o sujeito poético destaca a brancura e a maciez das penas. Leda parece se sentir lisonjeada e igualmente curiosa, o que se verifica pela insistência em perguntar não apenas a natureza do deus como também, mais especificamente, em procurar saber o seu nome, talvez já suspeitando de sua real identidade, ou, ao menos, pressupondo ser um deus, pois a visão de uma estrela à frente do pássaro parece já sugerir seu aspecto divino. Por fim, a revelação de sua identidade remove qualquer resistência da jovem, que o eu lírico passa a descrever como ninfa; não por se tratar de fato de uma criatura imortal que corporifica um aspecto da natureza, mas como forma de ressaltar sua beleza quando finalmente permite ser seduzida pelo deus-pássaro, como se percebe nos quartetos finais do longo poema:

Læda rougit, tourna son œil bleu vers le pré,
Et vit qu'elle était seule. Il est soir : des dryades
L'essaim gracieux dort en son antre sacré...
« Je t'aime ! » dit l'oiseau, « ravi, sous les cascades

« J'ai vu l'eau ruisseler sur ton corps, de mon nid !
Je t'aimai... » murmurant cette parole douce
Il ploya son blanc col moelleux comme la mousse
Autour du sein brûlant de la nymphe qui rit.

Læda voit à son front scintiller une étoile !
« Qui donc est-tu ? qui donc ? cygne au baiser de miel ? »
Dit-elle en palpitant. – « Ton amant ! » – « Oh ! dévoile
Ton nom, cœur enivrant ! » – « Læda, le roi du ciel ! »

Jupiter !... à ce nom, mollement son sein rose
Plein d'amour se noya dans le sein ondoyant
Du cygne au col neigeux qui sur son cœur riant
Cueille d'ardents baisers. Sous son aile il dépose

La nymphe frémissante : ils ne forment qu'un corps.
Læda se renversa, la paupière mi-close,
Ses lèvres s'entrouvrant... sourit dans cette pose...

– Et la nuit tomba noire et voila leurs transports.²¹³
(idem, p. 196)

O final do poema muda um pouco as versões mais conhecidas do mito por deixar claro que a união entre a jovem e o pássaro só se consolidou após a revelação de sua identidade. Leda não é violada ou raptada, tampouco é seduzida apenas pela aparência animal escolhida pelo deus, como acontece em outras versões. Não, nesse poema, seu desejo é despertado por saber-se amada e desejada pelo próprio senhor dos deuses, ela que se sentia ignorada por seu marido idoso. Antes, apaixona-se pela ideia de Júpiter – a tudo dela advindo –, que corresponde ao seu desejo de ser amada. O fato de este ter se apresentado em forma de cisne simplesmente não entra em questão, afinal, talvez saiba ser o *modus operandi* da divindade, que décadas antes raptara Europa na forma de touro, como bem lembrado por Rimbaud e por Emiliano Perneta.

O poema, contudo, permite uma outra interpretação. Como se detém no momento do encontro amoroso que permanece apenas sugerido quando Leda parece adormecer, e como não são mencionados os frutos dessa relação – como Helena, presente nos textos de Loüys e Cazalis a serem analisados na sequência –, é possível ler o poema como um sonho ou devaneio, afinal, desde o início o eu lírico insiste em chamá-la de “sonhadora”. Quando o cisne aparece, há uma mudança sobrenatural no ambiente: suas acompanhantes desaparecem inexplicavelmente e a noite cai sem ela se aperceber. Ora, para onde teriam ido todas as suas amigas que momentos antes brincavam com flores na água do rio e tocavam flautas e tamborins? Isso não bastasse, surge nova hesitação na interpretação quando se lê o verso final, no qual é apontado novo crepúsculo, apesar de no início do décimo terceiro quarteto já ter sido mencionado um anoitecer.

Como se trata de um trabalho não publicado em vida, vale lembrar, encontrado em manuscritos deixados pelo autor, talvez essa dupla informação da passagem do tempo se trate de um equívoco ou de um possível inacabamento. Por outro lado, talvez reforce a ideia de que todos os eventos posteriores à aparição do cisne não passem de uma espécie

²¹³ “Leda corou, voltou seu olhar azul até o prado / E viu que estava sozinha. Era noite: as dríades, / O grupo gracioso, dorme em seu antro sagrado... / ‘Eu te amo’ diz a ave, ‘feliz, sob as cascatas // ‘Vi, de meu ninho a água escorrer sobre teu corpo! / Eu te amei...’ murmurando essa frase doce / Ele mergulhou seu branco colo aveludado como espuma / Em torno do peito ardente da ninfa que ri. // Leda vê uma estrela cintilar à sua frente! / ‘Quem és então? Quem então? Cisne do beijo de mel?’ / Diz ela palpitando. – ‘Teu amante’ – ‘Oh! Revele / Teu nome, coração inebriante!’ – ‘Leda, o rei do céu!’ // Júpiter...! A esse nome, debilmente seu peito rosado / Cheio de amor mergulhou no seio ondulante / Do cisne de colo nevado que sobre seu coração risonho / Colhe ardentes beijos. Sob sua asa coloca // A ninfa trêmula: eles formam um corpo só. / Leda desfalece, a pálpebra semifechada, / Seus lábios se entreabrindo... sorriu nessa pose... / – E a noite caiu negra e escondeu seus êxtases.”

de sonho de Leda, de modo que talvez só tenha anoitecido de fato após o devaneio da rainha, no qual ocorreu o encontro amoroso. Se assim for, o primeiro crepúsculo apenas teria ocorrido em sonho. Não há como saber ao certo e nisso reside a beleza do poema, mesmo se inacabado, o que, de um modo ou de outro, corrobora seu aspecto sugestivo como se a antecipar o Simbolismo vindouro, antecedendo o gosto pelo mistério, uma vez que provoca múltiplas interpretações.

Publicado no livro *Divertissements: poèmes en vers*, de 1912, “Léda”, de Remy de Gourmont²¹⁴, grande amigo de Stéphane Mallarmé e frequentador de seus *mardis* da Rue de Rome, parece retomar muitos elementos e mesmo algumas imagens do poema acima analisado. Não é possível afirmar que Gourmont tenha tido acesso ao texto do colega, é claro, mas não é improvável, pois embora grande parte da produção de Mallarmé tenha permanecido inédita por toda a sua vida, mesmo assim, era conhecida pelos frequentadores de suas reuniões.

Esse poema é mais simples do que o texto de Mallarmé em relação ao desenvolvimento do enredo da história de Leda e do deus-cisne. Não traz a mesma preocupação em se criar um cenário detalhado e tampouco as personagens são descritas em pormenor. Também apresenta uma sintaxe menos truncada. Por outro lado, demonstra grande preocupação musical e rítmica, a partir de um intenso uso de repetições de versos quase inteiros e de *enjambements* – também muito presentes no poema mallarmaico – que tornam a leitura mais fluida e, muitas vezes, mais ambígua, permitindo mais de uma leitura. Inicia-se, como a maioria dos outros textos dedicados a esse mito, com o banho da rainha em um rio. Tal como no poema de Mallarmé, uma música embala seus pensamentos e devaneios; porém, enquanto no poema anterior a melodia provinha, primeiro, de um rouxinol e, depois, das flautas e tamborins de suas amigas, em Gourmont é o próprio rio quem canta uma melodia atemporal, como se personificado – algo bastante comum em textos de temática grega –, criando também uma atmosfera de sonho ou devaneio. Em seguida, o cisne faz sua entrada triunfal:

²¹⁴ Além de “Léda”, o cisne também aparece no poema “L’Aubépine”, do mesmo volume de Gourmont. Neste, o sujeito poético se dirige a uma donzela, Simone, que parece partilhar com a natureza uma relação simbiótica, notadamente, no concernente às criaturas aladas, como se explicita no próprio poema. Ao fim, o cisne é evocado, em posição de destaque, grafado com inicial maiúscula, ao lado da “Lira” – instrumento de Apolo – e da “Via Láctea”, evocando a música e a cor branca, em uma espécie de coroação dessa relação com a natureza, como se vê nos três últimos versos: “Avec la lune qui rit et avec la rosée, / Avec le Cygne, avec la Lyre, avec la Voie lactée; / Elle a le front si blanc et son âme est si pure / Qu’elle s’adore elle-même en toute la nature” (GOURMONT, 1914, p. 87). Em tradução nossa: “Com a lua que ri e com o orvalho / Com o Cisne, com a Lira, com a Via Láctea; / Ela tem a fronte tão branca e sua alma é tão pura / Que ela adora a si mesma em toda a natureza”.

LÉDA

L'innocente Lédá baignait ses membres nus,
 La grâce de son corps enchantait l'eau du fleuve,
 Et les roseaux, saisis de troubles inconnus,
 Chantaient une chanson aussi vieille que neuve,

Quand le cygne parut, blanche nef sur le fleuve.

Quand le cygne parut, blanche nef au front d'or,
 Lédá tressaillit d'aise et demeura songeuse,
 Puis, lentement, sans bruit, elle revint au bord
 Et se coucha dans l'herbe, à l'ombre d'une yeuse ;

La bête s'avançait, belle, ardente et songeuse.

La bête s'avançait, belle, ardente, et d'un air
 Si royal et si mâle, que Lédá fut charmée
 Et qu'elle regretta, dans l'erreur de sa chair,
 De n'être pas un cygne, afin d'en être aimée

Parmi l'ombre et parmi l'herbe molle et charmée.

Parmi l'ombre et parmi l'herbe molle et les lys,
 Lédá se ploie au poids de l'animal insigne,
 Tout ruisselant encore des eaux de Simois²¹⁵,
 Et son corps étonné frissonne et se résigne

A ne caresser que le plumage d'un cygne²¹⁶.
 (GOURMONT, 1914, pp. 149-151)

Logo à aparição do cisne, descrito como uma “branca nave de frente d’ouro”, a rainha se encanta. Nesse ponto, Gourmont se distancia de Mallarmé, pois, enquanto no

²¹⁵ É curiosa a escolha de Gourmont por esse rio, realocando a cena às margens do rio troiano Simoente, o qual, enquanto divindade personificada, lutou ao lado de sua cidade, o que não faz muito sentido quando se leva em conta outras informações de mitos associados ao ciclo troiano, a começar pelo fato de Leda ser rainha de Esparta, cidade distante e rival daquela do Simoente. Tradicionalmente, o encontro de Leda e do Cisne se passa às margens do rio espartano Eurotas, tornado personagem do conto de Louÿs, como se verá; afinal, Leda não apenas é rainha de Esparta, como também segundo os mitos que chegaram até os dias de hoje nunca esteve em Troia. O verso é ambíguo e não fica claro se quem ainda traz em si as águas é a rainha ou o “animal insigne”. Por isso, fica a dúvida se a troca de rio foi um equívoco do poeta ou algum jogo de linguagem, sobrepondo ambos os rios, como se Zeus tivesse estado antes no outro curso d’água, de modo a já anunciar o destino trágico de Troia, cuja ruína proviria da união entre a rainha e o cisne e que, de fato, se daria, anos depois, às margens do Simoente.

²¹⁶ “Leda // A inocente Leda banhava seus membros nus, / A graça de seu corpo encantava a água do rio, / E os juncos, tomados de desconhecidas perturbações, / Cantavam uma canção tão velha quanto nova, // Quando o cisne apareceu, branca nave sobre o rio. // Quando o cisne apareceu, branca nave de frente d’ouro / Leda sobressaltou-se de alegria e permaneceu sonhadora; / Depois, lentamente, sem ruído, ela voltou à margem / E se deitou na relva, à sombra de um carvalho; // O bicho avançou, belo, ardente e sonhador. // O bicho avançou, belo, ardente e com uma expressão / Tão nobre e tão máscula, que Leda se encantou / E lamentou, no erro de sua carne, / Não ser um cisne, a fim de ser amada // Entre a sombra e entre a relva macia e encantada. // Entre a sombra e entre a relva macia e os lírios, / Leda se inclina ao peso do animal insigne, / Todo estremecendo ainda das águas do Simoente / E seu corpo assustado se arrepiava e se resignava // A não acariciar senão a plumagem de um cisne”.

poema deste, Leda só se permitirá seduzir após questionar e conhecer a identidade de seu pretendente, na versão daquele, a jovem enamora-se pelo próprio animal tão logo o vê, lamentando, inclusive, não ser um cisne para poder concretizar seu amor por aquele pássaro que a encanta não apenas por sua beleza como também por sua nobreza e virilidade. Em Mallarmé, vê-se um desejo de ser amada, de ser seduzida, em Gourmont o desejo é pela ave que já de pronto a encantou.

O tema da relação entre humanos e animais sempre foi um tabu e assunto de inúmeros mitos, lendas e contos populares, desde a Grécia Antiga – em que se destacam as histórias recontadas em *As Metamorfoses* pelo poeta romano Ovídio (2007) – até as histórias de matriz folclórica como os contos de fadas *A Bela e a Fera* e *O Príncipe Querido*, imortalizados pelas versões de Madame Leprince de Beaumont, ou *A Princesa e o Sapo*, mais conhecido pela versão dos irmãos Grimm. Invariavelmente, em todas essas histórias, o animal acaba por se revelar um deus ou um príncipe enfeitiçado, em geral, *antes* de qualquer relação se concretizar.

No entanto, o que causa grande curiosidade em torno do mito de Leda, independentemente da versão, é o fato de Zeus não ter tentado se aproximar em forma humana, optando antes pela forma animal, o que permite tanto a leitura simbólica advinda da imagem do cisne quanto uma leitura literal que poderia se encaminhar para a bestialidade. Ao se considerar a primeira opção, a escolha pela forma de cisne sugere o encanto de Leda pela beleza e elegância do animal, por sua pureza e aspecto divino, como se o amor proviesse do símbolo, isto é, de tudo aquilo que ela pode significar e sugerir, e não da ave em si; ao menos, não de uma forma literal, como se a única materialização possível de um deus fosse por meio da figura de um pássaro visto como emissário entre o terreno e o divino, comumente usada para representar, na arte, a parte espiritual dos homens ou, inversamente, como parece ser o caso, para representar a parte corpórea do divino. No caso da segunda possibilidade, corre-se o risco de se encaminhar para o grotesco, dado o caráter não-natural desse tipo de relação, como no mito de Parsífae, rainha de Creta, que se apaixona por um touro branco – para humilhação de Minos, seu marido – e tem dele um filho, Astérion, o Minotauro, monstro semi-humano cujo destino é permanecer escondido no labirinto para não causar o mal aos humanos que deseja devorar em um enredo digno dos romances góticos do final do século XVIII.

Não por acaso, em muitas variantes do mito, Leda será raptada e, em seguida, violada pelo cisne; o disfarce do deus serviria então não para seduzi-la ou encantá-la, como se lê nesse poema, mas para simplesmente permitir sua aproximação, tornando-o

um relato de violação, não de sedução, ao contrário do visto na versão de Mallarmé. No poema de Gourmont, por sua vez, sem cair no grotesco, Leda de fato enamora-se pela ave em si, apesar de julgar impossível tal união, encantada por sua aparência, o que pode ser lido pelo viés simbólico mencionado acima. Não obstante, esse poema – assim como o anterior – também pode ser lido na chave do sonho, traduzindo-se, por conseguinte, como um provável devaneio da jovem rainha enlevada por ver ou imaginar uma criatura de tamanha beleza.

Por sua vez, o conto “*Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*”, do belga Pierre Louÿs, apesar das severas críticas de Gaston Bachelard²¹⁷, mostra-se bastante interessante por ultrapassar, subverter e ampliar a narrativa tradicionalmente contada na lenda, incluir novos elementos, e, em especial, por revesti-la de símbolos reatualizados pela lógica sugestiva do Simbolismo, comentados metalinguisticamente, em uma reflexão sobre o próprio valor do símbolo.

A narrativa inicia-se com uma conversa entre amigos, no próprio contexto grego, quando um deles decide contar sua visão do encontro do deus metamorfoseado e da rainha de Esparta, acontecida em um passado já longínquo em relação ao momento da enunciação. Em sua versão, Lêda²¹⁸ é também uma ninfa que toda noite passeia por bosques à beira do rio-deus, Eurotas, ao qual, segundo Pierre Commelin (2008, p. 133), os espartanos prestavam culto e em cujas margens se deram diversos acontecimentos marcantes da mitologia, como a perseguição de Dafne por Apolo – culminando na transformação da ninfa em árvore – e diversas das famosas caçadas de Ártemis.

²¹⁷ Gaston Bachelard comenta – em uma análise bastante dura, um tanto apaixonada e, por isso, exagerada –, que, embora contenha “páginas belíssimas”, do “ponto de vista psicológico” deixa bastante a desejar por se prender muito ao mito no concernente ao encontro do cisne com a rainha como contado pelos autores clássicos e, mais do que isso, por ser bastante explícito na descrição da relação, portanto, carecendo de mistério – o que de fato poderia ser um problema na perspectiva simbolista. Para ele, tudo nesse texto “é demasiado evidente. Um leitor libidinoso é logo servido, diretamente servido [...]. O cisne é aqui um eufemismo bem inútil. Não é mais um habitante das águas. Lêda não tem qualquer direito à imagem ‘de uma flor azul do rio’. Nenhum dos ornamentos da água está aqui em seu lugar. Malgrado o grande talento literário de Pierre Louÿs [sic], *Lêda* carece de força poética” (1997, p. 41). Nesse sentido, Bachelard talvez experimentasse grande prazer na leitura do poema “*Leda e o Cisne*”, de Yeats, comentado em nota anterior, ou no poema “*Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui*”, de Mallarmé, analisado mais adiante, nos quais pouquíssimo é mostrado, de modo a se sugerir atmosferas e estados de alma, deixando ao leitor a tarefa de desvelar seu mistério. No entanto, cabe contestar a suposta “completa ausência de mistério” no conto de Louÿs. Sua sugestão não está de fato na cena do encontro que tanto desagradou ao filósofo, mas nas descrições das personagens, nas reflexões metalinguísticas e na construção da “moldura” da história principal com um subenredo próprio, embora talvez a crítica de Bachelard se baseie também em um excesso de didatismo do contista, advindo justamente desse aspecto metapoético.

²¹⁸ Louÿs utiliza uma grafia particular em todos os nomes gregos que cita em uma tentativa de transliterá-los com mais fidelidade, segundo grafia e pronúncia, em relação aos vocábulos originais do grego clássico. Por isso, o nome de “Leda” ganhou o acento circunflexo, “Zeus” tornou-se “Dzeus”, acompanhando a pronúncia reconstruída da letra zeta, e “Cástor e Pólux” passaram a ser “Kastôr e Polydeukès”.

Uma bela noite surge o Cisne – sempre grafado com inicial maiúscula para distingui-lo dos demais pássaros do rio – e, ao contrário dos outros, aproxima-se da jovem sem hesitar. Curiosamente, ela também não sente medo e permite a aproximação que resulta na perda de sua virgindade. Não há quaisquer questionamentos explícitos sobre a identidade da ave, como em Mallarmé. Aliás, Lêda sequer lhe dirige a palavra; tampouco o Cisne fala, de modo que não se possa saber sua real natureza ou sua verdadeira identidade. Tudo acontece em uma troca de olhares sugestivos.

A cena do encontro entre o pássaro e a rainha em si é bastante breve, mas o conto não se encerra nesse ponto, como o fazem a maior parte das obras que se dedicam a recontar o mito. Antes de o Cisne desaparecer no rio, Lêda bota um grande ovo azulado, do qual nascerá Helena, reforçando o caráter sobrenatural e insólito de um encontro inteiramente descrito na chave do maravilhoso. Depois desse dia, a jovem passa a procurar outra vez o seu Cisne, sem nunca mais o encontrar. A ninfa é então consolada por um sátiro abusado que consegue criar coragem para se aproximar e pelo próprio deus-rio, Eurotas, com quem conversa longamente na tentativa de entender aquilo que lhe acontecera. Ao fim, o grupo de amigos do início retorna questionando a versão contada pelo narrador.

Esse breve resumo demonstra o quanto o enredo é alterado no que diz respeito às fontes clássicas, mas para além dessas mudanças de trama, o conto introduz várias reflexões de grande interesse, a começar pela forma simbólica como descreve os dois protagonistas em contraponto através de um jogo de luzes e cores ao gosto simbolista, de modo que cada um represente uma polaridade complementar. Leda, enquanto avatar da noite e de seus mistérios, reflete o idealismo presente na simbologia da cor azul, tão cara aos poetas finisseculares, cujo potencial simbólico é reforçado pela intensa repetição dessa cor na descrição da jovem:

Elle était vraiment presque bleue, car le sang des iris coulait dans ses veines, et non comme aux vôtres le sang des rosés. Ses ongles étaient plus bleus que ses mains, ses papilles plus bleues que sa poitrine, ses coudes et ses genoux tout à fait azurés. Ses lèvres brillaient de la couleur de ses yeux, qui étaient bleus comme l'eau profonde. Quant à ses cheveux en liberté, ils étaient sombres et bleus autant que le ciel nocturne écrivaient le long de ses bras, si bien qu'elle paraissait ailée²¹⁹ (LOUÏS, p. 16).

²¹⁹ “Ela era verdadeiramente quase azul, pois o sangue das íris corria em suas veias, e não o sangue das rosas como nas de vocês. Suas unhas eram mais azuis que suas mãos, suas pupilas mais azuis que seu peito, seus cotovelos e seus joelhos de todo azulados. Seus lábios brilhavam da cor de seus olhos, que eram azuis como a água profunda. Quanto a seus cabelos em liberdade, eram escuros e azuis tanto quanto o céu noturno escrevia ao longo de seus braços, de tal modo que ela parecia alada.”

Esse uso reiterado da cor para classificá-la, seja advindo das luzes bruxuleantes do próprio céu noturno, seja proveniente de sua natureza sobrenatural, pode suscitar várias interpretações. A primeira, e mais óbvia, diz respeito ao fato de Lêda não ser propriamente uma mera mortal, embora não fique explícito se chega a ser uma divindade – no conto, ela até se questiona a esse respeito sem saber afinal sua verdadeira condição. Ela é descrita como uma ninfa, destacando-se, contudo, mesmo entre ninfas. Trata-se de uma criatura única – e talvez por isso azulada –, admirada e observada pelos demais habitantes das margens do Eurotas. O azul, porém, como se disse, é a marca do Ideal. Lêda é uma idealização suprema do feminino: única, misteriosa, lânguida, delicada. Sua cor espelha não apenas a noite, mas também a água, em cujas margens se encontra e sua essência sobrenatural.

Zeus-Cisne, dito Dzeus, por sua vez, a partir de seu aspecto solar, etéreo e incorpóreo – pois associado à luz e às nuvens –, foi descrito ora de cor branca, ora de um tom rosado, cor do “céu do meio dia”. Tais cores trazem em si a leveza e a delicadeza próprias do pássaro comparado a uma mulher, vista, é claro, como ser idealizado, conforme o trecho que o introduz na narrativa: « Le bel oiseau était blanc comme une femme, splendide et rose comme la lumière, et rayonnant comme un nuage. Il semblait l'idée même du ciel de midi, sa forme, son essence ailée. C'est pourquoi il se nommait Dzeus »²²⁰ (idem, pp. 21-22).

Assim, se Lêda evoca a noite, Zeus traduz o dia, cada um tornando-se símbolo de diversas polarizações complementares: dia e noite; masculino e feminino; sol e lua; rosa e azul; luz e sombra; ambiente celeste e ambiente aquático. O fruto dessa união simbólica, como explicitado na própria narrativa, apresenta-se como a própria “beleza”, na forma de Helena, outra idealização feminina por excelência, já que considerada a mais linda mulher a ter nascido ou a nascer, segundo o mito contado desde Homero. Essa leitura do nascimento da beleza pelo encontro dos elementos que se complementam se depreende da fala do deus-rio, Eurotas, quando este aparece para consolar Lêda, após o desaparecimento de Dzeus, e para explicar-lhe a importância e o caráter único da experiência recém-vivenciada:

« Tu es la nuit. Et tu as aimé le symbole de tout ce qui est lumière et gloire, et tu t'es unie à lui.

« Du symbole est né le symbole et du symbole naîtra la Beauté. Elle est dans l'œuf bleu qui est sorti de toi. Depuis le commencement

²²⁰ “O belo pássaro era branco como uma dama, esplêndido e rosa como a luz, e radiante como uma nuvem. Parecia a própria ideia do céu do meio-dia, sua forma, sua essência alada. É por isso que se chamava Dzeus.”

du monde, on sait qu'elle s'appellera Hélène et celui qui sera le dernier homme connaîtra qu'elle a existé. »²²¹ (idem, p. 31).

Fica, portanto, explícita essa interpretação simbólica da união do dia com a noite, da qual nasce a beleza, e, talvez por isso o conto tenha sido considerado muito óbvio por Bachelard, o que, no entanto, não o torna desinteressante. Ao contrário, antes, demonstra a preocupação simbolista com a reflexão em torno da linguagem, sua capacidade de sugestão e seu potencial simbólico. Nesse sentido, funciona também como apresentação dos ideais do movimento, metapoeticamente, sintetizando-os a partir de um mito conhecido e querido entre os pares do escritor, cujo enredo é alterado para dar conta das novas significações e abstrações desejadas pelo poeta, conforme o postulado mencionado no Capítulo 2.

Esse caráter metalinguístico também se manifesta por Louÿs brincar com o fato de existirem diversas variantes do mito, sendo a sua, portanto, uma nova possibilidade, tão válida quando qualquer outra. Afinal, se não há verdade absoluta por trás dos mitos, por que a sua verdade – considerada mais interessante pelo narrador – não seria igualmente ou até mais válida do que as demais versões? Em última instância, se não há verdade absoluta, ao menos, aquela é a *sua* verdade. Isso fica mais claro ao fim do conto, quando um dos acompanhantes do narrador questiona a ausência dos irmãos de Helena, sempre presentes nas fontes clássicas. Essa personagem também pergunta o porquê de a pele da rainha ser da cor azul, ficando curioso para saber como o narrador tivera acesso a essa versão, tão defendida por ele e tão obscuramente desconhecida, a despeito da popularidade inequívoca do tema:

«Et Kastôr et Polydeukès ? tu n'en as rien dit. C'étaient les frères d'Hélène. »

– Non. C'est une mauvaise légende, ils ne sont pas intéressants. Hélène seule est née du Cygne.

– Comment le sais-tu ?

– ...

– [...] Et pourquoi dis-tu que Lêda était bleue comme l'eau dans la nuit ? Tu as une raison pour le dire.

– N'as-tu pas entendu les paroles du Fleuve ? Il ne faut jamais expliquer les symboles. Il ne faut jamais les pénétrer. Ayez confiance. Ah ! ne doutez pas. Celui qui a figuré le symbole y a caché une vérité, mais il ne faut pas qu'il la manifeste, ou alors pourquoi la symboliser ?²²² (idem, pp. 33-34).

²²¹ “És a noite. E amaste o símbolo de tudo o que é luz e glória, e uniste-te a ele. / Do símbolo nasceu o símbolo e do símbolo nascerá a Beleza. Ela está no ovo azul que saiu de ti. Desde o início do mundo, sabe-se que ela se chamará Helena e aquele que será o último homem saberá que ela existiu”.

²²² “‘E Kastôr e Polydeukès? Não disseste nada deles. Eram os irmãos de Helena’ / – Não. É uma lenda ruim, eles não são interessantes. Somente Helena nasceu do Cisne. / – Como o sabes? / – ... / – [...] E por que dizes que Lêda era azul como a água na noite? Tens uma razão para dizê-lo. / – Não escutaste as

As respostas às perguntas são bastante curiosas. Na primeira, muito irônica, o narrador se justifica por uma questão de gosto. Os Dióscuros não estão presentes na lenda porque “não são interessantes”, logo qualquer menção aos dois seria uma mentira, posto que, em sua opinião, algo que não comove um poeta é indigno de constar em suas narrativas. A verdade estaria então contida na beleza da narrativa, não no fato em si, que, se banal, não suscitaria nenhum interesse, incapaz de comover ou deleitar. Isso é sintomático quando se percebe a ausência de Cástor e Pólux no Simbolismo como um todo, apesar da imensa quantidade de referências a mitos gregos dos mais variados, como se percebe pelo recorte demonstrado até aqui. Enquanto Leda é largamente retratada e Helena surge em ocasionais referências complementando a história de sua mãe, os gêmeos não são mencionados, como se a confirmar, ao mesmo nesse contexto, o fato de não terem despertado o interesse dos poetas finiseculares, representados aqui pelo narrador de Pierre Louÿs²²³.

A resposta à segunda pergunta é o significativo silêncio expresso textualmente pelas reticências. O narrador, ao não dizer como sabe de tudo o que conta, deixa claro o caráter ficcional da narrativa e reforça sua resposta anterior puramente subjetiva e questionável, que, no entanto, privilegia o contar, o inventar e a história em si e por si mesma. Ou seja, ele conta somente aquilo que lhe apetece, que considera belo, interessante e, conseqüentemente, verdadeiro, não por ter de fato acontecido, mas pela veracidade do sentimento com que a história é contada; isso basta para justificar suas escolhas, tal como justificaria um poeta caso precisasse explicar as imagens escolhidas e utilizadas em um poema.

Ante a terceira pergunta, quando questionado sobre o motivo da pele azulada da rainha, o narrador parece se irritar, respondendo com outra pergunta, em um tom passivo-agressivo: “Não escutaste as palavras do Rio?” Tal reação demarca que sua justificativa

palavras do Rio? Nunca é preciso explicar os símbolos. Nunca é preciso penetrá-los. Tenhais confiança. Ah! Não duvideis. Isso que figurou o símbolo escondeu em si uma verdade, mas não é preciso que ele a manifeste, ou então, por que a simbolizar?”

²²³ Nesse sentido, é interessante notar a ausência dos grandes heróis gregos em geral. Não há menções aos Dióscuros, assim como não há menções a Teseu, Perseu, Hércules, Aquiles, Heitor ou qualquer outro semideus cuja fama derive de sua força e competência em batalha. Aos simbolistas e decadentistas, tais temas são por demais prosaicos, banais, sem interesse ou importância; os mitos relevantes para eles são justamente aqueles que trazem reflexões sobre a arte, sobre o sobrenatural, sobre o divino, sobre o belo, sobre a morte e sobre a vida, ou, preferencialmente, aqueles que associam várias dessas instâncias, como os mitos de Leda, Narciso, Orfeu ou Édipo, ou então as histórias de criaturas híbridas capazes de provocar a imaginação, como os faunos, sereias e esfinges. No fim de século, a guerra perde o interesse para dar lugar aos amores impossíveis, às transcendências improváveis e às metamorfoses onipresentes no imaginário clássico.

se encontra em sua própria história. Explicar, para ele, seria tirar a beleza do símbolo e, conseqüentemente, do conto. Seria, talvez, como suprimir três quartos de sua beleza, como defendera Mallarmé. Antes, ele prefere, apenas, sugerir.

Por fim, vale falar brevemente do curto poema “Léda”, de Henri Cazalis, publicado sob o pseudônimo Jean Lahor²²⁴. Esse poema, ao contrário dos demais textos comentados, já começa em *medias res* no momento do enlace amoroso entre Leda e o Cisne, reduzido e resumido aos dois versos iniciais. O interesse do sujeito poético muda radicalmente, pois recai mais nos frutos da relação do que no encontro em si, o que não havia acontecido em nenhuma das versões vistas até aqui. A relação entre mulher e ave-deus é apenas evocada para, em seguida, frisar suas conseqüências: o cisne e a jovem rainha tornam-se meios para um fim. Por conta disso, não há descrições de ambientes ou das duas personagens tão pormenorizadas como nos outros textos comentados, de modo a tornar o curto poema bastante sugestivo, provocador e, por isso, igualmente interessante:

Au cygne frissonnant qui la vient embraser
Elle offre son beau corps robuste sans comprendre :
Des Immortels naîtront de ce muet baiser,
Et la forme d’Hélène en ce flanc va descendre.

Et par l’étrange éclat des soirs mystérieux
C’est ainsi que toujours la stupide Matière,
Et la femme ignorante ont procréé les Dieux,
Sans deviner d’où leur venait tant de lumière !²²⁵
(LAHOR, 1888, p. 112)

Na segunda estrofe, o eu afasta-se do mito do título brevemente resumido na primeira estrofe para falar de modo mais abrangente da relação entre deuses e homens de em geral. Destaca o papel das divindades no destino da espécie humana; a forma como a matéria é alterada pela inspiração divina através da manipulação dos mortais presos em sua ignorância e sujeitos ao capricho dos deuses. O sujeito lírico não se coloca no texto –

²²⁴ Cazalis tem mais dois poemas, também assinados por esse pseudônimo nos quais se verifica o uso da imagem do cisne, mas sem associação explícita ao mito de Leda. São eles: « Le Rêve » e « Hymne au Soleil » (p. 125). No primeiro, em uma noite de verão, um sujeito lírico se põe a sonhar com um sol belíssimo e com cisnes cantando, enquanto no segundo, que se trata de fato de um hino em louvor ao astro divinal, o cisne surge como pássaro a ele consagrado, cuja brancura das penas adviriam de seus raios (cf. LAHOR, 1888, pp. 35, 195 e ss.). É interessante notar, portanto, que em ambos os poemas fica explícito o aspecto solar da imagem císnea e, por conseqüência, sua relação com divindades como Hélios e, particularmente, Apolo, tema sobre o qual se falará mais adiante em seção dedicada aos poemas císnicos de Baudelaire e Mallarmé.

²²⁵ “Ao cisne arrepiando-se que a vem enlaçar / Ela oferece seu belo corpo robusto sem compreender: / Imortais nascerão desse beijo mudo, / E a forma de Helena nesse flanco vai descer. // E pelo estranho brilho das noites misteriosas / É assim que sempre a estúpida Matéria, / E a mulher ignorante procriaram os Deuses, / Sem adivinhar de onde lhes vinha tanta luz!”

seguindo a ideia mallarmaica da desapareição elocutória do “eu” –, de forma que tais considerações ganhem um aspecto de verdade absoluta e não de elucubrações filosófico-religiosas de um indivíduo. Assim, o poema “Léda”, de Cazalis, torna-se um texto a respeito do próprio papel da divindade sobre a humanidade. Parece questionar, inclusive, o livre arbítrio, mesmo se não o menciona. Isso porque prevê a ignorância e a incompreensão não apenas dos homens e mulheres, mas da própria matéria, contrastada aqui com os deuses representados abstrata e metaforicamente pela imagem da “luz”, por sua vez, passível de ser lida como a sabedoria negada aos homens.

Com isso, esse poema se revela bastante diferente dos demais comentados, pois, em seus oito versos, enfatiza a ignorância da rainha entregue ao cisne sem compreender a situação e sem prever as consequências. Em Mallarmé, por exemplo, Leda deseja ser amada e, quando o cisne aparece, só se entrega a ele após saber de sua natureza divina. É uma Leda curiosa e questionadora, movida por suas próprias paixões e capaz de avaliar a situação antes de tomar qualquer decisão. Já a Leda de Gourmont, sentindo-se atraída pelo cisne-deus, especula sobre as possibilidades de concretizar esse amor, imaginando só ser possível caso também fosse pássaro. É uma Leda mais pragmática, embora também sonhadora, mas que, afinal, percebe que seu amor pela ave pode se realizar mesmo em sua conjuntura dada a real natureza divina da criatura que transcende os limites da matéria e da compreensão humana.

Em Louÿs, por sua vez, a própria natureza divinizada da rainha tornada ninfa altera as perspectivas; não se trata de uma Leda humana, mas sim de uma entidade imersa no sobrenatural e que, portanto, não se surpreende com a aparição do insólito na forma de um cisne branco-róseo e o aceita prontamente. É um texto mais metapoético na medida em que explora a própria potencialidade do símbolo e reflete sobre ele e sobre o próprio mito. Já Cazalis constrói uma reflexão sobre a relação entre homens e deuses, mais do que entre animais e humanos – resumidos numa mesma chave por serem todos constituídos de matéria –, mesmo se aqueles são invariavelmente lidos por chave simbólica e metafórica. Seu poema é sobre o destino, sobre as escolhas das divindades e a impossibilidade dos seres humanos em questioná-las.

Portanto, partindo do princípio de que, no fim de século, os poemas recorrem aos mitos por seu desejo de recuperar símbolos e ressignificá-los (cf. BALAKIAN, 2007, p. 87), a história de Leda parece retomar o aspecto sobrenatural dos pássaros, enquanto seres intermediadores entre a humanidade e o divino, como visto no início do Capítulo 3. É como se, ao se tornar ave, Zeus ficasse mais próximo dos homens, sem perder sua

essência sobrenatural. De certa forma, o cisne continua sendo um mensageiro, não de uma ordem da entidade – como no caso da águia de Zeus –, mas de um desejo que estabelece uma correspondência entre os dois planos: o terreno e o divino.

Não obstante, a despeito de tantas variantes, supressões e acréscimos efetuados nesses poemas, o mito ainda está fortemente carregado de sua simbologia primeira, no que diz respeito à representação do cisne, sem tantas transformações. O mesmo acontece com poemas muito presos a outras lendas, como a de Lohengrin, sobre a qual se falará a seguir. Por outro lado, em textos como “O Cisne”, de Baudelaire” e “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, de Mallarmé, partindo das simbologias cristalizadas no imaginário, a imagem do cisne idealizado e divinizado é desconstruída para sugerir, sem negar as interpretações anteriores, novas possibilidades de leitura e de significação, como também se comentará num segundo momento.

O Cavaleiro do Cisne no imaginário finissecular

Além de Leda, outra figura popular que impactou o imaginário finissecular por sua associação à imagem do cisne foi Lohengrin, também conhecido como o “Cavaleiro do Cisne”, figura tradicional do folclore germânico, posteriormente incorporada ao imaginário cavaleiresco francês e inglês, a partir dos quais se desenvolveu a chamada *Matéria de Bretanha*. A história do “Cavaleiro do Cisne”, no entanto, é anterior à de Lohengrin, personagem associada ao ciclo de histórias em torno do Santo Graal, e apresenta algumas diferenças em suas versões mais antigas, sempre tendo tal pássaro como tema central.

Os cisnes, de modo geral, mostram-se muito presentes no folclore germânico. Na origem da própria história do “Cavaleiro do Cisne” encontra-se a lenda das mulheres-cisne, seres feéricos com forma de ave que se despem de suas penas, tornando-se mulheres belíssimas, para banharem-se em rios e lagos. Segundo a lenda, se um rapaz recolhesse as roupas de penas de uma delas enquanto esta se banhasse, a mulher-cisne ficaria impedida de se transformar outra vez em pássaro e seria, então, obrigada a se casar com aquele que a roubou. Os filhos desse tipo de relação são chamados de “crianças-cisne”, herdeiros dos poderes sobrenaturais da mãe. Nessas histórias, invariavelmente em algum momento, as mães deixavam suas famílias e voltavam para seu lar sobrenatural, compelidas a retomarem sua forma de ave. Em outras versões, como o texto medieval *La Naissance du Chevalier au cygne*, as crianças-cisne são mortais comuns enfeitiçados por bruxas ou fadas para assumirem a forma do pássaro.

Segundo algumas variantes da lenda do Cavaleiro do Cisne, sua mãe seria justamente uma dessas mulheres-cisne, casada com um rei que por ela ficou enamorado. Por isso, o próprio Cavaleiro e seus cinco irmãos teriam sido crianças-cisne, fruto dessa união entre um homem mortal e uma mulher feérica. Outra variante aponta que o Cavaleiro e seus irmãos teriam sido enfeitiçados pela madrasta-bruxa, que os tornou cisnes para seus próprios filhos poderem se tornar herdeiros do reino. Ao fim, todos conseguem recuperar a forma humana, menos um, que passa a acompanhar o mais valoroso dos irmãos, conhecido a partir de então como o Cavaleiro do Cisne²²⁶ (cf. MARTINEAU, 2015, p. 192).

Os primeiros registros escritos sobre tal personagem remontam ao século XII e apresentam diversas versões e variantes, sobretudo em língua francesa. Uma delas, intitulada *Chanson du Chevalier au Cygne*, narra o aparecimento de um barco puxado por um único cisne em um lago, em uma espécie de continuação da história anterior. Dentro da barca puxada pelo cisne, havia um jovem cavaleiro desconhecido, inteiramente aparentado, chamado Élyas. Sua chegada logo choca a todos que aguardam às margens, posto que inesperada e aparentemente sobrenatural. Como nada se sabe sobre origem do rapaz, especula-se ser feérica. Uma vez desembarcado o passageiro, o cisne que o trouxe desaparece, puxando o barco atrás de si e retomando o percurso de sua vinda. Trata-se, é claro, do filho da rainha-cisne mencionada acima ou de uma das crianças enfeitiçadas pela bruxa, acompanhado de seu irmão, cuja sina foi permanecer sempre na forma de um cisne (cf. *idem, ibidem*).

De acordo com essa variante da lenda, o filho de uma dessas fadas, já crescido, surge no lago. Após desembarcar, o jovem mostra-se exímio e nobre guerreiro, reunindo em si todas as qualidades esperadas segundo o código de cavalaria de então. Ao valoroso jovem, um nobre logo concede a mão de sua filha, chamada muitas vezes de Beatrix de Bouillon – sobrenome de uma família de nobres de grande importância que realmente existiu –, com quem o Cavaleiro do Cisne se casa e tem filhos, vivendo rica e prosperamente. Anos depois, o cisne reaparece puxando o mesmo barco de outrora. Ao

²²⁶ Nessas narrativas, os cisnes costumam também ser avatares de príncipes e princesas, em sua maioria enfeitiçados. Os irmãos Grimm recontaram várias dessas histórias presentes no folclore alemão, como “Os seis cisnes” e “O Príncipe Cisne”, nas quais jovens príncipes são transformados nessas aves e apenas um novo feitiço pode devolver-lhes a forma humana. O primeiro desses contos, aliás, parece derivar da própria trama de *Le Chevalier au cygne*, tratando do tema dos *enfants-cygnés*, pois conta a história de seis jovens príncipes transformados em cisne por sua madrasta-bruxa. No entanto, mesmo enfeitiçados, os rapazes readquiriam a forma humana todos os dias por alguns minutos, despindo-se de suas penas. Assim permanecem por seis anos até finalmente serem salvos pela irmã caçula, que havia escapado do sortilégio da bruxa (cf. GRIMM, 2012).

vê-lo, o cavaleiro, tal como as mulheres-cisne do folclore, sem hesitar embarca novamente e desaparece sem nunca mais ser visto, provavelmente voltando ao seu reino feérico natal. Há variantes, nas quais o sumiço do Cavaleiro só se dá após Beatrix tentar descobrir sua identidade mantida secreta, tema já presente na mitologia clássica, como se verá logo adiante.

Em todas essas histórias, a imagem do cisne parece evocar o limite entre o natural e o sobrenatural, sendo, por exemplo, o meio de transporte capaz de propiciar a chegada do ser feérico ao mundo dos mortais e de levá-lo de volta à sua pátria sobrenatural. Ele torna-se, assim, um “emissário entre dois mundos” (BALAKIAN, 2007, p. 84), como esperado das aves, segundo algumas crenças. Ao mesmo tempo, sua presença demarca o uso de magia no mundo mortal – tal como ocorre no mito de Leda –, já que representa tanto a aparência assumida pelas fadas quanto a daqueles que foram enfeitiçados.

Michel Pastoureau recorda que, segundo a tradição, o “misterioso ‘Cavaleiro do Cisne’” era considerado “o avô de Godefroi de Bouillon” (2007, p. 374), um duque franco de importante papel na primeira cruzada por ter fundado em Jerusalém a dinastia de reis ocidentais que descenderia dos filhos nascidos da relação entre o Cavaleiro e Beatrix. A partir de então, vários nobres passaram a usar o emblema do cisne para se passarem por herdeiros de Bouillon e, conseqüentemente, desse valente cavaleiro do mito, assumindo uma linhagem sobrenatural e mágica, mais ou menos como os gregos faziam na Antiguidade dizendo-se herdeiros deste ou daquele deus. Isso contribuiu para a permanência e difusão da lenda contada e recontada em obras como as citadas *La Naissance du Chevalier au Cygne* e *Le Chevalier au Cygne*. Estas, diferentemente de outros “romances genealógicos anglo-normandos da mesma época”, celebram “o suposto ancestral de um personagem histórico bem conhecido” e estabelecem uma genealogia muito próxima – Godefroi seria neto do Cavaleiro – e, portanto, menos contestável em uma época em que pululam farsantes se passando por herdeiros de reis e heróis (cf. GAULLIER-BOUGASSAS, 2015, p. 2). Do mesmo modo, a vontade de se filiar a essa linhagem tornou a imagem do cisne bastante popular na heráldica, corroborando para definir o modo como o animal passou a ser interpretado posteriormente.

Paralelamente a isso, a figura do Cavaleiro passa a ser associada à de Lohengrin, filho de Parcifal e Brancaflor, personagens do ciclo arturiano e das narrativas em torno da Demanda do Graal, de cuja ordem seria um dos mais valentes e nobres cavaleiros. Tal associação nasce do fato de, ao longo da Idade Média, a imagem do cisne ter sido relida pela tradição cristã e tornada um dos emblemas de Cristo, por isso evocando ideias de

castidade, bondade e pureza²²⁷, ideais igualmente presentes no código de cavalaria, ao qual Lohengrin se filia, enquanto Cavaleiro do Graal.

A primeira obra que faz essa sobreposição é o poema *Parzival*, do poeta germânico Wolfram von Eschenbach (c. 1170-1220), um dos maiores autores de língua alemã do período medieval. Nessa versão que não se detém no nascimento do jovem, Lohengrin, após chegar no barco puxado pelo cisne e vencer um vilão em um duelo, casa-se com uma bela princesa, sob a condição de ela nunca perguntar qual é seu nome ou sua origem, em uma retomada ao mito grego de Éros e Psiquê (cf. SOSA, 1997, p. 24), onde a jovem também era impedida de saber a identidade de seu amante sob risco de perdê-lo, caso sucumbisse à curiosidade e desobedecesse a essa restrição. Um dia, no entanto, a jovem acaba por questionar Lohengrin e, então, o Cavaleiro revela ser o Cavaleiro do Graal, filho de Parcifal; ele embarca outra vez no pequeno bote que reaparece puxado pelo pássaro e o cisne o leva embora para sempre.

Esse poema, certamente inspirado em *Perceval ou le conte du Graal*, de Chrétien de Troyes, torna-se muito importante para o século XIX, pois é a partir dele que Richard Wagner compõe sua ópera *Lohengrin*, por sua vez, lida e reinterpretada pelos poetas de *la fin de siècle* em variados textos. Nessa “ópera romântica em três atos”, executada pela primeira vez em 1850, em Weimar, mas difundida, sobretudo, a partir de suas apresentações em Bruxelas e em Paris, alguns anos depois, Wagner atualiza o mito. O compositor tenta suprimir as imprecisões advindas da imensa gama de variantes e assim o torna mais coerente e mais adequado ao público oitocentista. Isso se opera, por exemplo, pela escolha em dar uma justificativa para o forçado silêncio do herói em relação à sua origem e, ao mesmo tempo, pelo desenvolvimento e aprofundamento psicológico das várias personagens, que, em versões anteriores, resumiam-se a arquétipos.

A ópera wagneriana se passa no ducado de Brabante, na atual cidade belga da Antuérpia, após a morte do duque local e do desaparecimento de seu filho e herdeiro, Gottfried. A única herdeira restante, Elsa, é então acusada de ter afogado seu irmão por Friedrich von Telramund, pretendente ao trono que havia tentado antes se casar com a jovem duquesa. Como foi rechaçado por ela, Telramund casou-se com Ortrud, uma pagã

²²⁷ Em consequência a essa associação, o cisne passou a ser visto como inimigo da serpente, figura associada ao diabo na mitologia cristã, motivo pelo qual os dois animais eram comumente representados juntos em Bestiários Medievais, como símbolo do duelo entre o bem e o mal, o celeste e o ctônico, de modo semelhante ao que a águia era representada enquanto rival natural do dragão. Apesar dessa caracterização tradicional, na Idade Média retratou-se ocasionalmente o cisne como símbolo do orgulho (cf. VOISENET, 2009, p. 123), talvez pela altivez e elegância transmitida por seu porte.

de poderes mágicos, justamente a responsável pela acusação contra Elsa. Ortrud diz ter visto quando a filha do duque afogou seu pobre irmão e induz o marido a denunciá-la. Tudo não passa, no entanto, de um plano orquestrado pelo maléfico casal para roubar o trono da jovem. Feitas as acusações, Elsa é coagida a se defender por combate. Para tanto, precisa nomear um campeão, mas nenhum se prontifica. Mesmo assim, permanece tranquila, pois em sonho soube que um cavaleiro enviado pela providência divina a viria salvar. Ciente disso, apenas reza a Deus enquanto aguarda. Quando todos pensavam que seu destino já estivesse selado, surge o Cavaleiro no barco puxado pelo cisne, conforme a lenda popular. Trata-se de Lohengrin, que se apresenta como campeão de Elsa e enfrenta Telramund em batalha.

Telramund é vencido e poupado pelo recém-chegado. Diante disso, o rei concede a mão de Elsa, bem como seu título, posses e terras, ao vitorioso desconhecido. Tal como no mito, o Cavaleiro do Cisne aceita a oferta, diante da condição de nunca ser questionado quanto à sua origem e tampouco quanto à sua identidade. A garota aceita a oferta e, por um curtíssimo tempo, o casal é feliz. Ortrud, porém, ressentida pela derrota do marido, alimenta rumores sobre a identidade do cavaleiro; para ela, alguém se negar a revelar o próprio nome só pode significar uma origem plebeia ou um passado vergonhoso. Elsa, enganada, acaba por questionar o marido. Este, fiel à sua promessa, conta-lhe tudo: seu nome, sua origem, e, finalmente, sua ligação com o Santo Graal que lhe concedera poderes sobrenaturais e lhe enviara até ali justamente para provar a inocência da jovem. Por esse motivo, não deveria ter sua identidade revelada, pois uma vez que o segredo fosse descoberto, deveria voltar para junto do Graal²²⁸.

Lohengrin logo se apressa a partir para nunca mais voltar, mas antes de seu adeus, reza pela volta do verdadeiro herdeiro do trono do ducado. Então, o cisne que o havia trazido reaparece, mergulhando nas águas e transformando-se outra vez em Gottfried, o herdeiro, que não estava morto de verdade, apenas havia sido enfeitiçado por Ortrud, presa e acusada de bruxaria em seguida. Isso resolvido, uma pomba branca desce dos céus

²²⁸ A esse respeito, Andressa Oliveira, comentando o célebre ensaio de Baudelaire intitulado “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, assevera: “o poeta francês ainda afirma que Lohengrin tem caráter sagrado e misterioso. Quando Elsa duvidou, quando quis saber quem era seu salvador, perdeu sua felicidade. O ideal desapareceu. Baudelaire associa esta lenda ao mito da Psique antiga, que também foi vítima da demoníaca curiosidade. Elsa dá ouvidos a Ortrud como Eva à serpente. Assim, a representação de Eva cai mais uma vez na cilada eterna” (2008, p. 3). Nesse sentido, é interessante lembrar que as bruxas são normalmente associadas ao mal absoluto e esse ao diabo, segundo a tradição cristã. Por isso, a relação estabelecida por Baudelaire se mostra bastante pertinente e polariza o bem absoluto representado por Lohengrin e simbolizado por seu cisne em detrimento da imagem da bruxa Ortrud, equiparada ao diabo em forma de serpente, animais considerados inimigos naturais.

e assume o lugar do cisne na condução do barco. O Cavaleiro se vai, Elsa padece por sua curiosidade e Gottfried finalmente assume o trono de Brabante.

A importância de Wagner para os simbolistas já foi comentada e fica evidente quando se atenta não apenas para os escritos críticos sobre ele assinados pelos poetas do movimento, quanto para as referências explícitas na forma de citações ou breves menções, como também para os temas de muitos de seus poemas. E, dentre todas as peças wagnerianas, *Lohengrin* talvez seja aquela que mais os encantou, seja pelo misticismo intrínseco, seja devido ao gosto epocal pelo medieval romantizado. Não por acaso, surgem no fim de século muitos poemas sobre o Cavaleiro do Cisne, não retomando as canções de gestas e romances em versos medievais, mas construídos em diálogo direto com a ópera do mestre alemão²²⁹.

É o caso do poema homônimo de Stuart Merrill (1863-1915) – simbolista norte-americano que vivia em Paris e escrevia em francês –, publicado na recolha *Les Fastes*, de 1891. Nesse texto, fica explícita a referência à ópera à medida que é reconstruída a célebre cena da chegada de Lohengrin para salvar Elsa, no barco puxado pelo cisne. Essa representação evoca o idealismo da estética simbolista e toda a pureza e castidade desejadas em um cavaleiro no contexto representado:

LOHENGRIN
à Albert Mockel

Tandis que les hérauts déferlent avec faste
L'écarlate splendeur des étendards du roi,
Le peuple des seigneurs, en somptueux arroi,
S'écrase autour du clos que le soleil dévaste.

Au bord du fleuve en pleurs s'éploie Elsa la chaste,
Espérant un miracle en réponse à sa foi ;
Mais le houleux tumulte insulte à son effroi,
Et les trompettes d'or hurlent vers le ciel vaste.

Soudain silence, et la terreur dans tous les yeux :
Car, comme un songe issu des ondes et des cieux,
Voici, mû vers la grève au gré d'une bourrasque

Par la nage et le vol de son Cygne idéal,

²²⁹ Fora do âmbito francófono, sobre o qual se falará a seguir, um exemplo disso é a obra do poeta nicaraguense Ruben Darío, para quem, como se viu na seção anterior, o cisne era uma das imagens mais importantes. Darío se voltou algumas vezes à lenda de Lohengrin, como no poema “Divagación” (diga-se de passagem, um título bastante mallarmeano e simbolista), no qual constam os seguintes versos: “*Y sobre el agua azul, el caballero / Lohengrin; y su cisne, cual si fuese / un cincelado témpano viajero, / con su cuello enarcado en forma de S.*” (apud SOTO, 2003, p. 255). Em tradução nossa: “E sobre a água azul, o cavaleiro / Lohengrin, e seu cisne, como se fosse / um cinzelado bloco de gelo viajante / com seu colo arqueado em forma de S.” Ou ainda no poema “El Cisne”, onde menciona o “Cisne wagneriano” (idem, *ibidem*).

Surgir, sous la clarté que réfracte son casque,
Lohengrin, le héros grave du Saint-Graal”²³⁰
(MERRILL, 1891, p. 37).

O poema se constrói em um *crescendo*, indo de um pequeno recorte de cena para, pouco a pouco, compor todo o cenário, no qual ela se desenrola, acompanhando assim o movimento do olhar. Primeiro, observa-se o desfile dos arautos portando estandartes, seguidos pelo povo que se aglomera para ver qual será o destino de Elsa. Ela, por sua vez, apenas espera o milagre, fiando-se em sua fé. Segundo a fórmula do soneto clássico, o primeiro terceto apresenta uma antítese ao dito nos dois quartetos, através de abrupta interrupção e silêncio, marcados pelo termo “Soudain” [De repente]. A quarta estrofe, por fim, traz a chegada do Cavaleiro do Cisne, reforçando o idealismo do pássaro que o acompanha e seu vínculo com o Graal²³¹.

A respeito desses elementos e do medievalismo herdado de Wagner, Guy Michaud estabelece uma interessante relação perfeitamente cabível para o soneto de Merrill, na qual destaca justamente o papel do cisne e do Graal, relidos no contexto do fim de século. Para ele, “o cisne branco sempiterno é a alma ávida de pureza, a alma em busca do ‘Graal’, da inocência angélica e virginal das primeiras eras”, de modo que um reflita o outro, assim como espelham o próprio caráter de Lohengrin, símbolo do código de cavalaria e do amor cortês, bem como o de Elsa que, em sua inocência, agarra-se à fé da salvação por milagre. Ainda sobre isso, o crítico conclui: “Quer seja inconsciente ou não, eis o sentido verdadeiro dessa nostalgia dos tempos passados, dessas evocações faustuosas, desses chamados de um mundo maravilhoso” (1947, p. 406).

Essas considerações de Michaud parecem perfeitamente cabíveis para boa parte das ambientações medievais construídas no âmbito do Simbolismo, como o exemplar

²³⁰ “Lohengrin // a Albert Mockel // Enquanto os arautos agitam com fausto / O escarlate esplendor dos estandartes do rei, / O povo dos senhores, em suntuosa comitiva, / Espreme-se em torno do pátio que o sol devasta. // À beira do rio em lamentos eclode Elsa a casta, / Esperando um milagre em resposta à sua fé; / Mas o tempestuoso tumulto de ouro urra ao vasto céu. // De repente, o silêncio e o terror em todos os olhos. / Pois, como um sonho advindo das ondas e dos céus, / Eis, levado ao pátio aos caprichos de uma borrasca // Pelo nado e pelo voo de seu Cisne ideal, / Surgir, sob a claridade que seu elmo refrata, / Lohengrin, o grave herói do Graal.”

²³¹ Em “Le Palais Désert”, outro poema de inspiração medieval, Merrill descreve as glórias de um príncipe morto, portador de um estandarte decorado com a flor de lis da família real francesa. Em dada altura, uma cena de um jardim místico é descrita, onde figuram cisnes e pavões aparentemente entristecidos como se contagiados pelo sentimento de perda e pelo silêncio opressor imposto ao palácio: « Aucun souffle n’émeut le somnolent silence: / Les paons sont endormis aux balustres de fer, / Et dans les bassins roux d’où nulle eau ne s’élançait / Les cygnes, oubliant leur pâle turbulence, / Rêvent de chants de deuil sous un soleil de fer » (MERRILL, 1891, p. 44). Em tradução nossa: “Nenhum sopro comove o sonolento silêncio: / Os pavões adormeceram nos balaústres de ferro, / E nas fontes carmesins donde nada jorra / Os cisnes, esquecendo sua pálida turbulência, / Sonham cantos de luto sob um sol férreo”.

poema acima. Tornam-se também interessantes para pensar um contraexemplo, que parte dessas convenções idealistas de um misticismo nostálgico, como apontado pelo crítico, para criar uma paródia do mito, reatualizado pelo olhar mordaz e decadente do poeta finissecular. É o caso de um texto assinado por Jules Laforgue (1860-1888), poeta uruguaio, filho de franceses, que, assim como seu conterrâneo Lautréamont, mudou-se ainda jovem para a Europa. Ambos se destacaram na segunda metade do século XIX por criarem, no seio dos movimentos do fim de século, obras de viés extremamente sarcástico que se valem da linguagem popular e de grande erudição, embora bem diferentes entre si. Ao mesmo tempo, incorporam o espírito simbolista-decadentista da época e “brincam” com suas convenções.

Laforgue volta-se à figura do Cavaleiro do Cisne em pelo menos três ocasiões²³². Primeiro no curioso e hermético poema “Les Linges, les cygnes” [As roupas limpas, os cisnes], publicado no livro *L’Imitation de Notre-Dame la Lune* (1886), em que já no título se explicita de maneira ambígua a brancura e a pureza do pássaro, equiparando-o ao polissêmico termo “*linge*”, passível de ser traduzido como “linho”, “pano”, “trapo”, ou, o mais provável pelo depreendido do conteúdo dos versos, como “roupa lavada” (ou, e aí reside a ironia, como “roupa *a ser* lavada”). Quase ao fim do poema, Lohengrin é anunciado em grande pompa, como se lê nos seguintes versos:

« Et la mort! Pavoisez les balcons de draps pâles,
Les cloches ! Car voici que des rideaux s’exhale
La procession du beau Cygne ambassadeur
Qui mène Lohengrin au pays des candeurs ! »²³³
(LAFORGUE, 1903, p. 261).

Essas imagens contrastam com as presentes nos versos anteriores, onde o sujeito poético descreve uma singela cena de lavadeiras trabalhando em uma pradaria de “brancos travesseiros”. O poema todo, aliás, funciona dessa forma: evoca imagens grandiloquentes e as sobrepõem ao cotidiano e ao banal. Dessa forma, ao comparar o cavaleiro às jovens em sua função doméstica e humilde, Laforgue dessacraliza uma das figuras mais idealizadas do imaginário cavaleiresco medieval e, por consequência, o nobre cisne que o acompanha.

²³² Laforgue também menciona cisnes nos poemas « Complainte de Lord Pierrot » (1903, p. 129), do livro *Les Complaintes*, citado anteriormente pela evocação do cisne de Leda, em « Climat, Faune et flore de la lune » (idem, p. 211) e na parte III da série « Locutions de Pierrot » (idem, p. 230). Nesses três textos, porém, o cisne é lido por outros vieses, sem relação explícita com Lohengrin, o Santo Graal ou o Cavaleiro do Cisne.

²³³ “E a morte! Pavoneai-vos pelos balcões de lençóis pálidos, / Os sinos! Pois eis que das cortinas exala / A procissão do belo Cisne embaixador / Que conduz Lohengrin ao país das canduras!

Outra ocorrência é no poema “Petites Misères d’Hiver” do livro póstumo *Les Fleurs de bonne volonté* (1890), no qual evoca “O Cisne do Santo Graal” (idem, p. 393). No entanto, sem dúvida a releitura mais interessante e original da história do “Cavaleiro do Cisne”, realizada no contexto do fim de século, é o conto “Lohengrin, fils de Parcifal”, do livro *Moralités légendaires*²³⁴ (1887), também de Laforgue. Esse texto demonstra forte inspiração em Wagner, mas, por seu aspecto satírico, todo o idealismo visto na ópera, e transposto para o soneto de Merrill, perde-se em uma paródia bastante erudita do mito medieval, onde pouco resta intocado da trama original e praticamente tudo é dessacralizado.

Sob o viés da ironia, a ambientação construída por Laforgue emula a de Wagner, por sua religiosidade mística, ao mesmo tempo em que a satiriza e a modifica, acrescentando e suprimindo informações, a começar pela ausência de três importantes personagens da ópera: Telramund, Ortrud e Gottfried. A omissão dessas personagens provoca a consequência interessante de apagar a dualidade entre bem e mal tão patente em Wagner. Com isso, o texto de Laforgue se abstém de juízos de valor ou de moralidades, traço comum às narrativas que compõem justamente o livro *Moralités Légendaires*.

Além disso, ainda a respeito da forma como a ironia é construída em “Lohengrin”, Laforgue faz uso de elementos de diversas culturas, embora haja prevalência de traços da religião grega. O escritor mistura elementos variados de um modo que beira o *nonsense* e cria uma série de equívocos históricos, nitidamente propositais, em algumas passagens. Por conta disso, por exemplo, Elsa torna-se uma vestal, isto é, uma sacerdotisa de Vesta, deusa romana virgem do fogo e do lar, correspondente à Héstia grega. Nessa releitura, porém, as vestais são noviças em um culto em louvor a Selene, a lua – ao mesmo tempo, uma divindade e o próprio satélite da Terra –, regido por um sacerdote e um vigário de Diana-Ártemis, respectivamente, as deusas romana e grega associadas àquele astro. Ora, a simples existência de tais figuras masculinas já é em si curiosa – soma-se ainda o fato de “vigário” ser um cargo da hierarquia católica –, pois a rigor, tanto o culto de Vesta quanto o das três deusas lunares mencionadas costumam ser de exclusividade feminina. Não são feitos, porém, comentários nesse sentido e a incoerência é ignorada, como outras também o são. Vê-se já no introito, pois, a imensa mistura de referências dentro de uma

²³⁴ Ainda nesse livro, há breves menções a cisnes em três outros contos: “Hamlet ou les suites de la piété filiales”, “Salomé” e “Persée et Andromède ou les plus heureux des trois”.

mesma tradição e a sobreposição de figuras, que não necessariamente são associadas e não correspondem aos papéis atribuídos por Laforgue.

Logo no início da narrativa, a pureza de Elsa é posta em cheque, com a suspeita de um amante secreto, algo proibido para uma vestal, de modo a alterar, portanto, o motivo de sua condenação. Caso não comprovasse sua inocência com o aparecimento de um noivo que aceitasse se casar com ela, ela sofreria a punição terrível de ter os olhos queimados, situação similar à vivida pela Elsa wagneriana, acusada de fratricídio sob risco de pena capital. Mas, enquanto esta rezava pela chegada de seu cavaleiro, fiando-se na mensagem contida em seu sonho, em Laforgue, “viu-se bem que Elsa nem sequer se dava ao trabalho de lançar uma olhadela casual nessa multidão, de onde ela não esperava, portanto, nenhum Cavaleiro, é claro” (1894, p. 82), pois o sabia vindo do estrangeiro. A rigor, a atitude é a mesma: ambas se mostram despreocupadas até o último minuto, mas enquanto uma reza, apegando-se à crença cristã, a outra demonstra uma arrogância fútil, gerando um humor que se contrapõe à tensão esperada de um momento tão crucial, como se vê na cena seguinte.

A cerimônia de punição avança e, como últimos pedidos, Elsa pede primeiro um espelho, logo trazido por um plebeu que se oferece para ser seu campeão, sendo sumariamente ignorado. Com o espelho em mãos, ela se admira, arrumando o cabelo, altiva, como se a ignorar seu destino terrível, para espanto de todos, inclusive do próprio narrador, que deixa clara sua admiração pelo uso reiterado de exclamações, bem como pelo juízo de valor contido na frase introduzida entre parênteses: “Quelle absence de sens moral!” [Que ausência de senso moral!] (idem, *ibidem*). Em seguida, a vestal pede afinal o direito de uma última oração à Lua – e então a novela se aproxima da ópera –, rezando para esta lhe enviar o “bom cavaleiro” visto em sonho cavalgando “um grande cisne luminoso”.

Rapidamente, como se em resposta à sua prece, surge no horizonte iluminado pela lua cheia a figura recortada de um imenso cisne, em cujo dorso se encontrava “um efebo, em radiante armadura”. Logo, pessoas do povo apontam para ele e se questionam se não seria Endimião, finalmente desperto, vindo ver a sacerdotisa de sua amada. Essa personagem, segundo a mitologia grega, era um belíssimo rei (ou um pastor, a depender da versão) que provoca uma imensa paixão na deusa Ártemis e acaba por ser enfeitiçado por Hera, condenado a dormir eternamente e assim conservar sua juventude, uma vez que

o amor dos dois é impossível de ser concretizado²³⁵. Contudo, mal desce de sua montaria-cisne, o cavaleiro já se apressa a declarar:

Je ne suis nullement Endymion. J'arrive tout droit de Saint-Graal. Parsifal est mon père je n'ai jamais connu ma mère. Je suis Lohengrin, le Chevalier-Errant, le lis des croisades futures pour l'émancipation de la Femme. Mais, en attendant, j'étais trop malheureux dans les bureaux de mon père. (Je suis un peu hypocondre par nature.) Oh! Je viens épouser la belle Elsa au col de cygne, qui habite parmi vous²³⁶ (LAFORGUE, 1894, p. 86).

Essa fala inicial de Lohengrin reforça mais uma vez o tom de sátira e o distanciamento do texto de Wagner e da tradição do Cavaleiro do Cisne, em geral, intensificando, inversamente, o humor antes mencionado. Afinal, enquanto nas versões anteriores sua identidade precisava ser resguardada sob risco de ser obrigado a retornar ao seu país de origem, em Laforgue a apresentação é feita logo de início em mínimos detalhes: seu nome, sua filiação, seus ideais. Ainda na chave da ironia, tece comentários que destoam do tom medievalizante geral do texto, como, por exemplo, quando comenta ser “um pouco hipocondríaco” ou “o lírio das cruzadas futuras pela emancipação da mulher”, o que, segundo Andressa Oliveira (2008, p. 4), demarca, ao mesmo tempo, uma modernização da lenda, uma provocação ao leitor de seu tempo e uma “brincadeira” com a tradição.

Dessa forma, pouco a pouco, toda a pompa e circunstância presente na ópera wagneriana e nos romances do medievo vão sendo desconstruídos: Elsa está bastante afoita para se casar e não parece se importar em largar o manto de vestal; Lohengrin, por outro lado, estabelece uma relação ambígua com a jovem, sem demonstrar de maneira completa ou clara um interesse em desposá-la, apesar de insistir amá-la. Mesmo assim, as núpcias acontecem, e, deixados sozinhos no “Palácio Nupcial”, o casal tem uma conversa insólita, na qual Elsa questiona reiteradamente o interesse do cavaleiro por ela,

²³⁵ Segundo a interpretação de Thomas Bulfinch (1796-1867), a “história de Endimião tem um encanto particular pela significação humana que deixa transparecer. Vemos nele o jovem poeta, cuja fantasia e cujo coração procuram, inutilmente, algo que possa satisfazê-lo, encontrando sua hora favorita no tranquilo luar e alimentando ali, sob os raios da testemunha brilhante e silenciosa, a melancolia e o ardor que o consomem. A história faz lembrar o amor poético e cheio de aspirações, uma vida gasta mais em sonhos que na realidade, e uma morte prematura e bem-vinda” (2006, p. 201). Esse comentário parece propício na conjuntura finissecular, quando o esforço para fugir à Vontade torna o sonho e a morte, assim como a poesia, mais atrativos do que a própria vida, pensamento escapista que voltará no final de “Lohengrin, fils de Parsifal”, quando o herói monta em seu cisne e parte para o espaço sideral, para fugir de seu compromisso com Elsa.

²³⁶ “Eu não sou nenhum Endimião. Venho diretamente do Santo-Graal. Parsifal é meu pai e nunca conheci minha mãe. Eu sou Lohengrin, o Cavaleiro Errante, o lírio das cruzadas futuras pela emancipação da Mulher. Mas, esperando, estava infeliz demais nos aposentos de meu pai. (Eu sou um pouco hipocondríaco por natureza). Oh! Venho desposar a bela Elsa de colo de cisne, que habita entre vós.”

uma vez que seus atos não parecem deixar claro o seu amor. Sucessivamente, Lohengrin dá respostas atrapalhadas, comentando suas ancas estreitas e pouco atraentes ou o pomo de Adão sobressalente da jovem que lhe lembra o dia em que Eva comeu do fruto proibido causando a perdição dos homens. Em dado momento, resolvem declamar poesias um ao outro e, após criticar o canto infantil escolhido por Elsa, Lohengrin declama os seguintes versos que emulam alguns lugares-comuns tipicamente simbolistas:

“Il était un roi de Thulé
Qui, jusques à la mort fidèle
N’aima qu’un cygne aux blanches ailes
Voilier des lacs immaculés,

Quand la mort vienne...”²³⁷
(idem, p. 99).

No entanto, o rapaz logo se interrompe, em meio a soluços, emocionado demais pelos versos declamados por ele mesmo, dizendo, em meio a soluços: “Mourir! mourir! oh, je ne veux pas mourir! Je veux voir toute la terre. Je veux savoir la vérité sur la Jeune Fille”²³⁸ (idem, *ibidem*). Ora, diante dessa atitude qualquer vestígio sobrevivente de sua conduta cavalheiresca se desintegra. Lohengrin mostra-se excessivamente sentimental e parece temer a morte acima de tudo, algo no mínimo inesperado para um guerreiro que, a rigor, segue um estrito código de conduta.

A ligação do cisne com o rei da ilha mítica de Thule, por sua vez, mencionado no poema, parece dar conta da própria ligação do herói com seu próprio cisne, como se verá mais adiante, por quem sente um amor capaz de superar qualquer outro sentimento que pudesse vivenciar. Disso se supõe, portanto, ser o amor pelo pássaro mais forte do que o sentimento por Elsa, o que se mostrará verdadeiro ao fim do texto.

Essa desconstrução da personagem se reforça pelo uso de imagens extremamente comuns na literatura epocal (como comprovado, inclusive, pelos poemas selecionados para esse capítulo), muitas vezes já desgastadas e, portanto, incapazes de sugerir, como desejado. A respeito disso, Balakian comenta que o uso reiterado de uma mesma gama de imagens provocou o estabelecimento de significações muito óbvias na conjuntura poética do Simbolismo e do Decadentismo:

Gradualmente, muitos desses símbolos, mesmo os que eram ambíguos em princípio, se tornaram fixos e específicos na medida em que eram compartilhados por uma longa série de autores. Se no começo tinham

²³⁷ “Era um rei de Thule / Que até a morte fiel / Só amou um cisne de brancas asas / Veleiro dos lagos immaculados, // Quando a morte veio...”

²³⁸ “Morrer! Morrer! oh, eu não quero morrer! Quero ver a terra inteira. Quero saber a verdade sobre a Jovem Moça”.

uma multiplicidade de significados, a estilização foi reduzindo sua ambivalência e o caráter de seu enigma. Sua monotonia presta-se ao tipo de sátira inerente às *Moralités Légendaires* de Laforgue [...]. Os simbolistas logo compreenderam que estavam se isolando em convenções poéticas e tentaram encontrar uma saída para elas (2007, p. 85)²³⁹.

A atitude irônica de Laforgue parece ter sido uma saída interessante de quem se deu conta de que muitos autores estavam caindo na mesmice, dado o excesso de emulação de temas e imagens, muito colados a um grupo restrito de mestres, como Poe, Wagner, Baudelaire, Mallarmé e Verlaine, nos quais os buscavam e os reproduziam, às vezes sem qualquer reformulação. Balakian (2007, p. 87) comenta ainda que muitas inovações poéticas surgiram também dessa mesma percepção de esgotamento. A renovação do símbolo no contexto finissecular se motivou da mesma forma, forçando nomes como Maeterlinck e Yeats, cujo poema “Leda e o Cisne” bem o demonstra, a proporem novas significações, mais ambíguas e sugestivas, aos mesmos símbolos e imagens já gastos, assim como o fizeram Redon e Moreau no Simbolismo em pintura.

No que concerne ao Lohengrin de Laforgue, a cena prossegue intensificando a sátira, bastante explícita na fala de Elsa. Após ouvir o rompante desesperado de seu companheiro, ela tenta acalmá-lo e o repreende, chamando-o de criança e, então, convidando de maneira um tanto incisiva a se deitar com ela. Lohengrin tenta se esquivar do convite e acaba por irritá-la e magoá-la. Como não consegue dissuadi-la, o cavaleiro pede um quarto de hora de descanso para recuperar suas forças, depois do qual estará pronto para “adorá-la”. Elsa o concede, deixando-o a sós. Começa então uma curiosa e bizarra cena, na qual o herói começa a acarinhar e a conversar com seu travesseiro, tecendo paralelos entre sua superfície branca e macia e a pele de Elsa. Pouco a pouco, porém, começa a vê-lo como seu tão amado cisne, no qual o travesseiro acaba por se transformar:

²³⁹ Um exemplo desse desgaste parece ser o poema “Madrigal” (título de outros tantos textos da época), datado de 1902, do simbolista brasileiro atualmente esquecido Henrique Castriano (1874-1947), no qual se lêem os seguintes versos: “Como um cisne ideal que, num lago flutua / Ia boiando a lua... // Seu ebúrneo clarão, doce como um sorriso, / Lembrava o Paraíso. // As estrelas do Azul e as espumas do Mar / Pareciam sonhar. // Enquanto o coração, sem espinhos e abrolhos, / Apenas vagamente irradiar sentia / Esse etéreo fulgor! / Matava-o de alegria / Não o luar do céu, mas a luz dos teus olhos” (in MURICY, 1987, p. 654). Nesses versos de rimas fáceis e pobres e franciscana simplicidade estrutural e vocabular, percebe-se o uso reiterado de várias palavras-chave da poética simbolista, como “cisne ideal”, “lago”, “lua”, “Azul”, “etéreo”, sem, no entanto, desenvolver a partir delas nada novo ou minimamente elaborado, temática ou formalmente. O poema apenas as organiza em uma imagem batida de um lago onde nadam cisnes e a lua reflete-se para comparar com a beleza do sorriso e dos olhos de sua amada, sem qualquer mistério, sugestão ou musicalidade, como esperado de um poema do período. Por outro lado, mais adiante, serão vistos vários poemas – particularmente de autores belgas –, que, se valendo do mesmo campo semântico, construíram cenários belos e imprecisos, espelhando paisagens de alma, de ambiguidade e musicalidade mais próximas do ideal simbolista.

« O mon bon, bon, bon oreiller, tendre et blanc comme Elsa ! O ma petite Elsa, bébé inconscient qui t'étonnes de ma profondeur, bébé succulent, nubile à croquer, boîte-à-surprises, que ton être aux divins organes est une trouvaille ! Ah ! je veux t'aimer à tâtons, trouver le chemin de ton âme!...

« Où es-tu ? où es-tu? que je l'adore de partout ! O mon bon, bon oreiller, tu n'as bientôt plus une seule petite place fraîche pour mon front (après cette journée fatigante !). Mon bon oreiller, blanc et pur comme un cygne ! Tu m'entends ?

« Tu m'entends, mon cygne, mon cygne ! Oh, que ce soit toi, pâle et ne chantant jamais ! C'est toi !

« Je me cramponne à la proue de ton col insubmersible : emporte-moi par-delà les mers immaculées ; ravis-moi, pauvre Ganymède, en spirales, par-delà les berges de la Voie Lactée, et les giboulées d'étoiles, et le cap fallacieux du Soleil, vers le Saint Graal où Parsifal, mon père, prépare un plan de rachat pour notre petite sœur humaine et si terre à terre !...

« Tu sais tout cela, mon bon, mon tendre cygne ! J'y suis, je me tiens bien, je retiens ma respiration ! — Adieu, vous !... »

Oh ! la fenêtre de la salle nuptiale éclata follement sous un cyclone de féerie lunaire ! et voici que l'oreiller, changé en cygne, éploya ses ailes impérieuses et, chevauché du jeune Lohengrin, s'enleva et vers la liberté méditative cingla en spirales sidérales, cingla sur les lagunes désolées de la mer, oh, par-delà la mer ! vers les altitudes de la Métaphysique de l'Amour, aux glaciers miroirs que nulle haleine de jeune fille ne saurait ternir de buée pour y tracer du doigt son nom avec la date !...²⁴⁰ (LAFORGUE, 1894, pp. 102-103).

As sucessivas comparações de modo a sobrepor o “travesseiro”, “Elsa”, o “cisne” e, por fim, a imagem de Ganimedes em uma cena que mistura sonho e realidade com fantasia, num quase Surrealismo *avant la lettre*, demonstram o grau de desconstrução dos elementos-chave simbolistas operado por Laforgue. Elsa, por exemplo, ressignifica o amor idealizado. De certa maneira, ela é o oposto da Sarah de *Axël* que atraia tanto o herói trágico de Villiers por sua beleza e pureza a ponto de este achar impossível e mesmo repulsiva a ideia de macular a imagem idealizada dela concebida por ele mesmo com algo

²⁴⁰ “Ó meu bom, bom, bom travesseiro, terno e branco como Elsa! Ó minha pequena Elsa, bebê inconsciente que te espantas com minha profundidade, bebê suculento, casadoira alegrinha, caixa de surpresas, que teu ser aos divinos órgãos é um achado! Ah! eu quero te amar pelo tato, achar o caminho de tua alma...! / Onde está você? onde está você? que eu adoro em qualquer lugar! Ó meu bom, bom travesseiro, tu logo não terás mais um único lugarzinho fresco para meu rosto (após esse dia cansativo!). Meu bom travesseiro, branco e puro como um cisne! Tu me escutas? / Tu me escutas, meu cisne, meu cisne! Oh, que sejas tu, pálido e nunca cantando! És tu! / Eu me agarro à proa de teu colo insubmersível: leva-me para além dos mares imaculados; encanta-me, pobre Ganimedes, em espirais, para além dos limites da Via Láctea, e das tempestades de estrelas, e do cabo falacioso do Sol, rumo ao Santo Graal, onde Parsifal, meu pai, prepara um plano para libertação para nossa pequena irmã humana e tão terra a terra...! / Tu sabes tudo isso, meu bom, meu cálido cisne! Eu estou aqui, eu me seguro bem, prendo minha respiração! — Adeus, a vós...!” Oh! a janela da sala nupcial explodiu loucamente sob um ciclone de ilusão feérica lunar! e eis que o travesseiro, transformado em cisne, desfraldou suas asas imperiosas e, cavalgado pelo jovem Lohengrin, levantou voo e rumo à liberdade meditativa singrou em espirais siderais, singrou sobre as lagunas desoladas do mar, oh, para além do mar! rumo às altitudes da Metafísica do Amor, aos espelhos glaciais que nenhum hálito de jovem moça saberia embaçar com vapor para nele traçar com o dedo seu nome com a data...!”

tão prosaico e terreno quanto o amor carnal. Por isso, ele opta pela morte. Já Lohengrin repele as investidas de Elsa por não a considerar atraente e, talvez, por sequer achá-la digna de tão nobre cavaleiro, como ele mesmo se crê. Qualquer sonho de idealismo é desconstruído à medida que o casal se conhece melhor e se decepçiona um com o outro, exatamente o tipo de decepção que Axël e Sarah jamais aceitariam experienciar e que justifica sua opção pelo suicídio, segundo o pensamento schopenhaueriano. A respeito disso, Andressa Oliveira analisa a relação não concretizada de Elsa e Lohengrin nos seguintes termos:

Lohengrin, cavaleiro errante, lírio feito homem, o símbolo da pureza, esperava encontrar em Elsa – a Vestal – a epítome do Eterno Feminino. Porém, descobre que Elsa é uma “simples escrava secular e sem malícia”, aquela que canta canções “epitalâmicas”, a “libidinosa”. Enfim, o ideal desapareceu e o idealismo Simbolista é levado ao excesso, contrapondo o ideal ao real. Elsa não é aquela que representa o Ideal Feminino, pois Lohengrin diz detestar seus quadris secos, antimaternais, e percebe que em seu pescoço de cisne há um protuberante pomo-de-adão, o que remete a imagem física da Vestal ao pecado original, à existência mundana da mulher que macularia toda a pureza e o caráter sagrado do cavaleiro. [...] Lohengrin é a expressão de uma rejeição niilista da vida considerada como um desperdício de energia. Aqui, ele reprova Elsa por sua possível tendência libidinosa. E quando foge montado nas penas de um travesseiro, que se transforma em um cisne, ele atinge as altitudes metafísicas do amor, isto é, do Ideal, onde a respiração de nenhuma donzela pode manchar o puro espelho das geleiras (2008, p. 4).

De fato, verifica-se essa “rejeição niilista da vida”, como ressalta a pesquisadora, mas é importante notar que a motivação é totalmente diferente do habitualmente visto no contexto finissecular, a exemplo de *Axël*. A rejeição schopenhaueriana da vida típica do período nasce não do desinteresse por ela, mas do medo da dor. É do sofrimento inevitável que se quer fugir. No caso de Lohengrin, contudo, enquanto sátira a esse tipo de atitude vista na peça de Villiers, a fuga é tanto de um compromisso com quem não ama, quanto de uma vida entre aqueles que não considera seus iguais e, ainda, em última instância, da vivência em si. Ele é um sonhador arrogante que não suporta a ideia de passar o resto da vida com uma donzela fútil e libidinosa, incomparável ao cisne idealizado tão fortemente amado por ele.

Já o travesseiro, objeto sem grande valor simbólico evidente, serve como reforço do elemento cômico – pela cena inusitada de um cavaleiro se lamuriando para um objeto inanimado – e do *nonsense*, que marcam a escrita laforgueana. O cisne, por sua vez, coloca-se como ponto de amparo, sobre o qual o idealismo de Lohengrin se conserva, quando tudo o mais é desconstruído. O amor do herói pelo seu cisne é tudo o que resta

afinal, pois ele é o único capaz de levá-lo para longe, para além daquela mediocridade, em busca das verdadeiras idealizações, em uma atitude escapista.

Isso confirma mais uma vez a ideia defendida aqui do cisne ser apresentado como emissário entre mundos, em papel semelhante ao da águia, visto anteriormente, e se reforça, inclusive, pela menção a Ganimedes. No mito, como comentado, o jovem muitíssimo belo é carregado pela águia de Zeus ou pelo deus transformado em águia, após este ter se apaixonado por ele. Em Laforgue, Lohengrin, em um provável autoelogio por associação à beleza de ambos, considera-se um “pobre Ganimedes” que, em vez de ser raptado por Zeus tornado águia, pede ao cisne gigantesco e belíssimo, por quem nutre tão fortes sentimentos, para levá-lo embora. Quando se recorda de que o cisne é outro dos avatares do deus, a menção torna-se mais sugestiva, abrindo-se para uma série de possibilidades interpretativas, pautadas na ironia, capazes de explicar, inclusive, como o sugere Andressa Oliveira (2008, p. 5), a recusa de Lohengrin ante as insistentes investidas de Elsa, talvez por preferir os encantos de um jovem rapaz, como Ganimedes.

A fuga final de Lohengrin no dorso de seu cisne reforça ainda as imagens antes mencionadas do hipogrifo do poema “Les Petites Vieilles”, de Baudelaire, e do poema em prosa “Le Solitaire”, de Éphraïm Mikhaël. Em ambos, tal criatura mitológica híbrida aparece para levá-los para longe daquele contexto de inadequação em que se encontram, em uma busca pelo idealismo, também passível de ser lido como um desejo de morte e/ou sublimação pela perspectiva de Schopenhauer. Aqui, mesmo na chave da paródia e da ironia, a motivação parece ser a mesma, e, devido à sua inadequação ao contexto desejado por Elsa, Lohengrin foge literalmente, na esperança metafórica de buscar refúgio nas estrelas de sua idealização, naquilo considerado por ele como a verdadeira “Metafísica do Amor”.

Para concluir esta reflexão em torno das releituras finisseculares da imagem do Cavaleiro do Cisne, recorda-se outro poeta que se voltou à figura de Lohengrin, dedicando-lhe poema homônimo: o simbolista belga Albert Giraud. Em 1887, ele publicou em *Le Parnasse de la Jeune Belgique*²⁴¹, sua própria visão da lenda do Cavaleiro

²⁴¹ Ainda em *Le Parnasse de la Jeune Belgique*, mas sem relação com a lenda de Lohengrin, encontram-se também os poemas: “Loge d’Artiste”, também de Giraud, no qual o poeta se dedica à imagem dos cisnes negros, bem menos frequente no contexto finissecular; “Pastorale”, de Valère Gille, um dos diretores de *La Jeune Belgique*, e “Cantique”, do poeta e crítico literário André Fontainas (1865-1948), grande amigo de Mallarmé. No livro, *Hors du siècle*, de Giraud, por sua vez, onde foram compilados os poemas escritos por ele entre 1885 e 1897, encontra-se ainda o longo e belo poema “La Tentation de Sandro Botticelli”, onde constam os versos: « Je les vois, je les vois! Ils planent sur mon front ! / Je les vois ! Ils me font des signes ! / Les uns sont des ramiers et les autres, des cygnes ! / Leurs ailes me couronneront ! » (GIRAUD,

do Cisne²⁴². A proposta desse texto difere tanto da de Merrill, muito presa ao enredo de Wagner, sem acréscimos à trama, quanto da paródia de Laforgue, que a subverte inteiramente, criando algo novo. Na de Giraud, tudo é muito mais sugestivo e, conseqüentemente, menos narrativo, e o herói, evocado no título, só é mencionado, de fato, na antepenúltima estrofe, como se a convidar o leitor a desvendar seu texto.

Trata-se de um poema de ritmo encantatório construído por repetições. Cada um dos sete sextetos inicia-se e encerra-se com os mesmos dois versos, que, contudo, vinculam-se sintática e coerentemente aos dois versos do meio, o que é garantido por pequenos ajustes na pontuação. Isso lhe confere um aspecto cíclico e hermético, bastante inserido no ideal simbolista, pois muito pouco é revelado a cada estrofe e o leitor interessado no tema do título pode se surpreender pela aparente falta de relação entre o mito e o conteúdo das estrofes iniciais.

Nos três primeiros sextetos, vê-se um eu lírico apaixonado que se volta à figura amada idealizada de modo metonímico e sugestivo. Seus elogios não se dirigem diretamente a uma pessoa, mas aos seus atributos mais sedutores. Em cada estrofe, de forma isolada, o eu se dirige a uma parte desse todo – primeiro à voz, depois aos olhos, por fim, aos lábios –, partes que, somadas, pouco a pouco compõem os contornos bastante imprecisos da pessoa que suscita seu interesse amoroso, como se lê abaixo:

LOHENGRIN

O douce voix d'enfant, pleine de chanterelles,
Chante dans la lumière autour de mon chevet !
Ton rire, comme un vol soyeux de tourterelles,
Laisse neiger en moi son tiède et blanc duvet.
O douce voix d'enfant, pleine de chanterelles,
Chante dans la lumière autour de mon chevet !

Regards sablés d'argent, couleur d'ardoise humide,

1923, p. 121). Em tradução nossa: “Eu os vejo, eu os vejo! Planam sobre meu rosto! / Eu os vejo! Eles fazem-me sinais! / Uns são pombos e outros, cisnes! / Suas asas me coroaram!”.

²⁴² Outro simbolista belga que se voltará à imagem de Lohengrin e seu cisne é Georges Rodenbach. Ele a usa com certa recorrência em sua extensa obra, como, por exemplo, na série “Les Cygnes”, do livro *Le Miroir du ciel Natal*, comentada mais adiante nesse mesmo capítulo, no poema VI, da série “La vie des chambres”, e no poema II da série “Paysages de Ville”, do livro *La Règne du Silence* (1891, pp. 13 e 78), bem como no poema XVII, da seção « Le Voyage dans les yeux », do volume *Les vies encloses*. Nele, lê-se os seguintes versos: « J’ai gardé dans mes yeux, comme un thésauriseur, / L’or des moissons; l’or des chevelures; un site / Dont mon âme fut seule à savoir la douceur; / Un couchant dont le rose à mon gré ressuscite ; / Puis tels cygnes au clair de la lune nageant, / Des cygnes de qui l’aile a la forme des harpes. / Harpes de Lohengrin aux musiques d’argent » (1896, p. 174). Em tradução nossa: « Guardei em meus olhos, como quem recolhe para si, / O ouro das colheitas; o ouro das cabeleiras; um lugar / Do qual minha alma foi só para saber a doçura, / Um adormecido cuja rosa para mim ressuscita; / Depois tais cisnes à luz da lua nadam, / Cisnes cujas asas tem a forma das harpas. / Harpas de Lohengrin das músicas de prata”. Esse último verso repete-se no primeiro poema da série “Les Cygnes” do livro posterior *Le Miroir du ciel Natal* (1898, p. 139).

Semblables à des lacs sous des cieus violets,
Égayez lentement de votre azur timide
La candeur du matin qui bleuit mes volets,
Regards sablés d'argent, couleur d'ardoise humide,
Semblables à des lacs sous des cieus violets !

Rafrâchissez mon sang, lèvres ! Roses mousseuses
Qui parfument le cœur en caressant les yeux !
Eclairez-moi du jour de vos chairs paresseuses !
J'ai trop pensé, la nuit, et je me sens très vieux.
Rafrâchissez mon sang, lèvres ! Roses mousseuses
Qui parfument le cœur en caressant les yeux !

Comme un rouge brasier qu'attriste la chimère
De voir jaillir un lys de ses tisons flambants,
Je t'appelle du fond de ma joie éphémère,
Tête royale et pâle aux longs cheveux tombants,
Comme un rouge brasier qu'attriste la chimère
De voir jaillir un lys de ses tisons flambants!²⁴³
(GIRAUD in A.A.V.V., 1887, pp. 134-135)

O poema se abre com um elogio à voz. Não se sabe de quem, mas ela é descrita como “doce” e “de criança”, o que, em um primeiro momento, não deixa claro se se trata de um interesse amoroso ou não. O título poderia referir-se ao próprio Lohengrin. Contudo, essa voz se equipara à mais aguda das cordas de um violão (*chanterelles*), do que se deduz ser também melodiosa e, possivelmente, feminina ou, como aponta, infantil, tornando improvável, em um primeiro momento, ser a voz do cavaleiro que, por outro lado, talvez pudesse ser o próprio sujeito poético – possibilidade logo refutada, uma vez que o eu lírico também se dirige ao cavaleiro mais adiante.

Nos versos seguintes, o sujeito poético pede a essa voz para cantar em sua cabeceira, como se para embalá-lo. Assim como ela, o riso dessa pessoa também é dos mais agradáveis, suscitando no eu lírico certo acalento e conforto, sugerido pelo verso quatro (*Laisse neiger en moi son tiède et blanc duvet*). A existência de um interlocutor é

²⁴³ “Ó doce voz infantil, cheia de assobios, / Canta na luz em torno de minha cabeceira! / Teu riso, como um voo sedoso de rolinhas, / Deixa nevar em mim seu cáldo e branco manto. / Ó doce voz infantil, cheia de assobios, / Cante na luz em torno de minha cabeceira! // Olhares matizados de prata, cor d'ardósia úmida, / Semelhantes a lagos sob céus violetas, / Animai-vos lentamente com vosso azul tímido / A candura da manhã que azula minhas persianas, / Olhares matizados de prata, cor d'ardósia úmida, / Semelhantes a lagos sob céus violetas! // Refrescai meu sangue, lábios! Rosas espumantes / Que perfumai o coração acariciando os olhos! / Iluminai-me o dia com vossas carnes preguiçosas! / Eu já pensei demais à noite, e me sinto muito velho. / Refrescai meu sangue, lábios! Rosas espumantes / Que perfumai o coração acariciando os olhos! // Como um braseiro rubro que entristece a quimera / Ao ver brotar um lírio de seus carvões flamejantes, / Eu te chamo do fundo de minha efêmera alegria, / Cabeça real e pálida de longos cabelos caídos, / Como um brasileiro rubro que entristece a quimera / Ao ver brotar um lírio de seus carvões flamejantes!”

confirmada pelo possessivo de segunda pessoa que caracteriza o riso, em contraponto aos possessivos de primeira pessoa já presentes no segundo e sexto versos.

Em seguida, o eu lírico passa a falar dos olhares, evidentemente belos, posto que comparados à prata, aos céus violeta, à “candura da manhã que azula minhas persianas”. A partir dessas associações, pouco mais dá para saber além da cor cinza-azulada do(a) interlocutor(a), de sua timidez e de seu possível desânimo, dada a tentativa do eu de animá-lo(a). Na terceira estrofe, por sua vez, pede aos lábios, descritos sensualmente como “rosas espumantes” para “refrescar seu sangue”. Nessa estrofe, é dado ao leitor conhecer um pouco mais do sujeito poético: sabe-se que ele não é mais rapaz, ou, ao menos, que se sente muito velho. O encontro com a pessoa a quem se dirige, porém, poderia ter sobre ele um poder rejuvenescedor, pois “refrescaria o sangue”, “perfumaria o coração” e “acariciaria os olhos”. Com o pedido para iluminar seus dias “com carnes preguiçosas”, fica mais claro o provável convite ao encontro amoroso.

A quarta estrofe muda um pouco o mote, pois é a primeira a não se dirigir diretamente a uma das partes da pessoa com quem o sujeito poético está falando. Nela, o convite se reforça (“Eu te chamo do fundo de minha efêmera alegria”) equiparando seu ímpeto a um “braseiro rubro”. Ao mesmo tempo, descreve-se um pouco mais a pessoa amada, cuja cabeça pálida é ornada de longos cabelos. A ambiguidade dos versos do mote, todavia, torna a estrofe enigmática: por que o surgimento do lírio nesse braseiro, ao qual o poeta se equipara, poderia entristecer a quimera? Talvez pela fugacidade de ambas as imagens. O fogo do braseiro e o lírio nele nascido são ambos efêmeros, e mais efêmeros ainda se tornam quando justapostos; assim também o é a alegria do sujeito poético, por saber de antemão o quão fugaz será sua felicidade pelo encontro amoroso e já antever a tristeza do futuro. Ou seja, o sonho de se reunir a essa pessoa nunca lhe proporcionará verdadeira alegria. Se nunca concretizado, ficará para sempre frustrado; por outro lado, se realizado, logo acabará e disso nascerá a nostalgia do que já foi. É o paradoxo schopenhaueriano novamente, prevendo a impossibilidade de saciar inteiramente os impulsos da Vontade.

Quando o leitor talvez já não mais se pergunte sobre o herói do título, ele aparece no mote da quinta estrofe, que reconta sucintamente a cena narrada, no soneto de Merrill, da chegada de Lohengrin em um barco conduzido pelo cisne para salvar Elsa de sua condenação. No entanto, há uma pequena diferença: trata-se de um Lohengrin “criança”, o que levanta novos questionamentos. O sujeito poético refere-se a uma criança de fato ou o chama assim por ser muito mais velho do que ele? A segunda hipótese parece mais

acertada quando se lê que Lohengrin vaga na direção de sua dor – isto é, a do eu – como o faz para “sua Elsa” – supõe-se que tal encontro com a jovem tenha, portanto, se dado num passado –, como se vê nas estrofes a seguir:

C'est Lohengrin enfant qui, traîné par des cygnes,
Vogue vers ma douleur comme vers son Elsa.
Bannissant à jamais les souvenirs indignes
Des cœurs tumultueux que la vie épuisa,
C'est Lohengrin enfant qui, traîné par des cygnes,
Vogue vers ma douleur comme vers son Elsa.

Toi qui ne connais pas, mais dont l'âme devine
Le vague et pur amour de Caïn pour Abel,
Ouvre-moi le berceau de ta blancheur divine,
Enfant miraculeux, cher enfant maternel,
Toi qui ne connais pas, mais dont l'âme devine
Le vague et pur amour de Caïn pour Abel,

Répands sur l'incrédule et sur le misérable
Les pardons ignorants qui pleuvent de tes mains !
J'écoute la chanson de ta bouche adorable
Comme un murmure en fleur d'invisibles jasmins.
Répands sur l'incrédule et sur le misérable
Les pardons ignorants qui pleuvent de tes mains!²⁴⁴
(idem, p. 135)

Nessa antepenúltima estrofe, a chegada de Lohengrin e do cisne tem uma função catártica. Se a estrofe imediatamente anterior quebra por sua melancolia intrínseca o tom do que vinha sendo dito em uma atmosfera de sensualidade, nessa estrofe há uma tentativa de se restaurar a alegria, “banindo para sempre as lembranças indignas dos corações tumultuosos que a vida esgotou”. Não se sabe quais são essas lembranças, mas por terem surgido pelo esgotamento da vida, supõe-se que são experiências acumuladas ao longo do envelhecimento do eu lírico, reforçando a ideia de sua idade avançada. Assim sendo, o herói Lohengrin e, mais do que isso, a criança que ele foi, representa um ideal a ser restabelecido, possivelmente, pela inocência, pureza e beleza, conforme predito nos códigos de cavalaria do universo em que a lenda se insere. Ao mesmo tempo, a imagem de Lohengrin se sobrepõe à da pessoa amada, pois tanto quanto a chegada do herói salva

²⁴⁴ “É Lohengrin criança, que, puxado pelos cisnes, / Vaga até minha dor como até sua Elsa. / Banindo para sempre as lembranças indignas / Dos corações tumultuosos que a vida esgotou, / É Lohengrin criança, que, puxado pelos cisnes, / Vaga até minha dor como até sua Elsa. // Tu que não conhece, mas cuja alma adivinha / O vago e puro amor de Caim por Abel, / Abra-me o berço de tua brancura divina, / Criança miraculosa, cara criança materno, / Tu que não conhece, mas cuja alma adivinha / O vago e puro amor de Caim por Abel. // Espalha sobre o incrédulo e sobre o miserável / Os perdões ignorantes que chovem de tuas mãos! / Escuto a canção de tua boca adorável / Como um murmúrio em flor de invisíveis jasmins. / Espalha sobre o incrédulo e sobre o miserável / Os perdões ignorantes que chovem de tuas mãos!”

a vida de Elsa, também parece salvar o sujeito poético: suprimiria as dores e afastaria os maus pensamentos.

Por fim, nas duas estrofes finais do trecho, novamente se sente o amargor desse idoso que aparentemente tenta seduzir alguém muito mais jovem. No penúltimo sexteto, ele evoca um suposto amor “vago e puro” de Caim por Abel, que a pessoa amada não conhece ainda, mas pode adivinhar. Ora, segundo a gênese bíblica, Caim matou Abel por inveja, após este ter ofertado o melhor presente ao deus cristão. Se havia algum amor fraternal entre os dois, certamente não vinha de Caim, ou se vinha, dissipou-se à medida que o ciúme o corroeu a tal ponto de assassinar o próprio irmão. O “vago e puro amor” mencionado, portanto, deve ser lido na chave da ironia, pois quem não conhece a história completa há de supor a existência de sentimentos positivos entre dois irmãos. Parece uma espécie de convite contendo uma ameaça velada ou, ao menos, nascido de uma mentira, uma vez que nos versos seguintes o convite se explicita: ele pede para “abrirem para ele o berço de brancura divina”.

Na estrofe final, talvez a mais enigmática e hermética do poema, o sujeito poético pede ao seu interlocutor para espalhar perdão “sobre o incrédulo e sobre o miserável”. Seria o eu o incrédulo e miserável merecedor de perdão? Além disso, ele ouve uma canção da boca adorável louvada nas primeiras estrofes. Porém ela não passa de um “murmúrio em flor de invisíveis jasmims”, o que talvez indique sua fragilidade, sua fugacidade ou mesmo sua inexistência. Se o canto não existe, como saber se o próprio interlocutor amado do sujeito poético também não passa de uma ilusão, de uma quimera ou de um desejo? Não há como descobrir. Nesse caso, toda o poema poderia não passar do lamento de alguém já muito vivido e amargurado, mas que, tal como Elsa, espera ser salvo, confortado, amado e perdoado, como se o poema fosse sua própria oração pela chegada de seu Lohengrin puxado por um cisne ideal. Lohengrin que encarna a esperança, a quimera, a idealização, a juventude perdida, talvez uma ideia, e não necessariamente uma pessoa real. A beleza desse poema reside, justamente, nessa quase impossibilidade de decifração.

Dessa forma, viu-se como a lenda de Lohengrin, o Cavaleiro do Cisne, desenvolveu-se no âmbito do Simbolismo a partir da versão de Wagner. Nas várias releituras feitas do mito, traçou-se um percurso do mais próximo da fonte e de imagens mais concretas, como o soneto de Merrill, muito pautado no enredo já presente no imaginário da época. Em seguida, passou-se para a leitura paródica de Laforgue, sugerida em seus poemas e desenvolvida em seu conto, no qual a lenda é distorcida através da

sátira irônica e *nonsense*, mas sem nunca se distanciar completamente de seu referente, mantendo a relação identificável. Esse percurso finalmente termina com o vago e abstrato poema de Albert Giraud cuja interpretação parece apontar para uma prece atualizada ao cavaleiro, embora se abra também em múltiplas possibilidades interpretativas diferentes, sem permitir uma resposta definida ou definitiva, fiando-se na imagem do cavaleiro e de seu cisne para guiar a leitura.

Os cisnes artistas e atormentados de Baudelaire, Mallarmé e Villiers

Na contramão do idealismo visto em diferentes medidas nas variadas versões simbolistas da figura do Cavaleiro do Cisne ou de Zeus-cisne, outra forma constante de utilizar esse pássaro no contexto finissecular foi como representação do artista e, invariavelmente, pela via do pessimismo. Para tanto, convém recuar no tempo e voltar ao diálogo platônico *Fédon*, mencionado logo no início da primeira seção. Nesse diálogo, Sócrates se encontra às portas da morte, prestes a ser obrigado a consumir a cicuta imposta como pena capital. Não obstante, ao contrário do que todos acreditavam, a morte não aterroriza o filósofo, pois, como explica a Símias no diálogo, Sócrates se vê como um cisne, pássaro dedicado a Apolo, e por isso dotado de visão profética. Essa faculdade possibilita ao pássaro antever o próprio fim e, assim, em seu último momento, emitir seu mais belo canto. Como o cisne, o filósofo vê na morte seu apogeu, já que o canto da ave não é fúnebre ou lamentoso, mas algo verdadeiramente belo, vocalizado por quem aceita de bom grado o abraço da morte, feliz por se juntar a seu mestre Apolo.

Sócrates explica também que, por temerem a morte, os homens costumam atribuir o canto derradeiro dos cisnes a uma fraqueza de quem receia partir, um equívoco, segundo ele, pois os servos de Apolo herdaram do deus poderes divinatórios e preveem os prazeres reservados no Hades. Por isso, tal como os cisnes, o filósofo se considera um afortunado em seu dia final e recebe a morte de braços abertos, firmando, desse modo, sua crença inabalável na imortalidade da alma e na vida além do mundo sensível (Cf. PLATON, 1877, pp. 61-2).

Partindo desse texto socrático, lido e relido ao longo dos séculos por filósofos platônicos e neoplatônicos – dentre eles Swedenborg e Schopenhauer, que adaptaram seus pressupostos a diferentes contextos –, é possível pensar na ideia corrente no período finissecular da morte como algo desejável, vista como um retorno à pátria, capaz de curar todos os sofrimentos terrenos. Com base nesse conceito, houve quem preferisse a morte à vida, como se viu a propósito da filosofia de Schopenhauer.

Nesse sentido, Baudelaire, contemporâneo de Schopenhauer, não apenas dialoga, de certa forma, com essa tradição desencantada com o mundo no qual se insere, repleto do *spleen* e do tédio, como também abre as portas para a forma como as poéticas simbolista e decadentista, nascidas a partir desse espírito de decadência típico do século XIX, representam o cisne. Isso porque, já em sua obra, o poeta passa a ser visto como alguém deslocado, incompreendido, temido, mesmo se por alguns admirado, em confluência espiritual com essa filosofia em voga, tal como Sócrates ou o cisne, capazes de antever o que ainda não aconteceu.

Assim, ao propor uma imagem do pássaro fazendo as vezes de poeta, retomando o modo trágico como o romantismo negro inglês e francês retratava o escritor, Baudelaire revisita a imagem do cisne apolíneo – símbolo da poesia e da morte – em confluência com o espírito da época e com a cena literária, na qual se insere. Ele encontra uma equivalência imagética entre o poeta em situação de degredo e de exílio, apesar de seu intrínseco caráter altivo, profético e divino, e os cisnes, em processo semelhante ao visto em algumas das imagens de águias. Diante desse pensamento, o “cisne” apolíneo e socrático, buscado na mitologia grega e no diálogo platônico, adquire nova roupagem, de caráter estético e intimista, embora remeta ainda à sua simbologia primordial, místico-religiosa. Em diálogo com a tradição, é deslocado para simbolizar o poeta e seu isolamento, sem deixar de evocar a música, a morte e a pureza, características já impressas no imaginário dos oitocentos. E, em Baudelaire, cuja obra precedia o Simbolismo em algumas décadas, já se percebe o desenvolvimento dessas questões.

Claro está que antes de Baudelaire muitos outros associaram o cisne ao poeta devido à beleza de seu canto, como se comentou em diversos momentos desse trabalho. Tal comparação remonta a Horácio e a Virgílio, por exemplo, (cf. SCHLOSSMAN, 2013, p. 120). Contudo, os poetas romanos eram louvados por sua função altamente valorizada em sua sociedade, o que não parece ser o caso da maioria dos escritores da segunda metade do século XIX, cujas obras não encontraram o sucesso desejado durante suas vidas, pois o público contemporâneo muitas vezes se mostrou incapaz de entendê-las completamente, vide o próprio caso de Baudelaire, mas também e, sobretudo, de seu mestre Poe. Por esse viés, Baudelaire inova ao colocar o cisne na condição de pária, de alguém que sofre por ser poeta e, portanto, incompreendido duplamente, uma vez que detém a capacidade de ver além do que é percebido pela maioria dos demais seres humanos e, justamente por isso, cria suas obras a partir de ideias, ideais e paradigmas que

ainda não são necessariamente compreendidos pelos demais membros de sua sociedade – e, em muitos casos, só o serão muito tempo depois.

Antes de se voltar à imagem do cisne, porém, vê-se em *As Flores do Mal* semelhante simbologia no poema “O Albatroz”, cuja escrita é anterior à do célebre poema “O Cisne”. O primeiro desses textos ficou conhecido por (re)definir o paradigma do que é ser poeta na conturbada e movimentada sociedade europeia de meados do século XIX – e, de modo mais específico – na Paris de então. Quando tantas transformações alteravam não apenas todo o entendimento científico, religioso e sociológico, como também transformavam o gosto estético, Baudelaire parte da ideia de que o bom poeta se revela invariavelmente como alguém à frente de seu tempo, com a capacidade de entendimento dessas mudanças e de transpô-las para o papel, muitas vezes, sem conseguir fazer-se entender perante o grande público. “E se o poeta é”, conforme o considera Balakian, “de todos os homens, o mais capaz de perceber as correspondências, deve ser pelo mesmo motivo o mais afastado do mundo, o mais desajeitado no desempenho de atividades puramente humanas” (2007, p. 22).

O poema nasce justamente como resposta a essa condição de perpétuo isolamento do poeta, comparável, pelas imagens de Baudelaire, ao desajustamento da ave do título²⁴⁵ quando retirada de seu ambiente. Trata-se de um animal bastante diferente do cisne, apesar de ser usado para provocar uma sensação semelhante de inadequação e solidão e de serem ambos pássaros de grande porte, capazes de voo a grandes alturas, ao mesmo tempo em que nadam com desenvoltura. Porém, há ainda mais diferenças do que semelhanças. Por um lado, o cisne é conhecido por sua beleza, elegância e pureza. É um animal consagrado a deuses, associado a nada menos do que ao sol e aos maiores deuses dos panteões pagãos. A ele é atribuído belo canto, mesmo sem ter real capacidade de cantar, como se viu, de modo que seu isolamento só pode advir de condições adversas do meio e não de algo intrínseco à sua natureza, como é o caso do albatroz. Este último, ao

²⁴⁵ Há duas teorias do porquê de Baudelaire ter se voltado especificamente a essa ave que não tem uma tradição simbólica tão forte ou tão difundida quanto o cisne, a águia, o falcão, o corvo, a coruja ou outros pássaros, situação que pouco a pouco tenderia a mudar, aliás, após a publicação de seu poema. A primeira teoria indica que Baudelaire – quando de uma viagem a algumas ilhas do oceano Índico em 1841 por ordem de seu padasto (cf. PIA, 1995, p. 180) – teria visto tais animais em alto mar e presenciado a captura de alguns deles, uma “brincadeira” corrente entre marinheiros da época. Vendo os animais presos, estabelece o paralelo consigo mesmo, pois igualmente estava onde não queria estar, cercado de marinheiros incapazes de compreender sua arte. A segunda teoria sugere que Baudelaire encontrou a imagem do albatroz em uma passagem do livro *A narrativa de Arthur Gordon Pym*, de Edgar Allan Poe, de quem era o tradutor oficial em França, na qual se lê: “O albatroz é um dos maiores e mais rápidos pássaros dos mares do Sul. Ele pertence à espécie *goëland* e toma sua presa em pleno voo, não pousando nunca em terra salvo para cuidar de seus filhotes” (POE *apud* FÜG-PIERREVILLE, 2015, p. 40).

contrário, não é tido como um pássaro belo, tampouco elegante. Apesar de ser capaz de voar graciosamente, como a águia ou o cisne, no chão locomove-se de forma débil, mostrando sua inadequação. Além disso, é um pássaro oportunista que não hesita em roubar de barcos e portos, assim como suas primas de menor porte, as gaivotas. Tal como os corvos, é também um animal carniceiro, conhecido por se alimentar de corpos humanos jogados ao mar. O albatroz também não é muito representado, por não estar presente no imaginário ocidental, por ser um pássaro típico do hemisfério sul, comum nos mares orientais, ao contrário do cisne, uma ave típica do norte europeu e, portanto, completamente difundido nesse imaginário. Por tudo isso, não é de se estranhar que antes de Baudelaire pouco se escrevesse sobre esse animal, e, por outro lado, também não surpreende a importância que adquiriu depois de ser comparado ao poeta nesse belo soneto²⁴⁶.

Por essa associação, Baudelaire escreve seu poema destacando não o pássaro em pleno voo, mas em uma posição de rebaixamento e humilhação. No soneto, o albatroz é mostrado sendo incomodado por marinheiros que zombam de seu andar desajeitado, após terem-no capturado e obrigado a caminhar pelo convés. O pássaro sofre e lamenta, pois, em contraste com a altivez de seu voo, quando exibia suas longas asas distendidas alcançando mais de três metros e poderia ser admirado pelo que é, no chão, desajustado, desconfortável, nada consegue fazer, preso a uma condição que não lhe pertence. E isso acontece sem que receba qualquer compreensão ou empatia da parte de quem está ao seu redor, como se verifica lendo o soneto transcrito a seguir:

L'ALBATROS

Souvent, pour s'amuser, les hommes d'équipage
 Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
 Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
 Le navire glissant sur les gouffres amers.

À peine les ont-ils déposés sur les planches,
 Que ces rois de l'azur, maladroits et honteux,

²⁴⁶ A esse respeito, Corinne Füg-Pierreville comenta o crescimento do prestígio literário dessa ave ao longo do tempo após o “poema fundador de Baudelaire”, tornando-a posteriormente, a um só tempo, o símbolo da “imagem do viajante corajoso e diligente, que brinca com os obstáculos que a vida ergue em seu caminho”, bem como o “emblema do artista cujo espírito abraça o domínio das ideias, tal como o albatroz reina sobre o azul” (2015, p. 44). Apesar da fama desse poema, no entanto, a imagem do “albatroz” não se popularizou entre os simbolistas como a da águia e a do cisne, aparecendo apenas em raríssimas exceções, como no poema “A Vaga”, do brasileiro Oscar Rosas, retomado por Muricy em seu estudo (cf. 1987, p. 266). Essa “ausência” talvez se explique pela fama de um outro poema de mesmo nome, assinado pelo parnasiano Leconte de Lisle, que confere uma grandiosidade inabalável ao pássaro, muito diferindo do espírito decadente e pessimista do poeta do fim de século. A respeito desse poema e das divergências na forma como esse pássaro foi representado por Baudelaire e Leconte de Lisle, ver *Le Bestiaire de la littérature française* (CALVET; CRUPPI, 1954, pp. 162-163).

Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d’eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid !
L’un agace son bec avec un brûle-gueule,
L’autre mime, en boitant, l’infirmes qui volait !

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rot de l’archer,
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.²⁴⁷
(BAUDELAIRE, 2006, pp. 122 e 124)

As duas primeiras estrofes são dedicadas à descrição das torturas perpetradas pela equipe do barco, enquanto a terceira, como sublinha Amina Benelhadj, mistura o presente infeliz e “humilhante” a um “passado nostálgico” e “glorioso”. A pesquisadora destaca ainda que, o “mais chocante, no entanto, permanece nesta aproximação hábil de palavras” (2006, p. 98), opondo toda sua elegância de outrora à feiura de sua situação no barco, como se sua beleza se perdesse ao ser retirado de seu contexto. Por sua vez, a ligação com o poeta é explícita na quarta estrofe – o que foi considerado, de forma um tanto radical e até mesmo injusta, por alguns críticos como um excesso de didatismo – quando o eu lírico diz ser o “Poeta semelhante ao príncipe das nuvens”. Assim, por analogia, para o albatroz seu maior dom *a priori* – suas asas gigantes – torna-se um fardo quando deslocado de seu lugar, da mesma forma, o dom do poeta também de nada vale quando diante de uma multidão incapaz de apreciar sua arte²⁴⁸. O “sofrimento” advindo disso, bem como “o desprezo dos homens constituem um signo de eleição para o poeta que tira disso a matéria para sua obra” (idem, p. 97).

Já em “O Cisne”, um dos dois únicos poemas em que Baudelaire faz uso dessa imagem animal²⁴⁹, verifica-se um diálogo explícito com a tradição grega e com a

²⁴⁷ Em tradução de Ivan Junqueira: “O Albatroz // Às vezes, por prazer, os homens da equipagem / Pegam um albatroz, imensa ave dos mares, / Que acompanha, indolente parceiro de viagem, / O navio a singrar por glaucos patamares. // Tão logo o estendem sobre as tábuas do convés, / O monarca do azul, canhestro e envergonhado, / Deixa pender, qual par de remos junto aos pés, / As asas em que fulge um branco imaculado. // Antes tão belo, como é feio na desgraça / Esse viajante agora flácido e acanhado! / Um, com o cachimbo, lhe enche o bico de fumaça, / Outro, a coxear, imita o enfermo outrora alado! // O Poeta se compara ao príncipe da altura/ Que enfrenta os vendavais e ri da seta no ar;/ Exilado no chão, em meio à turba obscura, / As asas de gigante impedem-no de andar” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 123 e 125).

²⁴⁸ Esse tema, aliás, percorre outros textos do autor, por exemplo, no poema em prosa “O Cão e o Frasco”, no qual a preferência do cão por um saco de excrementos em detrimento de um frasco de perfume é comparada à atitude de rejeição do público em geral em relação à boa poesia, que não consegue compreender (BAUDELAIRE, 2009, p. 50).

²⁴⁹ O outro poema é “La Beauté”, no qual uma voz feminina encarnando o próprio conceito de beleza diz, na segunda estrofe: “J’unis un cœur de neige à la blancheur de cygnes;” [Uno um coração de neve à brancura de cisnes] (BAUDELAIRE, 2006, p. 150). A respeito desse poema e da relação estabelecida por muitos

realidade contemporânea do poeta, ao mesmo tempo em que se dialoga com a imagem do albatroz do poema anterior.

Nesse sentido, segundo formulação do crítico João Alexandre Barbosa, “Le Cygne” pode ser lido enquanto “convergência de dois movimentos fundamentais”: de um lado, o poder exercido sobre o poeta pela própria Paris de então, em vias de transformação, e, de outro “a utilização da alegoria como mediação entre a poesia e a existência do poeta prisioneiro das contingências” (2009, p. 42). Isso porque o poema é construído em pelo menos três linhas narrativas, uma recuperada de um passado lendário e duas desenvolvidas no presente, entrelaçadas por uma associação do sujeito poético que as vê pela chave da inadequação, como demonstram as três estrofes iniciais da primeira parte do poema:

LE CYGNE
A Victor Hugo²⁵⁰

I

Andromaque, je pense à vous ! Ce petit fleuve,
Pauvre et triste miroir où jadis resplendit
L’immense majesté de vos douleurs de veuve,
Ce Simois menteur qui par vos pleurs grandit,

A fécondé soudain ma mémoire fertile,
Comme je traversais le nouveau Carrousel.
Le vieux Paris n’est plus (la forme d’une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d’un mortel) ;

Je ne vois qu’en esprit, tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,

poetas entre as belezas feminina e císnea, Anne Martineau comenta: “As características do cisne coincidem com efeito com o ideal, bem aristocrático, de beleza feminina: tez de neve e colo destacado”. Essa associação é bastante antiga e se deve à beleza, elegância e pureza associadas ao pássaro. Nesse sentido, a pesquisadora lembra, à guisa de exemplo, que no “século XI, a graciosa esposa do Rei Harold da Inglaterra foi apelidada de ‘Edith de colo de cisne’” (2015, p. 196), o que demonstra a permanência dessa simbologia por vários séculos.

²⁵⁰ A respeito dessa dedicatória, Bérly Schlossman recorda sua finalidade duplamente política, uma vez que, por um lado, foi escrita na altura em que Victor Hugo se encontrava voluntariamente exilado, o que, simbolicamente, exprimia “o descontentamento de toda uma geração literária diante do poder. Hugo representa, por outro lado, para Baudelaire, a personagem pública do autor, [...] grande escritor que interpreta seu personagem até em seus escritos – pelo que Baudelaire nunca o perdoará, mas isso não o impede de buscar o apoio de Hugo no mundo das letras” (2013, p. 121). Esse desejo de validação fica ainda mais claro quando se observa a carta escrita por Baudelaire a Hugo em 1859, justamente para falar desse poema e de sua vontade de ajudar os outros, como o colega poeta, que tal qual seu cisne se encontrava exilado: “O que era importante para mim era dizer logo tudo o que um acidente, uma imagem, pode conter de sugestões, e como ter a visão de um animal sofrendo impulsiona o espírito na direção de todos os seres que nos amamos, que estão ausentes e que sofrem, na direção de todos aqueles que se encontram privados de alguma coisa inencontrável” (BAUDELAIRE *apud* QUARANTINI, 2012, p. 9). Vale destacar ainda, a respeito dessa carta, a aguçada percepção de Baudelaire em relação ao sofrimento animal. Aliás, Baudelaire parece ter sido capaz de grande empatia para com todos os tipos marginalizados, sejam humanos, sejam animais, como bem o demonstram não apenas os poemas “Le Cygne” e “L’Albatros”, mas toda a seção dos “Tableaux Parisiens”, do qual se retirou “Les Petites Vieilles”, analisado no capítulo anterior.

Les herbes, les gros blocs verdís par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus²⁵¹.
(BAUDELAIRE, 2006, pp. 300 e 302).

O poema se inicia com uma referência à história de Andrômaca, personagem menor da *Ilíada* que fora esposa do desafortunado Heitor e mãe de seu único filho. No entanto, conforme contado por versões posteriores, o destino de infortúnios da princesa não acaba com o assassinato do marido. Após essa trágica morte, Andrômaca torna-se escrava ou esposa de Pirro, a depender da versão do mito, também chamado de Neoptólemo, filho de Aquiles, que, por sua vez, foi o assassino de seu esposo. Pirro, no entanto, acaba dando a mão da jovem a Heleno, irmão de Heitor, que se tornara seu amigo. Ou seja, segundo a tradição, após a queda de Troia e a morte de seu marido e de seu filho, Andrômaca ficou fadada a uma vida de exílio. Portanto, ao começar seu poema com a frase: “Andromaque je pense à vous!”, seguida por considerações sobre as perdas e as dores da viúva, Baudelaire dá o tom do poema, marcado pelos sentimentos de derrota, solidão e exílio.

A segunda estrofe, por sua vez, reforçada pela terceira, traz o sujeito poético para o presente de Baudelaire, quando Paris passava por inúmeras transformações. “Le Cygne” foi escrito justamente durante as reformas produzidas por George-Eugène Haussmann (1809-1891) que alteraram grande parte da configuração da capital francesa, causando tanto a admiração em alguns quanto um sentimento de revolta e de perda em outros. Assim, ao flunar pela nova cidade, o sujeito lírico se percebe pensando na Paris de outrora, que pouco tempo antes abrigava ali à frente do Louvre um bairro, agora inexistente, resultado de um projeto arquitetônico que, “para a consciência do poeta” nasce de um “projeto de vida social fundado sobre a indiferença e o esquecimento” (QUARANTINI, 2012, p. 6), demarcando-se, outra vez, o senso de justiça social do poeta e sua conhecida empatia com os menos afortunados. E esse sentimento de perda e de exílio em sua própria cidade faz com que pense em Andrômaca, fadada a se sentir só, não importando onde estivesse, pois a sua Troia, como a Paris do eu lírico, já não existe mais²⁵².

²⁵¹ Em tradução de Ivan Junqueira: “O Cisne // A Vitor Hugo // Andrômaca, só penso em ti! O fio d’água / Soturno pobre espelho onde esplendeu outrora / De tua solidão de viúva a imensa mágoa, / Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora, // Fecundou-me de súbito a fértil memória, / Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel. / Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história / Depressa muda mais rápido que um coração infiel); // Só na lembrança vejo esse campo de tendas, / Capitéis e cornijas de esboço indeciso, / A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas, / E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso”. (BAUDELAIRE, 2006, pp. 301 e 303).

²⁵² Roberto Calasso comenta que ao leitor moderno talvez não impacte tanto saber dessas mudanças ocorridas em Paris na época de poeta, já que, hoje, em suas palavras, “o lugar indicado por Baudelaire é uma via expressa de trânsito. Ao passar, mal se tem tempo de ver a fila serpenteante para o Louvre,

O quarto quarteto traz mais uma lembrança de outrora à mente desse já melancólico sujeito. Naquela via transformada, antes ficava também uma *ménagerie*. Certa vez, um cisne fugiu de lá, mas não pode ir muito longe. Foragido do cativeiro, arrastava-se nas ruas de pedra grosseira, ferindo-se junto a um regato ressequido, como se à procura de um curso d'água onde pudesse nadar e se refrescar. Essa é a terceira narrativa do poema, que se junta à de Andrômaca mítica e à do próprio eu lírico contemporâneo passeando pela nova Paris, unidas pela sensação de desajustamento dessas três personagens²⁵³.

De novo, tem-se a ideia de que o pássaro, tal qual o poeta ou a princesa viúva, não se encaixa no mundo terreno, desejoso de ascender de alguma forma para atingir sua plenitude, na esteira do pensamento socrático, seja em confluência com o céu, como fora no caso do albatroz, seja pela comunhão em seu hábitat aquático ausente, como é o caso desse cisne, como se vê nos versos das quatro estrofes seguintes, encerrando a primeira parte do poema:

Là s'étalait jadis une ménagerie ;
Là je vis, un matin, à l'heure où sous les cieux
Froids et clairs le Travail s'éveille, où la voirie
Pousse un sombre ouragan dans l'air silencieux,

Un cygne qui s'était évadé de sa cage,
Et, de ses pieds palmés frottant le pavé sec,
Sur le sol raboteux traînait son blanc plumage.
Près d'un ruisseau sans eau la bête ouvrant le bec

Baignait nerveusement ses ailes dans la poudre,
Et disait, le cœur plein de son beau lac natal :
« Eau, quand donc pleuvras-tu ? quand tonneras-tu, foudre ?
Je vois ce malheureux, mythe étrange et fatal,

mergulhando sob a pirâmide de Pei. Ali, outrora, pululava uma vida totalmente diversa. Adjacente ao coração metafísico de Paris, que é o Palais-Royal, a Place du Carrousel tinha de ser atravessada por quem quisesse ir às Tulherias. Gravitando ao redor da praça havia um bairro que foi demolido para que se criasse uma ligação entre o Louvre e as Tulherias, e portanto 'um vasto paralelogramo' no qual se abrigavam o 'soberano, os grandes poderes do Estado, os tesouros das artes, como uma Acrópole que encerra aquilo que o império contém de mais sagrado, de mais augusto e de mais precioso'. Quem escreve assim não é outro senão Gautier [...]. No entanto, aqueles locais tinham significado para ele, assim como para Baudelaire, algo muito diferente. [...] Entre os dois palácios que representavam os ramos primogênito e caçula da soberania régia – as Tulherias e o Palais-Royal –, erguia-se um agregado de vida mais informe e caótica, um fragmento de 'floresta' proliferante ao lado do coração da ordem" (2013, pp. 68-69).

²⁵³ Calasso considera que todo o poema se constrói a partir do conceito de "ausência" – o que também faz sentido para o cisne de Mallarmé a ser analisado na sequência. O crítico italiano identifica esse tema não apenas em "Le Cygne", mas em vários outros poemas de Baudelaire e considera que isso possivelmente se motivou justamente pelas mudanças da Paris de então e pelas mudanças políticas, sociais, estéticas e filosóficas em geral que modificaram todo o século XIX. De forma simbólica, tudo isso é trazido à tona no ponto específico, diante do Louvre, onde o cisne se prende no lago ressequido, evocando transformações reais ocorridas no "Carroussel", onde supostamente Baudelaire compusera o poema, de acordo com o anedotário (cf. CALASSO, pp. 71-74).

Vers le ciel quelquefois, comme l'homme d'Ovide,
 Vers le ciel ironique et cruellement bleu,
 Sur son cou convulsif tendant sa tête avide,
 Comme s'il adressait des reproches à Dieu !²⁵⁴
 (BAUDELAIRE, 2006, p. 302).

A sexta estrofe traz um inusitado elemento sobrenatural para a linha temporal em que o cisne aparece, quando este se dirige aos céus em uma prece desesperada para pedir chuva. Após a prece do cisne em seu desejo de retorno a seu lago natal, a lembrança do eu lírico logo se esvai – pois afinal o cisne não existe no poema senão em caráter mnemônico. E o eu lamenta não ter visto ser atendida a prece do pássaro, “duplamente exilado”, nos termos de Orlando Amorin. Para o pesquisador, vê-se tanto o exílio “do seu lugar de origem, o lago”, quanto o “da possibilidade de fazer aquilo que dá razão à sua existência, nadar” (2013, p. 15). Isso porque, tal como os albatrozes, os cisnes são inaptos para passar muito tempo em terra, sendo melhor adaptados não apenas para a vida aquática, mas também para o voo.

A segunda parte do poema funciona como balanço das problemáticas apresentadas na primeira. Com muita força, todas as imagens evocadas — a Paris de outrora, a viúva Andrômaca, o cisne rezando no regato seco — voltam para atormentar esse eu repleto de tristeza, compaixão e empatia. Essas características, aliás, parecem permear grande parte de seus poemas, como “Les Petites Vieilles”, antes comentado. No primeiro verso dessa segunda e última seção, diz o sujeito, como se a atestar as divergências entre as paisagens ao redor e sua íntima paisagem de alma: “Paris muda! Mas nada na minha melancolia mudou!”.

Conforme o poema se encaminha para o fim, mais uma personagem é introduzida: uma mulher negra tísica que vaga em meio à lama pela cidade sem destino, exilada de sua longínqua África, a qual procura com seu olhar. A ela se juntam várias outras lembranças, de pessoas esquecidas em seu sofrimento e em condição de exílio: marujos largados em ilhas, cativos de guerra e tantos outros, como esbraveja no último verso, cuja exclamação não deixa passar batida toda sua dor e indignação – em um movimento semelhante ao visto em “Les Petites Vieilles”, no qual as mulheres de outrora são pouco

²⁵⁴ Em tradução de Ivan Junqueira: “Ali havia outrora os bichos de uma feira; / Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio / E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira / Levanta no ar silente um furacão sombrio, // Um cisne que escapara enfim ao cativeiro/ E, nas ásperas lajes os seus pés ferindo, / As alvas plumas arrastava ao sol grosseiro. / Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo, // No pó banhava as asas cheias de aflição, / E dizia, a evocar o lago natal: / “Água, quando cairás? Quando soarás, trovão? / Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal, / Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso/ Erguer-se para o céu cruelmente azul e irônico, / A cabeça a emergir do pescoço convulso, / Como se a Deus lançasse um desafio agônico!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 303).

a pouco esquecidas após envelhecer. Afinal, seu exílio – isto é, o do poeta – é talvez maior do que o de todos os demais, como considera Amarin, “Isso porque não há deslocamento espacial, o que há é a transformação do próprio espaço ocupado por ele. A velha Paris não existe mais, o sujeito sente a nova Paris como um amontoado de ruínas. Ele se torna um estrangeiro na sua própria cidade”. (2013, p. 15)

A leitura de “O Cisne”, portanto, possibilita um diálogo com o albatroz do outro poema, também incompreendido, também isolado, uma ave ativa em um meio alheio, em condição de decadência. O cisne torna-se espelho do poeta inadequado à sua própria cidade mudada à sua volta quando ele mesmo não conseguiu se adaptar a essas transformações. Nas palavras de Benelhadj, o sujeito poético “lamenta por um destino pelo qual culpa Deus. O terrível destino do exílio. Ao final, nem o poeta nem o cisne se sentem em casa. Permanecem exilados em uma terra tornada desconhecida” (2006, p. 100).

A partir desse poema de Baudelaire, como destaca Álvaro Cardoso Gomes (2001, p. 129), uma gama de poetas se voltaria para a imagem do cisne isolado no lago desertificado, ou, de modo geral, às imagens de aves dotadas de altivez, privadas de sua potencialidade, de sua terra natal, presas à decadência, isoladas ou exiladas²⁵⁵, como algumas das águias vistas antes. Não obstante, convém lembrar, como bem explicitado por João Alexandre Barbosa, não ter sido pela escolha da imagem do cisne que o poema de Baudelaire se tornou tão popular e passou a ser considerado um dos modelos de sua arte, mas sim pela forma autêntica como a interpretou, equiparando-a à própria crise do sujeito parisiense e ao destino cruel da princesa troiana:

É claro que a imagem, no poema, já traz consigo toda a imantação semântica das utilizações líricas anteriores. No momento em que Baudelaire escreve o poema, o Cisne já se havia transformado numa espécie de tópico recorrente da simbologia poética.

²⁵⁵ Importa lembrar que, a despeito desse comentário, o símbolo do cisne, com conotação semelhante à vista no Simbolismo enquanto representação do poeta, já havia aparecido em poemas de Théophile Gautier (1811-1872) e Théodore de Banville (1823-1891), por exemplo no poema “Les Torts du Cygne” deste último, dois poetas conhecidos e lidos por Baudelaire e Mallarmé, conforme anotado por Henri Mondor e Georges Jean-Aubry nas “Notas e Variantes” das *Obras Completas*, de Mallarmé (1972, pp. 1485-6). Também é possível fazer um paralelo dessa imagem com o conto “O patinho feio”, de Hans Christian Andersen, declaradamente uma obra autobiográfica, na qual o autor confessa seu sentimento de desajuste ante sua sociedade (ver MATANGRANO, 2014). Há ainda o poema “La Mort de Socrate”, que retoma o texto platônico citado no começo desta seção, escrito pelo romântico Lamartine ou ainda o famoso poema “Le Cygne”, de Sully Prudhomme (1839-1907), autor contemporâneo aos simbolistas, mas de tendências parnasianas (cf. MARTINEAU, 2015, p. 186). Além disso, o cisne também já aparecera antes em Victor Hugo, cuja célebre frase “Les cygnes comprennent les signes” [Os cisnes compreendem os signos], retirada do livro *Os Miseráveis*, serve de epígrafe ao conto “O Matador de Cisnes”, de Villiers de L’Isle-Adam, sobre o qual se falará mais adiante.

O que, entretanto, confere autenticidade à sua utilização por Baudelaire é o modo pelo qual o seu aparecimento no texto traduz um roteiro poético destrutivo e irônico: a identificação do poeta com o Cisne é mais um ato possível de reconstituição histórico-literária do que uma verdade psicológica referendada pelo poema.

Na verdade, entre o poeta e as imagens de abandono, desolação e exílio, que Andrômaca e o Cisne deflagram está a consciência poética, isto é, um modo de conservar à distância as relações entre poeta e imagem, por onde seja possível organizar um espaço irônico de apreensão da existência (BARBOSA, 2009, p. 54).

Portanto, a genialidade de Baudelaire parece se encontrar na forma como desarticula uma ideia já corrente a reconstrói a partir de seu próprio ponto de vista, adequando-a a um contexto histórico muito particular, como é o caso da Paris haussmanniana, desconstruída e reconstruída durante a vida do poeta. Por sua vez, o mesmo movimento parece ter sido escolhido por Mallarmé no poema “Le Vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, no qual parte da imagem baudelairiana de um cisne preso e exilado, para igualmente criar algo diferente. A respeito da relação entre esses dois poemas e, por consequência, entre os dois poetas, o crítico brasileiro Joaquim Brasil Fontes tece as seguintes considerações:

Num soneto de data e título ignorados, Mallarmé oferece, na terrível e bela imagem de um cisne aprisionado no gelo, sua concepção do poeta, tal como se elaborava nesse período bisontino – tema derivado, evidentemente, do Albatroz e do Cisne baudelairianos, mas aqui profundamente transformados, assim como em “Ses purs ongles...” inverte-se, de forma radical, o próprio movimento da poética de *Les Fleurs du Mal*: a Angústia ergue as mãos vazias para o céu, ali onde, antes, enterrava no crânio do poeta “sua bandeira negra” (2007, p. 107).

O mais interessante nesse trecho parece residir no fato de haver ao mesmo tempo a herança de Baudelaire e uma inversão de seus postulados nas mãos de Mallarmé. Isso porque, enquanto na maior parte dos poemas de *As Flores do Mal* é possível verificar um sentimento profundo de revolta e desejo de justiça social motivado pela empatia, nas obras do poeta mais jovem vê-se antes uma passividade contemplativa, não necessariamente marcada pelo pessimismo schopenhaueriano – embora o seja, às vezes –, mas encantada pelo próprio fazer artístico e pelo seu ideal poético e estético, questões de importância maior para Mallarmé. Sendo assim, ambos revestem a imagem de novas significações sem, contudo, negar as anteriores. E esse processo, em essência, está previsto na concepção da ideia simbolista de símbolo – posterior a ambos os poemas, cabe lembrar –, isto é, valer-se de uma imagem existente para transformá-la em algo novo, sem necessariamente negar a tradição, por meio de uma série de associações que

permitam chegar a novas relações, preferencialmente não evidentes e insólitas, exigindo a decifração por meio do esforço interpretativo. A partir desse postulado, Mallarmé trabalha a imagem do cisne, recuperando ao mesmo tempo seu caráter apolíneo e a herança baudelairiana:

Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui
Va-t-il nous déchirer avec un coup d'aile ivre
Ce lac dur oublié que hante sous le givre
Le transparent glacier des vols qui n'ont pas fui !

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Magnifique mais qui sans espoir se délivre
Pour n'avoir pas chanté la région où vivre
Quand du stérile hiver a resplendi l'ennui.

Tout son col secouera cette blanche agonie
Par l'espace infligé à l'oiseau qui le nie,
Mais non l'horreur du sol où le plumage est pris.

Fantôme qu'à ce lieu son pur éclat assigne,
Il s'immobilise au songe froid de mépris
Que vêt parmi l'exil inutile le Cygne.²⁵⁶
(MALLARMÉ in CAMPOS, 2006, p. 62).

Alguns elementos presentes em Baudelaire se mantêm. Assim, o lago duro e esquecido de Mallarmé torna-se equiparável ao regato seco do poema de *As Flores do Mal*. Ambos se encontram no passado, um cisne de outrora e a lembrança de um cisne. Não obstante, contrapõem-se em ambientação: enquanto o cisne de Baudelaire padece com o sol grosseiro que se lhe impõe seu calor e o faz desejar água, em uma curiosa inversão da simbologia do pássaro tradicionalmente dedicado a Apolo e ao astro em si. O cisne de Mallarmé, por sua vez, tenta nadar no gelo, cercado de uma brancura agônica, ofuscante, gélida e desértica. De todo modo, apesar das aparentes diferenças, no fundo, sol e gelo, frio e calor, são polaridades de uma mesma esfera negativa e opressora, afinal, ambas, quando em excesso, são capazes de queimar, de desidratar, de sufocar.

Se comparado também a “O Albatroz”, de Baudelaire, é possível dizer, em uma primeira leitura, que ambos os pássaros representam poetas incompreendidos, em suas particularidades e excentricidades. O albatroz, porém, parece trazer mais forte o aspecto

²⁵⁶ Em tradução de Augusto de Campos, lê-se: “O virgem, o vivaz e o viridente agora / Vai-nos dilacerar de um golpe de asa leve / Duro lago de olvido a solver sob a neve / O transparente azul que nenhum vôo aflora! // Lembrando que é ele mesmo esse cisne de outrora / Magnífico mas que sem esperança bebe / Por não ter celebrado a região que o recebe / Quando o estéril inverno acende a fria flora // Todo o colo estremece sob a alva agonia / Pelo espaço infligida ao pássaro que o adia, / Mas não o horror do solo onde as plumas têm peso. // Fantasma que no azul designa o puro brilho, / Ele se imobiliza à cinza do desprezo / De que se veste o Cisne em seu sinistro exílio.” (idem, p. 63).

de desajustamento, como condizia ao próprio Baudelaire, cuja obra não era apenas complexa, mas também estranha à gente de seu tempo, em virtude da revolta ante às transformações de sua cidade, por terem prejudicado as classes baixas. Ao mesmo tempo, ele buscou, na arte, novas formas, ajudando a instaurar a própria ideia de Modernidade. Por outro lado, a imagem do cisne, sobretudo na pena de Mallarmé, antes pressupõe uma inacessibilidade capaz de causar incompreensão e uma forma de admiração melancólica. O cisne mallarmeano, por conseguinte, difere do baudelaireano, pois pode simbolizar o hermetismo e o esteticismo de certas vertentes da poesia simbolista. Tal como a torre de marfim inequivocamente bela, mas dotada de uma complexidade inacessível aos não iniciados, o cisne no lago gélido permanece envolto em mistério²⁵⁷.

Pensando no *topos* do “canto do cisne”, Bertrand Marchal comenta o fato de o cisne de Mallarmé não cantar, tampouco voar, ou sequer nadar. O poema, como o canto, é metaforicamente abortado no vazio da página em branco, talvez, como o voo do pássaro congelado ou morto no lago ou o canto jamais emitido. Tal canto, “para o cisne, é morrer para não mais viver senão em seu canto, é aceitar seu desaparecimento físico para sobreviver” (1985, p. 155), tal qual o poeta faz com sua arte que há de perdurar – ou, ao menos, assim é desejado – após sua própria morte. Ainda para Marchal, o cisne mallarmaico se torna prisioneiro, impedido de alcançar a transcendência almejada pelo cisne apolíneo ao qual Sócrates se compara, e, por conseguinte, desejada pelo poeta por ele representado, como explicitado no fragmento abaixo:

Le cygne prisonnier de la glace [...] n'est plus qu'une conscience douloureuse de la vie-en-la-mort, une attente toujours déçue d'un envol impossible : la virginité, la vivacité et la beauté, c'est le rêve illusoire toujours recommencé, dans l'ivresse de chaque matin, de remobiliser cet idéal en échappant à la fascination d'un double pétrifié qui consacre

²⁵⁷ Nesse sentido, em seu artigo sobre o uso da alegoria em Baudelaire e Mallarmé, Benoît Monginot recupera uma leitura de Jean-Claude Milner que vê no soneto do mais jovem uma resposta não só a Baudelaire como a Victor Hugo para quem o poema de *As Flores do Mal* é dedicado. Monginot relativiza essa leitura, por considerá-la um pouco radical e por não ver em Mallarmé um exagerado niilismo como apontado por Milner. Ainda assim, ela se mostra interessante na medida em que indica as transformações que alteram os paradigmas estético e filosófico ao longo do século XIX. Monginot resume a leitura de Milner nos seguintes termos: “o primeiro quarteto, exclamativo, diz por discurso direto a postura hugoana de uma crença no dia seguinte do qual tudo poderá advir, ‘de tal modo que todo dia poderia ser hoje’; o primeiro terceto exprime numa narrativa retrospectiva o momento de Baudelaire, que consiste na espera de um tal dia acompanhado do saber que nunca chegará. Esse momento é uma maneira de tragédia alegórica na qual o mundo não designa senão a ausência do divino. O lugar onde os dois poetas se juntam segundo Mallarmé é no seu posicionamento em relação a esse dia vivaz e belo, que as ideologias revolucionárias não pararam de promover: um sob a forma da confiança, o outro pela prostração enlutada. Ambos são vítimas de uma mesma ilusão: a de que o sentido se constitui relativamente a um ideal de encarnação da ideia, cujo nome é o Ideal. Assim, segundo J.-C. Milner, ‘o Cisne’ fantasmático do último verso é o próprio Mallarmé, cuja atitude é esta de um isolamento julgado desprezível, pois improdutivo, pelo contemporâneo. Sem dúvida, o crítico tem razão de ver neste texto um ‘Tombeau de Stéphane Mallarmé’, o qual toma para si, pela decisão final do último terceto, a morte definitiva do ideal” (MONGINOT, 2011, p. 114)

l'exil intérieur dans une pureté aussi stérile et froide que la glace²⁵⁸ (1985, p. 155).

Assim, parece se intensificar a melancolia do poeta-cisne, preso em seu não-lugar. Dado seu desejo de fuga não concretizada, não consegue transcender ou realizar sua obra, seja poema, seja canto. Por isso, permanece nesse aspecto perverso de espera, de frustração, de tédio e de irrealização. Ou, inversamente, pode-se entender que de certa forma o sujeito associado ao pássaro afinal obtém algum sucesso, caso ouse considerar metapoeticamente o próprio poema como seu canto.

Como a confirmar essa leitura, ressalta-se ainda o fato de, em francês, a palavra “cisne” [*cygne*] ser homófona do termo “signo” [*signe*], possibilitando diversas leituras do pássaro na qualidade não apenas de símbolo do poeta como de alegoria do próprio poema. Esse recurso foi usado em diversos textos do fim de século, tanto por proporcionar um jogo de linguagem interessante e por potencializar o caráter metalinguístico quanto por possibilitar uma rima fácil, mas bastante sonora, ao gosto simbolista. Nesse sentido, vale lembrar o comentário de Wallace Fowlie em trecho de seu livro *Mallarmé* de 1953, citado por José Lino Grünewald:

Na simples sílaba²⁵⁹, *Cygne* (*Signe*) está a palavra essencial da metáfora e a prova de que é uma metáfora. A metáfora é uma palavra, um signo no exílio, ocultando alguma experiência humana, mas não ocultando-a [sic] num jogo fútil. O poema inteiro é um Signo, exilado da fala comum do homem. E, no entanto, cada parte é reconhecível e familiar. Somente a composição, o ajuntamento das palavras é novo e é por causa disso que ele surge como uma metáfora, como uma fala exilada de todos os lagos que não congelaram (1990, p. 30).

O cisne, portanto, é signo, poeta e poema, que é lido nas palavras de Marchal, como uma “sinfonia em i maior” – dada a repetição do som dessa vogal em todas as rimas e acentos secundários –, é “um *túmul*o do cisne [...] Mas é também, na medida em que o cisne não cantou, o poema branco da obra abortada” (1985, pp. 153, grifo do autor). O poema pode ser lido como seu canto; não do cisne apolíneo, propriamente, mas do cisne-poeta (se o considerarmos signo), símbolo do ideal simbolista de beleza, embora inacessível, hermética e incompreendida. Tal incompreensão em Baudelaire parece mais

²⁵⁸ “O cisne prisioneiro do gelo [...] não é mais que uma consciência dolorosa da vida-na-morte, uma espera sempre decepcionada de uma decolagem impossível: a virgindade, a vivacidade e a beleza são o sonho ilusório sempre recomeçado, na embriaguez de cada manhã, para recomeçar este ideal escapando da fascinação de um duplo petrificado que consagra o exílio interior em uma pureza tão estéril e fria quanto o gelo”.

²⁵⁹ Segundo a separação silábica francesa, tanto “cygne” quanto “signe” são considerados monossílabos, uma vez que o /e/ final não é pronunciado.

negativa do que em Mallarmé, dada a forma apaixonada e comovida com que se volta à situação do cisne. Já o poeta mais jovem ficou conhecido por prezar o hermetismo, por desejar “sugerir” e não “nomear” para não destruir o mistério do poema e o prazer do leitor em decodificá-lo pouco a pouco, deixando transparecer bem menos os sentimentos do sujeito poético, que, aliás, tende a desaparecer em sua obra, através do processo conhecido como “desaparição elocutória do eu”.

Isso não quer dizer, obviamente, que em Mallarmé a imagem seja de todo positiva; ao contrário, o poema se constrói de forma melancólica a partir da esterilidade e do vazio da imagem ofuscante e branca do lago congelado, sobretudo por seu caráter estático, nada permissivo, mantendo o pássaro em seu desconfortável não-lugar. Todavia, a melancolia se dá antes pela inadequação do poeta-cisne ao local onde se encontra – talvez desejando ascender e/ou transcender – do que pela incompreensão inevitável em relação ao mundo à sua volta e um desejo não realizado por justiça, como em Baudelaire.

Na qualidade de “emissário entre os dois mundos”, o cisne poderia ainda traduzir-se em *correspondência*, elo entre o mundo sensível e o espiritual, como crê o poeta simbolista na tentativa de alcançar, com sua obra, o intangível e o inalcançável, o inefável só experimentável pela Arte. O aspecto divino e profético apolíneo retorna, portanto, assim como o desejo de transcendência, vendo a morte como algo benéfico, em especial quando se pensa em uma vida cercada de vazio e de esterilidade, no mesmo caminho do pensamento schopenhauriano. O cisne-poeta de Mallarmé indica, pois, um desejo de fuga, tal como o cisne e o albatroz de Baudelaire, e essa fuga caminha para o transcendente, como expressa a bela formulação de Caterina da Lisca, o “homem que se transforma em um cisne é um humano que se libera de seu corpo e que deixa sua alma se esvaír rumo ao ideal” (2014, p. 272). No entanto, como novamente esclarece Balakian, tal relação tem nuances e matizes:

Todos estes símbolos [de pássaros portentosos] sugerem, com diferentes graus de intensidade, o desejo de fugir, não *para* uma nova morada, mas *para longe* de um lugar que é desagradável ao espírito poético. Os elementos da água sugerem desejos de purificação. As terras estéreis são como o alívio da fútil produtividade; são, ao mesmo tempo, os espelhos do estado desolador da alma do poeta. É difícil determinar em que grau o símbolo representa a condição interior do escritor ou em que extensão é um meio de fugir de sua aversão subjetiva ao mundo natural. De fato, quanto mais difícil determinar, melhor é o uso do símbolo e muito menos pode ser confundido com a alegoria simples (2007, p. 85, grifos da autora).

Logo, para Balakian, é da dificuldade de se determinar em que medida um símbolo, seja o do cisne, seja outro qualquer, representa (ou não) seu estado de espírito, ou se transfigura numa imagem de si desejosa de fuga – seja uma fuga literal pelo distanciamento espacial ou pela morte, seja uma fuga metafórica – o que resulta na grandeza do jogo simbólico mallarmaico. Tem-se então a ideia de inadequação do poeta-cisne em relação ao mundo, imagem retomada em Baudelaire e Mallarmé e em muitos outros textos simbolistas nos quais também se exprimiu a condição de exílio e/ou isolamento e o desejo de fuga, como no caso do Lohengrin, de Laforgue, das velhinhas de Baudelaire, do cavaleiro solitário enlevado pelo hipogrifo de Mikhaël e tantos outros exemplos analisados ou comentados ao longo desse estudo.

Embora os cisnes dos poemas de Mallarmé e Baudelaire sejam de longe os mais conhecidos dentre as produções da segunda metade do século XIX, houve muitíssimos outros poetas que se voltaram a essa imagem, em muitos casos, inclusive, dialogando direta ou indiretamente com os poemas dos dois mestres, citando-os ou até mesmo os parafraseando. O próprio Mallarmé usou a imagem císnica em vários outros poemas, como no belo “Lœda”, antes comentado, ou em “Petit Air I” (MALLARMÉ, 1998, p. 34). Esse último poema, que traz a imagem de uma mulher associada à de um cisne, de acordo com Bertrand Marchal, “não é a descrição de uma cena vista, mas uma construção imaginária que faz do banho desta mulher-cisne uma inversão feliz do nervosismo de Herodiade no espelho ou do exílio congelado do cisne” (1998, p. 1183). Cisnes aparecem ainda no célebre *L’Après-midi d’un faune* e no tríptico “Hérodíade”, mencionado na citação de Marchal, bem como nos poemas “Les Fenêtres”, “Les Fleurs”, “Remémoration d’Amis Belges” e no texto em prosa “Nénuphar blanc”²⁶⁰.

²⁶⁰ A respeito desse poema ver o artigo “Os Impressionistas e Stéphane Mallarmé”, de Jean-Nicolas Illouz, no qual é analisado o uso da técnica impressionista – aproximável da sugestão simbolista – no poema em prosa mallarmaico, destacando a imagem do cisne e recuperando o mito de Leda, como se vê no trecho: “Impressionista, o *Nénuphar branco* tê-lo-ia sido antes de mais nada pelo seu tema, que parece tomado dos pintores: uma ribeira num julho de ‘chama’; um remador na sua canoa, ‘como se o rir da hora corresse à volta’; uma mulher imaginada indefinidamente refletida na paisagem, quando por exemplo ‘o vapor de prata dos salgueiros’ se confunde com ‘a limpidez do seu olhar habituado a cada folha’. Ao sujeito narrador, ‘os olhos para dentro fixados no inteiro esquecimento de ir’ e de certa forma ausente de si mesmo, responde, para além do rosto definido, alguma mulher ela também apreendida na ‘delicada vacância de si’: a dissolução das identidades (análoga à abolição do sujeito em pintura) deixa lugar a puras impressões, onde as coisas não são nem totalmente imaginadas, ainda que fantasmas eróticos aí se insinuem, nem propriamente reais, ainda que a paisagem apareça com toda a sua luz. Esta luz, como nos pintores impressionistas, é toda imanência, mesmo se, como nos pintores impressionistas, o poema recebe obliquamente o reflexo de antigos mitos: aqui, a figura implícita do fauno espiando a aparição de alguma ninfa, enquanto o narrador se diz ‘assaltante aquático’; ali, o mito de uma Leda que teria ficado virginal, enquanto o narrador compara o nenúfar branco imaginariamente colhido em mármore da mental aparição de uma mulher com um ‘nobre ovo de cisne, tal como não irromperá o voo’. Como nas suas evocações das

Paul Verlaine, do mesmo modo, também utiliza cisnes em vários poemas, e em cada um com nuances e diferenças em relação à simbologia, como nos dois citados anteriormente a propósito da comparação entre a águia e o cisne (a saber: “Adieu” e “Ce portrait n’est pas ressemblant”), ou ainda, nos verso dos poemas: “Le Bon disciple”, de forte inspiração baudelairiana, no qual o sujeito poético se declara “eleito” e “condenado”, capaz de morrer como o cisne, isto é, emitindo sua última canção (cf. VERLAINE, 2007, p. 215); “À Jean Moréas”, onde compara o pássaro ao poeta do título (cf. idem, p. 557); “Pour la plume”, em que compara a tristeza do eu lírico à do pássaro (cf. idem, p. 635); “Un projet de mon âge mûr”, onde o cisne aparece simplesmente para evocar a brancura da neve (cf. idem, p. 673); “Une Sainte en son auréole”, um poema de temática medieval (cf. idem, p. 147); e, por fim, “Nocturne Parissien”, cujo sujeito poético descreve uma série de rios, dentre eles o Eurotas, que associa à imagem do cisne (cf. idem, 2007, p. 84), pois, afinal, como se viu antes, foi às margens desse rio que Leda se encontrou com Zeus metamorfoseado em cisne.

Já em “*There*” e em “À Clymène”, o cisne aparece de modo mais positivo do que costuma ser visto em Mallarmé. Neles, o poeta equipara os traços do pássaro, como a calma e a brancura, com a de um ser feminino idealizado, o qual, de todo modo, tende a ser inatingível e isolado, assim como os cisnes até aqui mencionados. Segue, portanto, o estereótipo feminino recriado no poema “La Beauté”, de Baudelaire, mencionado em nota no início desta seção. Já o poeta Henri de Régnier, autor dos poemas “Le Seuil”, “Léda” e “La Nymphé”, nos quais se encontram cisnes, cria em seu “Épigramme”, de 1897, uma cena campestre com “Hérons sur le marais et cygnes sur le fleuve” [Cegonhas sobre o pântano e cisnes sobre o rio]. Para Illouz, o poeta constrói, a partir das imagens dessas duas aves, “uma alegoria do tempo que passa, onde os pássaros são as Horas” (2004, p. 99).

Poder-se-ia citar ainda muitos outros poemas de autores como Éphraïm Mikhaël, Adolphe Retté e Charles Cros, para citar apenas alguns mais de uma lista bastante extensa, isso pensando só no âmbito da França²⁶¹. No que diz respeito aos simbolistas e

telas de Berthe Morisot, Mallarmé sugere assim uma ‘difusão’ do divino na paisagem e a sua resolução profana na evidência misteriosa da água, da verdura e da luz” (2016, pp. 214-215).

²⁶¹ Em Mikhaël, encontraram-se cisnes nos poemas “Automne”, “La Reine de Saba” e “La Mort des Amazones” (cf. 1980, pp. 19, 49 e 118). No volume *Coffret de Santal*, de Charles Cros, o cisne aparece em “Bonne fortune” (pp. 123-124) onde se faz o comentado jogo com o homófono “*signe*”. Em Adolphe Retté as ocorrências são mais numerosas. Há cisnes nos seguintes poemas: “Motif”; “Par l’or froid d’un beau soir éphémère”, longo poema onde essas aves são reiteradamente mencionadas; “Hier, c’est le parc rouge et le palais morose”; “Départie”, que traz a rara imagem de um cisne negro; e “Epilogue” que descreve um triste cisne cego (cf. RETTÉ, 1898, pp. 14, 26, 146, 177 e 184). Por fim, há cisnes também em “Sur un

decadentistas francófonos, a presença do cisne é tão prolífica quanto em seus colegas nascidos em território francês. Para além de Stuart Merrill, poeta americano cujo “Lohengrin” foi analisado antes, e dos franco-uruguaiois Laforgue, também comentado, e Lautréamont, que os cita em seus *Chants de Maldoror*, encontram-se cisnes em Francis Viélé-Griffin, outro simbolista americano de língua francesa que vivia em Paris, grande amigo de seu compatriota. Viélé-Griffin publicou dois volumes de poesia intitulados com o nome desse pássaro que tanto o encantava: *Les Cygnes: poésies, 1885-86*, lançado em 1887 e *Les Cygnes: nouveaux poèmes 1890-91*, que veio a público em 1892. Em ambos os volumes, há poemas dedicados à imagem do cisne, também presente em outras de suas coletâneas de poemas, como *Cueille d’avril* (1886) e *Joies: poèmes* (1889) (cf. VIÉLÉ-GRIFFIN, 1907). Encontram-se cisnes ainda no decadente lituano Oscar Milosz, no quebequense Émile Nelligan e no grego Jean Moréas²⁶². Isso sem mencionar os belgas, portugueses e brasileiros a serem comentados nas próximas seções.

Tamanha presença de cisnes no imaginário da época não passa despercebida e por isso vários teóricos tentaram entender esse fenômeno. Alguns o veem simplesmente como um lugar-comum dos movimentos, um modismo ou gosto de época, como o considera Guy Michaud, quando elenca os elementos do que chama de “Imagerie Symboliste” (1947, pp. 404 e ss.). Já pelo olhar do linguista Dominique Maingueneau, essa recorrência imagética e temática comprova e demonstra a construção de um “campo literário” específico da conjuntura finissecular, partilhado não apenas entre simbolistas e decadentistas, mas igualmente com poetas parnasianos que, com frequência, também se valiam da imagem do cisne. E, para ele, tanto um grupo quanto o outro, em grande parte, devem essa imagem a Mallarmé:

A pretensão de certos textos poéticos (parnasianos ou simbolistas) da segunda metade do século XIX de colocar-se fora de qualquer vocalidade e até fora de qualquer referência a uma fonte enunciativa participa da constituição de um campo literário que se pretende “Puro”,

ruisselet qui passe dans la luzerne”, de Saint-Pol-Roux (1861-1940), pseudônimo de Pierre-Paul Roux (in DELVAILLE, 2003, p. 257) e em “Aux aïeux d’Irlande”, de Louis Le Cardonnel (1912, p. 81). Poder-se-ia ainda acrescentar o poema de feição simbolista “Blanc”, de Paul Valéry, publicado na revista *L’Hermitage* em 1890 (cf. DA LISCA, 2014, p. 191).

²⁶² De Milosz, destacam-se os textos “Cantique du Printemps”, “Chant de la lointaine” e “Aliénor” (cf. 1915, pp. 28, 49 e 51). Nas obras de Nelligan (1903, pp. 48 e 91), foram encontrados dois poemas: “Pour Ignace Paderewski” e “Le Cercueil”, onde novamente há os raros cisnes negros. Por fim, há o quinto poema da série “Homo Fuge”, do livro *Syrtres*, de Jean Moréas, no qual se destaca mais uma vez o par “cygne/sygne” nos versos: “Sous la Comète et sous la Lune, / En tunique de pourpre brune, / Très blanche avec des cheveux blonds, / Près du lac où nagent les cygnes, / Ta feinte candeur a des signes / Qui parlent des sentiers oblongs.” (1892, p. 93). Em tradução nossa: “Sob o Cometa e sob a Lua, / Em túnica de púrpura morena, / Muito branca com cabelos loiros, / Perto do lago onde nadam os cisnes, / Tua fingida candura tem signos”.

livre de toda preocupação que não a estética. Nesse caso, a enunciação é o próprio esforço de desarraigamento de qualquer vocalidade. O “desaparecimento elocutório do poeta” com o qual sonha um Mallarmé não é dado, mas conquistado a cada passo de seu texto, confundindo-se com seu empreendimento literário. Pode-se usar de artimanhas com o *ethos*, mas não aboli-lo [sic]. O poema mallarmeano, queira ou não o poeta, implica um tom, um caráter, uma corporalidade, por mais evanescentes que sejam. Por mais que o *cisne* [cygne] sonhe em ser um *signo* [signe], por mais que o fluxo se torne gelo e o espelho, a incorporação do fiador é irreprimível [...]. O autor de *O universo imaginário de Mallarmé*, Jean-Pierre Richard, vê um “lugar-comum” do simbolismo no cisne, “encarregado de encarnar a castidade, a poesia, o exílio, a melancolia preciosa”. Essa “encarnação” é exatamente a do enunciador, desse poeta exilado, melancólico e precioso, fantasmático, enunciador que propicia ele mesmo um rosto à paratopia, que se quer radical, do escritor e da literatura. O cisne de Mallarmé permite até especificar o processo de incorporação do poema pelo leitor: tal como no mito de Leda, a penetração se opera em terna espiral, “a união permanece tão alva, tão imaculada quanto a pluma do próprio pássaro”. (MAINGUENEAU, 2012, pp. 284-5).

Portanto, a partir dessa premissa de campo literário é possível entender melhor o processo de constituição do imaginário finissecular específico a uma poética e se estendendo, por vezes, a movimentos contemporâneos próximos. Esse conceito é aproximável também em muitos aspectos do princípio alemão do *Zeitgeist*, traduzido como o “espírito de época”. Ele dá conta da difusão do Simbolismo, em geral, e da imagem do cisne, em particular, em lugares tão distantes quanto Bruxelas, Porto Alegre, Coimbra e Québec. Isso acontece por meio de uma rede de comunicação eficaz na qual os artistas liam-se uns aos outros. Além disso, o conceito de *Zeitgeist* também pode versar sobre o fato de ideias semelhantes terem surgido em pontos distintos do globo mais ou menos ao mesmo tempo, sem que, no entanto, um lado tomasse conhecimento do que se passava no outro.

Como dois últimos exemplos desse tipo de cisne solitário e melancólico, mas dessa vez construídos em textos em prosa²⁶³, cabe ainda comentar os contos “Le Tueur

²⁶³ Anne Martineau (2015, p. 186) cita ainda dois outros exemplos de cisne na prosa do fim do século: em uma passagem de *À Rebours*, de Huysmans, na qual Des Esseintes ataca os poetas clássicos, como Virgílio; e no primeiro canto do livro *Les Chants de Maldoror*, do decadente Lautréamont, onde se lê a personagem-título tentar se afastar da imagem do cisne normalmente atribuída aos espíritos dos artistas: “Écartons en conséquence toute idée de comparaison avec le cygne, au moment où son existence s’envole, et ne voyez devant vous qu’un monstre, dont je suis heureux que vous ne puissiez pas apercevoir la figure” (LAUTRÉAMONT, 2001, p. 98). Em tradução nossa: “Rejeitemos, por conseguinte, qualquer ideia de comparação com o cisne, no momento em que sua existência se esvai, e não vejam diante de vocês senão um monstro, do qual fico feliz que vocês não possam perceber a figura”. Poder-se-ia acrescentar ainda menções pontuais a cisnes em textos tais como *Le Roi Fou*, romance de Gustave Kahn, e *Bruges-la-morte*, do belga Rodenbach, um dos autores que mais recorreu à imagem do cisne, sobre o qual se falará na próxima seção.

de Cygnes”, de Villiers de L’Isle-Adam, e “Les Cygnes”, de Rémy de Gourmont, um breve texto construído em explícito diálogo com o de Villiers.

O primeiro foi publicado na revista *Le Chat Noir*, em 1886. Apesar de divergir em vários aspectos do soneto de Mallarmé e do poema de Baudelaire – até mesmo pelas particularidades intrínsecas aos distintos gêneros literários – parece dialogar com a mesma tradição, com esse *Zeitgeist* simbolista que reconhece no cisne um símbolo do artista oitocentista fadado ao sofrimento ou, ao menos, à melancolia²⁶⁴. Nele, apresenta-se uma história do Dr. Tribulat Bonhomet, protagonista anti-herói de contos e novelas publicados por Villiers de L’Isle-Adam entre as décadas de 1860 e 1890, depois reunidos na coletânea que leva seu nome, lançada em 1887, nos quais o autor, de forma muito irônica, faz grandes críticas à sua sociedade e, em especial, à burguesia – nisso aproximando-se de Baudelaire. No conto em questão, o doutor, na busca por uma música perfeita, é apresentado como um torturador e assassino de cisnes, que se vale de uma manopla medieval para enforcá-los na esperança de escutar o mítico “canto” desses pássaros, isto é, o suposto canto de uma beleza incomparável emitido por essas aves antes de morrer, cuja existência e particularidade teria sido descoberta por ele ao ler tomos antigos de *História Natural*.

Em “Le Tueur de Cygnes”, cuja linguagem traz para a prosa²⁶⁵ o hermetismo mallarmeano, o *spleen* baudelaireano, a ironia lafargueana e o esteticismo marcante em vários simbolistas, o leitor é apresentado a essa personagem excêntrica e quase paródica. Bonhomet se considera um grande apreciador de boa música, apesar de detestar Richard Wagner, compositor muito apreciado por Villiers e por seus contemporâneos – e com isso já se demarca a diferença quase antitética de sua personagem e dos escritores do movimento.

Em sua busca por uma música inaudita, Bonhomet tem como melodia preferida o lendário canto do cisne; por isso, passa a visitá-los e a matá-los para escutar tal som, após

²⁶⁴ Os comentários acerca desse texto de Villiers derivam das brevíssimas reflexões publicadas em “‘O Matador de cisnes’ – Um conto de Villiers de L’Isle-Adam traduzido e anotado” (MATANGRANO, 2016c). As traduções desse conto citadas nas próximas notas foram retiradas dessa publicação.

²⁶⁵ Embora seja essencialmente um escritor de prosa, Villiers é frequentemente referido como poeta, como esclarece Norma Domingos: “De fato, os simbolistas atribuíram a Villiers o título de poeta, baseados em suas obras em prosa. Para Raitt (1986, p.152), foi principalmente às suas qualidades musicais que os simbolistas renderam homenagens e, ‘se o estilo de Villiers parece apagar a distinção habitual entre literatura e música, ele sugere com ainda mais força que a separação entre prosa e poesia não tem sentido’” (DOMINGOS, 2013, p. 299). Isso é ainda reforçado pelo fato de Villiers ter sido incluído por Paul Verlaine na segunda edição de seu célebre ensaio *Os Poetas Malditos*, lançada em 1888. Nesse texto, Verlaine analisa sem distinção peças e poemas, comentando igualmente os contos do “poeta” (cf. VERLAINE, 2002, 678 e ss.).

ter encontrado uma antiquada lagoa escondida, praticamente saída dos poemas de Baudelaire e Mallarmé, onde vivia um bando de cisnes brancos. Esse grupo adormecia todas as noites, velados por um velho cisne negro que permanece vigilante segurando em seu bico uma pedra. Quando pressentia algum perigo, ele a atirava alertando os demais. Ciente disso, o doutor passa a visitá-los, munido de uma antiga manopla encontrada em um antiquário, tomando todo cuidado em sua aproximação no intuito de surpreendê-los sem que seja dado o alerta.

Tal situação é bastante curiosa, pois se por um lado parece simplesmente inverossímil, escrita ao mesmo tempo na chave do insólito e do paródico, por outro, baseia-se na sabedoria popular difundida no imaginário remontando à Antiguidade. Parece, inclusive, emular uma passagem da *História Natural*, de Plínio, o Velho, na qual o naturalista descreve um comportamento semelhante ao descrito por Villiers em bandos de grou, uma outra grande ave de porte altivo, cujo símbolo foi largamente difundido entre outros autores interessados em animais²⁶⁶:

Elles s'entendent pour savoir quand elles vont partir ; elles volent en altitude pour voir loin en avant, choisissent un chef qu'elles suivent et mettent à tour de rôle en queue de colonne des individus qui crient et qui, par leur voix, maintiennent la troupe en ordre. Durant la nuit, elles ont des sentinelles qui tiennent dans leurs pattes une petite pierre ; si elles la lâchent et la laissent tomber, cela trahit leur négligence ; les autres dorment, la tête cachée sous l'aile et en se tenant alternativement sur l'une et l'autre patte. Le chef, dressant le cou, guette et avertit²⁶⁷ (PLINE, 2013, p. 479).

²⁶⁶ Outro autor que conta situação semelhante é Santo Antônio de Lisboa, que com frequência ilustrava seus sermões com anedotas da vida animal, fato mencionado anteriormente a propósito do sermão de Padre Antônio Vieira. No trecho a seguir, o santo narra uma anedota a respeito de grou que igualmente parece ter sido retirada e adaptada a partir do trecho citado acima do compêndio de Plínio, o velho: “Por isso é com muito boa razão que se diz: ‘Sede misericordiosos’. Portanto: sejamos misericordiosos imitando aquelas aves chamadas grou, das quais se diz que, quando querem chegar a um dado lugar, voam bem alto, quase como querendo localizar, a partir de um observatório mais alto, o território a ser alcançado. Aquela que conhece o percurso vai à frente do bando, sacode-lhe a fraqueza do voo animando com sua voz. E, se a primeira perde a voz ou fica rouca, imediatamente entra uma outra. Todas têm um grande cuidado para com aquelas que se cansam, de modo que, se alguma estiver cansada, todas se unem, sustentam aquelas cansadas até que com o descanso recuperem as forças. Mesmo quando estão no chão, o cuidado delas não diminui: dividem-se os turnos de guarda de modo que *uma sobre dez esteja sempre acordada vigiando. As que estão vigiando ficam segurando nas patas uns pequenos pesos que, se eventualmente caem no chão, logo avisam as que estão cochilando e as acordam. Um grito dá o alarme se surgir um perigo a ser evitado.* Essas aves-grou fogem diante dos morcegos. Sejamos, portanto, misericordiosos como essas aves grou: colocados num observatório mais alto da vida, preocupemo-nos por nós e pelos outros. Sirvamos de guias para quem não conhece o caminho. Com a voz da pregação animemos os preguiçosos, sacudamos os indolentes. Façamos a troca na hora do cansaço, porque, sem alternar o cansaço com o descanso, ninguém consegue resistir por muito tempo” (SANTO ANTÔNIO DE LISBOA *apud* MENDES, 2005, p. 33, grifos nossos).

²⁶⁷ “Eles se escutam para saber quando vão partir. Voam em altitude para ver longe e à frente, escolhem um chefe que seguem e tomam cada um em sua vez o papel de cauda da coluna de indivíduos que gritam e que, por sua voz, colocam a trupe em ordem. Durante a noite, eles têm sentinelas que seguram em suas patas uma pequena pedra; se a soltam e a deixam cair, isso trai sua negligência; os outros dormem, com a cabeça

Essa semelhança não entre o texto de Villiers e o do naturalista romano não é fortuita. O início do conto já antecipa o gosto de Bonhomet pela leitura de textos de antigos naturalistas, citando inclusive sua redescoberta de uma “História Natural”. Portanto, a adaptação da anedota sobre os grous para os cisnes do imaginário simbolista parece natural, unindo-a a outra passagem qualquer de Plínio ou de outro naturalista acerca do mítico canto dos pássaros. Em posse dessa informação, o doutor prepara-se o melhor que pode para realizar seu experimento estético e, chegando à lagoa, aproxima-se sem emitir o menor ruído, em uma cena descrita em pormenores:

Arrivé tout au bord de l'étang, c'était lentement, bien lentement – sans nul bruit ! – qu'il risquait une botte, puis l'autre, – et qu'il s'avavançait, à travers les eaux, avec des précautions inouïs [...], avançait toujours insensiblement, et si bien que, vers les trois heures du matin, il se trouvait, invisible, à un demi-pas du cygne noir, sans que celui-ci eût ressenti le moindre indice de cette présence²⁶⁸ (1986, pp. 134-5).

A escrita de Villiers se mostra bastante rebuscada, com uma escolha vocabular não usual, uma estrutura sintática fragmentada, muitas inversões, além de recursos sonoros como rimas internas, assonâncias e aliterações, como típico e esperado da prosa poética simbolista de um Huysmans ou até mesmo dos textos crítico-poéticos de Mallarmé²⁶⁹. Ao mesmo tempo, no plano semântico, a descrição minuciosa de cada gesto do protagonista angustia o leitor, criando uma tensão entre o que é mostrado (suscitando a aversão) e a forma como se mostra (em busca do Belo), atingindo a fusão do grotesco e do sublime, já cara aos românticos da geração anterior. Dessa forma, torna-se evidente a intenção de compor uma narrativa de horror, a partir do tema do sofrimento animal, aproximando-se assim de um de seus poetas favoritos, Edgar Allan Poe.

Villiers admirava muito a obra de Poe, declarando inclusive, em carta a seu grande amigo Mallarmé, ter se inspirado no estilo do contista americano para criar sua própria proposta de narrativas sobre a crueldade humana²⁷⁰. Contudo, como adverte Domingos

escondida sob suas asas e se mantendo alternativamente sobre uma ou outra pata. O chefe, erguendo o pescoço, observa e adverte”.

²⁶⁸ “Chegando à beira da lagoa, era lentamente, bem lentamente —, e sem nenhum ruído! —, que arriscava uma bota, depois outra —, e que avançava através das águas, com precauções insólitas [...], avançava sempre insensivelmente, e tão bem que, por volta das três horas da manhã, encontrava-se, invisível, a um meio passo do cisne negro, e sem que este tivesse sentido o menor indício dessa presença” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2016, p. 295).

²⁶⁹ Norma Domingos atesta a respeito desse aspecto que o “autor almejava um estilo que se diferenciava da linguagem cotidiana e que nada tivesse em comum com a linguagem empregada pelos poetas de sucesso da época. Da mesma forma que para os simbolistas, seu discurso tende ao precioso: ele emprega arcaísmos, abomina clichês e lugares-comuns e pratica um estilo com uma musicalidade particular” (2010, pp. 175).

²⁷⁰ Disso advém o nome de dois de seus mais famosos trabalhos: *Contos Cruéis* (1883) e *Novos Contos Cruéis* (1888).

(2013, pp. 302-304), o poeta de modo algum poderia ser lido como “um simples plagiador de Poe, pois ele assimila rapidamente os elementos do contista e os emprega à sua maneira”, dada sua inventividade e técnica muito particular através da qual une a beleza da prosa e a crueza de suas imagens, evocando, ao mesmo tempo, ora uma atmosfera medieval, ora uma ambientação que remete à antiguidade clássica, como se a velha lagoa habitada pelos cisnes estivesse à parte do tempo, sendo idealizada.

É importante notar que toda a ação de Bonhomet se apresenta de maneira irônica, como o processo de uma criação artística; o cenário bucólico transforma-se em seu ateliê. Em última instância, o doutor parece se dirigir a um grande concerto, assumindo ao mesmo tempo o papel de criador e de público, enquanto os cisnes se tornam cantores, logo também artistas, mas igualmente instrumentos da arte do compositor Bonhomet. E, por fim, acabam sendo vítimas do assassino-ouvinte-compositor.

Na cena seguinte, após ter chegado perto o bastante para tocar a superfície da água, Bonhomet corta-a com a ponta do indicador de sua manopla, o que assusta os pássaros e “o enche de júbilo”. Sem saber a origem do movimento, as aves olham de um lado para o outro, mas não o veem, e como o velho cisne não atirara a pedra, o sinal não é dado. Enquanto isso, Bonhomet as observa às escondidas, pensando: “Qu’il est doux d’encourager les artistes!” (idem, p. 135) [Como é doce encorajar os artistas!]. O conto se encerra, quando ao nascer do sol – astro que como se viu é simbolicamente associado à imagem do cisne –, o sádico doutor afinal ataca suas presas e as sobreviventes partem em revoada:

Bonhomet, avec un grand cri horrible, où semblait se démasquer son sirupeux sourire, se précipitait, griffes levées, bras étendus, à travers les rangs des oiseaux sacrés ! – Et rapides étaient les étreintes des doigts de fer de ce preux moderne ; et les purs cols de neige de deux ou trois chanteurs étaient traversés ou brisés avant l’envolée radieuse des autres oiseaux-poètes.

Alors, l’âme des cygnes expirants s’exhalait, oublieuse du bon docteur, en un chant d’immortel espoir, de délivrance et d’amour, vers des Cieux inconnus (idem, *ibidem*)²⁷¹.

A referência aos “pássaros-poetas” não permite dúvida quanto ao diálogo desse conto entre a tradição e o imaginário finissecular e, notadamente, com os gostos

²⁷¹ “Bonhomet, com um grande grito horrível, o qual parecia desmascarar seu viscoso sorriso, precipitava-se, garras levantadas, braços estendidos, através das fileiras de pássaros sagrados! — E rápidos eram os apertos dos dedos de ferro daquele prodígio moderno; e os puros pescoços de neve de dois ou três cantores estavam torcidos ou quebrados antes da revoada radiante dos demais pássaros-poetas. / Então, a alma dos cisnes expirantes se exalava, esquecida do bom doutor, em um canto de imortal esperança, de redenção e de amor, rumo aos Céus desconhecidos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2016, pp. 295-296).

simbolistas. Tal como o albatroz baudelairiano, os pássaros-artistas de Villiers são torturados, mas, no caso do conto, a tortura não se dá pelo fato de o público não o compreender, como acontece com o poeta-albatroz, e sim pelo desejo de um público hipotético, representado por Bonhomet, de usufruir seu canto derradeiro, mesmo se para isso os cisnes tiverem de perder a vida. Em ambos os casos, porém, assim como no conto do “Elefante branco”, também de Villiers, e na passagem da tartaruga no *Às Avestas*, de Huysmans, o mal é praticado contra o animal apenas para o entretenimento humano.

No caso de Bonhomet, em última instância, há uma sublimação da arte em detrimento do artista, o que não acontece nos outros exemplos, nos quais o animal é considerado ou tratado como objeto de arte e não agente da própria criação, como os cisnes deste conto. Esse caráter, porém, não é capaz de salvá-los. Ao longo de todo o texto, descreve-se uma busca incansável e sem pudores pelo prazer estético, independentemente de seu custo. O conto acaba quando se alcança tal intento e o protagonista, “este Mecenas de nossa era” (idem, p. 136), realizado, usufrui das lembranças de sua conquista²⁷².

A ligação entre música e morte não poderia se mostrar de forma mais evidente, tampouco a relação entre cisne e artista. Bonhomet, aqui, nada mais é do que o vetor dessa arte, representando a figura arquetípica do público burguês, como o narrador faz questão de lembrar; ele não entende o artista e por isso não lhe demonstra qualquer compaixão. Não o tenta entender e não o vê como alguém vivo e dotado de vontades próprias; apenas se preocupa com o próprio entretenimento, mesmo se em prejuízo do artista que crê admirar.

No artigo “Pourquoi le cygne?”, Jacques Dürrenmatt considera ainda que a morte do cisne, colocado no conto como contraponto a Wagner, é também uma forma de demarcar uma posição e uma tensão epocal entre mudança e resistência ante novos paradigmas estéticos propostos pelos simbolistas e decadentistas, como já se havia percebido em Baudelaire:

L’assassinat du cygne revêt ainsi chez Villiers une forme ambiguë dans la mesure où l’animal possède un double signifié artistique : s’il est bien la figure métaphorique de l’artiste romantique incompris, « massacré » par la critique imbécile et le goût bourgeois il représente ainsi le modèle idéal d’une école musicale qui s’oppose à la nouveauté wagnérienne, au « charivari » moderne. Le tuer c’est revendiquer le changement, faire résonner le « chant du cygne » d’une époque révolue²⁷³. (1994, p. 174)

²⁷² Curiosamente, em uma versão anterior, publicada no dia 1º de janeiro de 1887, o conto recebia o título sugestivo (e bastante irônico) de “Um Mecenas” (cf. RAITT; CASTEX, 1986, p. 1152).

²⁷³ “O assassinato do cisne revela assim em Villiers uma forma ambígua na medida em que o animal possui um duplo significado artístico: se ele é a figura metafórica do artista romântico incompreendido, ‘massacrado’ pela crítica imbecil e pelo gosto burguês, representa assim o modelo ideal de uma escola

Em essência, o cisne tipicamente finissecular, presente nas poéticas de Mallarmé e de Baudelaire, é evocado no texto, trazendo mais um retrato da incompreensão do artista. No conto, esses seres altivos, de grande beleza, mas igualmente presos em seu isolamento – uma vez que restritos a própria regra metafórica de só voarem ao som da pedra atirada na água –, não possuem qualquer perspectiva de fuga, afinal, o alarme não foi dado. É como se estivessem presos no gelo tal qual o pássaro mallarmaico, não para viverem, mas simplesmente para serem apreciados, a despeito do fato de estarem livres fisicamente; é apenas uma *ideia* o que os prende.

Cabe lembrar aqui que alguns escritores simbolistas, dentre os quais o próprio Villiers de L'Isle-Adam, bem como Eugénio de Castro, esperavam não ser lidos pelo grande público, já prevendo a incompreensão, uma vez que desprezavam, por um lado, a mercantilização da arte reduzida a produto de consumo e, por outro, o gosto do público médio, por sua suposta preferência pela simplicidade, devido a um sentimento de decadência impregnado em todas as instâncias da sociedade moderna, como comenta Norma Domingos:

Villiers compartilhava com os simbolistas muitas de suas posições, como, por exemplo, a hostilidade para com a literatura popular do Segundo Império e do início da Terceira República: para ele, o gosto do público estava totalmente corrompido e denotava a pobreza de espírito dos homens do seu século. Assim, acreditava na ideia dos “poetas malditos” para os quais o fracasso de um autor representava, ao contrário, uma prova de seu grande valor. Villiers detestava tudo o que representava o superficial e o sentimental desse tipo de literatura e, para ele, bem como para tantos simbolistas, a arte tinha como objetivo “*faire penser*”, como ilustra a divisa de sua *Revue des Lettres et des Arts*: o essencial era o culto das ideias (2011, p. 9).

Por esse motivo, Villiers foge do óbvio em sua escrita, ao criar uma personagem cujo gosto é tão corrompido a ponto de não perceber as atrocidades cometidas em nome de um suposto refinamento desejado, mas nunca alcançado – como aliás, num pensamento aristocrata, sempre o será em relação a esta burguesia tão criticada pelo Conde de Villiers, incapaz de usufruir o que considera como boa arte, a exemplo da música de Wagner.

Nesse sentido, o cisne incorpora muito bem o ideal de arte de Villiers e Castro mencionado acima, pois é uma ave “inútil” do ponto de vista utilitarista: não produz ovos em quantidade satisfatória e sua carne não é de sabor adequado para o consumo dos seres

musical que se opõe à novidade wagneriana, à ‘algazarra’ moderna. Matá-lo é reivindicar a mudança, fazer ressonar ‘o canto do cisne’ de uma época passada.”

humanos; tampouco é uma ave canora que pudesse deleitar com sua voz, como canários e pintassilgos. Por esse motivo, a rigor tal ave não suscitaria interesse na maior parte das pessoas. Apesar disso, seu caráter intrinsecamente ornamental – ele é belo em si mesmo e importa por sua beleza – o torna interessante ao poeta, a ponto de ter havido outras tentativas de obras com cisnes por viés semelhante ao de Villiers, conforme Alan Raitt destaca:

D'autres écrivains, Remy de Gourmont dans « M. Amateur », dans « Les Cygnes », Rodenbach dans « Presque un conte de fées », ont essayé, après Villiers, de renouveler cette image des artistes en butte à l'hostilité stupide d'un public bourgeois qui se délecte de leurs souffrances, mais sans retrouver ce ton de grandeur tragique dans la satire qui fait l'originalité du « Tueur de cygnes »²⁷⁴ (1986, p. 1140).

Por isso, para concluir esta seção, comenta-se brevemente o poema em prosa “Les Cygnes”, de Remy de Gourmont, citado pelo crítico no fragmento acima e publicado originalmente no volume *Couleurs suivi de Choses Anciennes*, de 1908. Trata-se de um texto bem mais simples do que o de Villiers – tanto em termos de forma, quanto de enredo –, mas que interessa justamente por também apresentar cisnes em uma posição de presas da raça humana, reduzidos ao prazer estético – e gastronômico, no caso – que podem proporcionar às pessoas incapazes de demonstrar simpatia para com o animal, como se lê a seguir:

LES CYGNES

Des cygnes nageaient le long du Louvre ; deux cygnes plus las que nos cœurs, – et le courant les emportait ; deux cygnes plus sauvages que nos désirs, et des femmes guettaient les naufragés.

L'âme de Bonhomet planait sur la Seine.

Des femmes élevaient leurs manchons, très haut, très haut, comme un signal de capture ; des enfants jetaient des pierres à la drôle de bête ; deux marinières partirent : ils ramaient avec ferveur, et la foule songeait : « En cage, en cage, qu'on les mette en cage, avec une grande baignoire pour se distraire, en cage ! »

L'âme de Bonhomet planait sur la Seine.

Alors, celle qui s'appuyait à mon bras, le serrant très fort, me dit à l'oreille (si joliment !) : « Oh ! du bouillon de cygne ! » Et dans ses yeux de poitrinaire, un peu sinistres ! – étincelait le désir fou d'une cuisine blasphématoire.

L'âme de Bonhomet planait sur la Seine²⁷⁵ (GOURMONT, 1921, pp. 201-202).

²⁷⁴ “Outros escritores, Remy de Gourmont em ‘M. Amateur’, em ‘Les Cygnes’, Rodenbach em ‘Presque un conte de fées’, tentaram, depois de Villiers, renovar essa imagem dos artistas expostos à hostilidade estúpida de um público burguês que se deleita com seus sofrimentos, mas sem reencontrar esse tom de grandeza trágica na sátira que dá a originalidade do ‘Matador de cisnes’”.

²⁷⁵ “Os Cisnes // Os cisnes nadavam ao longo do Louvre; dois cisnes mais exaustos que nossos corações – e a corrente os levava; dois cisnes mais selvagens do que nossos desejos, e damas observavam os naufragados. / A alma de Bonhomet planava sobre o Sena. / Damas elevavam suas luvas, muito alto, muito

Logo nas primeiras linhas, um narrador acompanhado de uma multidão observa cisnes nadando no rio Sena, próximo ao Louvre. À passagem das aves, o público se atia e manifesta o desejo de enjaulá-las para melhor admirá-las, como se fossem objetos a serem contemplados e não criaturas livres em seu próprio habitat. Tal pensamento, é claro, evoca a lembrança do terrível doutor de Villiers, cuja alma parece se materializar sobre o Sena. Ao fim, o horror se apresenta sutilmente com a manifestação do desejo da acompanhante do narrador, uma jovem doentia, que ao invés de querer ver os pássaros em jaulas, prefere imaginar os cisnes em sua panela. Esse desejo soa ao narrador como uma blasfêmia e, mais uma vez, ele se lembra do cruel Bonhomet.

O conto de Gourmont demonstra, portanto, não apenas uma filiação a “O Matador de Cisnes”, mas também ao poema “Le Cygne”, de Baudelaire. A primeira referência é bastante explícita devido à frase “L’âme de Bonhomet plainait sur la Seine”, repetida três vezes, como se para assombrar o narrador e dar o mote musical e o tom da narrativa e, ao mesmo tempo, antecipar o elemento cruel tipicamente villieriano. Por outro lado, a presença do poema de *As Flores do Mal* se faz mais sutil pela construção da cena às margens do Sena e ao pé do Louvre, onde ficara preso o pássaro baudelairiano no regato ressequido da lembrança do sujeito poético. Além disso, a multidão que se anima ao ver as aves deseja vê-los em uma jaula, como outrora estivera o outro cisne, na *ménagerie*, antes de sua fuga malsucedida. Já o narrador, tal qual o sujeito poético de “Le Cygne”, parece se compadecer dos pobres animais, incapaz de compreender a excitação sádica daquela multidão, em meio à qual, outra vez baudelairianamente, sente-se sozinho, mesmo estando cercado de pessoas.

O poema atinge seu clímax – ou antes, seu anticlímax – com a declaração delirante da acompanhante do sujeito poético que vendo o animal ser capturado e a excitação da multidão desejando enjaulá-lo, não consegue se comover como o narrador, tampouco se preocupa com o espetáculo que poderia proporcionar numa banheira; ao contrário, sua visão limitada – provavelmente devido à doença que a consome – só consegue imaginar o pássaro cozinheiro, chocando os ouvidos do culto narrador, então mais sozinho do que nunca, pressentindo a alma assombrosa do médico de Villiers.

alto, como um sinal de captura; crianças ativaram pedras no bicho engraçado; dois marinheiros partiram: eles remavam com fervor, e a multidão sonhava: ‘Na jaula na jaula, vamos colocá-los na jaula, com uma grande banheira para se distraírem, na jaula!’ / A alma de Bonhomet planava sobre o Sena. / Então, aquela que se apoiava em meu braço, apertando-o muito forte, diz em meu ouvido (tão lindamente!): ‘Oh! um caldo de cisne!’ E em seus olhos tísicos – um pouco sinistros! – brilhava o desejo louco de uma culinária blasfematória. / A alma de Bonhomet planava sobre o Sena.”

Visto isso, passa-se agora a novas perspectivas, pois, como se verá a seguir, os poetas belgas e portugueses caminham em direção contrária à dos textos analisados nessa seção; de certa forma, mostram-se mais “bondosos” no trato das imagens císnicas, no sentido de terem-nos retratado de forma bem mais positiva, sem a tragicidade e a fatalidade com a qual Baudelaire, Mallarmé, Villiers e Gourmont os imaginaram. Aqueles poetas buscaram a essência divina do animal, pura e bela, em uma contemplação e admiração que não os fere, nem os enclausura, tampouco os exila ou os submete às vontades e aos caprichos mais cruéis da raça humana. Nesse sentido, as representações dos poetas belgas e portugueses se mantêm mais próximas do ideal de beleza de um Cavaleiro do Cisne, em paisagens oníricas e idealizadas, realocadas, como se verá, a contextos particulares, mesmo se, sobretudo no contexto lusitano, a atmosfera geral seja a de lamento, de melancolia ou de nostalgia.

Os cisnes, as luas e os canais do idealizado imaginário belga

Quando se falou do cisne em relação ao mito de Leda e à lenda de Lohengrin, viu-se que os simbolistas belgas se voltaram com bastante frequência às imagens císnicas. Fascinados por toda sorte de imagem aquática, praticamente todos os nomes associados ao *cénacle* belga valeram-se do cisne em algum momento, como os antes citados Albert Giraud, Pierre Louÿs, Valère Gille e André Fontainas, além de Max Elskamp, Émile Verhaeren, dentre outros²⁷⁶. Todos eles compuseram diversos poemas em torno dessa figura, muitas vezes apresentando-a não apenas como símbolo, mas também enquanto elemento constituinte de uma determinada paisagem, uma preocupação maior entre os belgas finisseculares que, mais do que os autores de outras nações, tinham um grande interesse em descrever sua pátria recém-independente.

Nesse contexto, três nomes destacam-se por terem se valido da imagem do cisne mais do que quaisquer outros poetas belgas: Iwan Gilkin, Maurice Maeterlinck e, sobretudo, Georges Rodenbach. Este último, inclusive, foi chamado por Robert de Montesquiou (1855-1921) de o “Sacerdote dos Cisnes”²⁷⁷, tamanha sua obsessão por

²⁷⁶ Elskamp usa esse símbolo no quinto poema de sua série “Tour d’Ivoire” (cf. GORCIEX, p. 511), do livro *Salutations, dont d’Angéliques* (1893) e no poema “Vase”, presente em *Aegri Somnia* (1924), no qual cisnes são evocados por sua graciosidade (ELSKAMP, 1997, p. 252). Verhaeren, por sua vez, volta-se ao pássaro em pelo menos dois poemas de “Celui du savoir” e “Celle des voyages” (1907, pp. 107 e 158). Há ainda o poema “Le rêve du Voyage”, de Fernand Séverin (in DELVAILLE, 2003, p. 376) e o belo “Parc lunaire”, do poeta e pintor místico Jean Delville, publicado na revista *La Wallonie* (A.A.V.V., 1889, p. 201).

²⁷⁷ “Le Pasteur des Cygnes” é o título de um artigo-homenagem escrito pelo Conde de Montesquiou por ocasião da morte de Rodenbach no fatídico ano de 1898, o mesmo em que também partiam Mallarmé,

essas aves. Rodenbach provavelmente é o poeta que mais vezes usou a imagem desse pássaro, dentre todos os simbolistas, tanto em seus versos²⁷⁸ quanto em sua obra em prosa. Destas, a mais célebre é sem dúvida *Bruges-la-morte*. Publicado em 1892, não é um livro de fácil categorização, sendo algo “entre o romance psicológico, a novela fantástica e o poema em prosa”, segundo a bem-sucedida definição proposta por Christian Berg (2013, p. 275).

O romance centra-se em duas personagens. A primeira delas é Hugues Viane, um burguês que, após ter ficado viúvo muito jovem, deixa a cidade cosmopolita onde vivia para levar uma rotina melancólica e entediada na pacata Bruges, cultuando uma trança – retirada da cabeleira da esposa morta – preservada sob uma redoma de cristal. Na nova cidade, Viane conhece Jane, uma artista de teatro sobrenaturalmente parecida com sua falecida esposa – em uma retomada do tema do duplo, mas sem se configurar exatamente como *Doppelgänger*²⁷⁹ –, provocando-lhe verdadeira obsessão, antes de se tornar sua amante. Já a segunda personagem é a própria cidade do título, que, por seu aspecto decadente e nostálgico, evocando uma grandiosidade perdida, reflete o estado de espírito de Hugues.

A genialidade de Rodenbach reside, portanto, justamente na forma como as paisagens de alma desse homem alquebrado e as paisagens de uma cidade, cuja glória de outrora se esvaiu, sobrepõem-se e misturam-se em um processo de “contaminação”. Isso acontece de tal forma que se torna impossível saber se a cidade aparenta tristeza por ser assim vista pelos olhos do protagonista, ou se este permanece melancólico por absorver

Gustave Moreau, Cruz e Sousa e o pré-rafaelita Edward Burne-Jones. Nesse texto, o poeta-dândi que inspirou o Conde Des Esseintes de Huysmans em *À Rebours*, traça o perfil do amigo perdido, ressaltando, como de hábito nesse tipo de texto, suas qualidades enquanto pessoa e homem de letras e resumindo o conjunto de sua obra em alguns temas essenciais. Segundo ele, estes derivam de quatro variantes da imagem do “espelho”: “espelhos dos vidros, espelhos das águas, espelhos dos olhos, espelhos das almas”. Sobre esses espelhos, segundo Montesquiou, encontram-se “os cisnes, sonhos das ondas, os olhares, cisnes dos cristais banhados em estanho, os sonhos, cisnes das pupilas. E, em seguida, todas as brancuras, até aquela das hóstias” (*apud* RODENBACH, 1997, pp. 1015-1016). Com isso, de uma maneira bastante poética e hermética, o conde recupera as principais palavras-chave do escritor, que giram sempre em torno da temática aquática e das nuances da cor branca, interpretadas sob um prisma religioso, mas eivado de um catolicismo profano. E, no centro desse imaginário, encontra-se justamente a imagem do cisne, reunindo em si todos esses elementos caros ao poeta.

²⁷⁸ Um breve levantamento feito em apenas cinco de seus livros de versos (a saber: *La Jeunesse Blanche*, *L'Hiver Mondain*, *La Règne du Silence*, *Les viés encloes* e *Le Miroir du ciel natal*) mostrou ocorrência de cisnes em quase quarenta poemas.

²⁷⁹ O *Doppelgänger* é uma criatura metamorfa do folclore germânico capaz de se tornar sócia de uma pessoa a sua escolha, no intuito de tomar-lhe o lugar. Não é o caso da Jane de Rodenbach, pois embora seja uma cópia perfeita da esposa falecida de Hugues, nada indica que tal semelhança se deva por algo além do acaso. Da mesma forma, não há intenção de roubar o lugar da pessoa duplicada, uma vez que esta já estava morta há tempos.

a atmosfera da cidade onde habita²⁸⁰. Nesse sentido, o “Avertissement” com o qual Rodenbach abre o livro se mostra bastante esclarecedor, deixando sua intenção clara já de início:

Dans cette étude passionnelle, nous avons voulu aussi et principalement évoquer une Ville, la Ville comme un personnage essentiel, associé aux états d’âme, qui conseille, dissuade, détermine à agir.

Ainsi, dans la réalité, cette Bruges, qu’il nous a plu d’élire, apparaît presque humaine... Un ascendant s’établit d’elle sur ceux qui y séjournent.

Elle les façonne selon ses rites et ses cloches.

Voilà ce que nous avons souhaité de suggérer : la Ville orientant une action ; ses paysages urbains, non plus seulement comme des toiles de fond, comme des thèmes descriptifs un peu arbitrairement choisis, mais liés à l’événement même du livre.

C’est pourquoi il importe, puisque ces décors de Bruges collaborent aux péripéties, de les reproduire également ici²⁸¹, intercalés entre les pages : quais, rues désertes, vieilles demeures, canaux, béguinage, églises, orfèvrerie du culte, beffroi, afin que ceux qui nous liront subissent aussi la présence et l’influence de la Ville, éprouvent la contagion des eaux mieux voisines, sentent à leur tour l’ombre des hautes tours allongé sur le texte²⁸² (RODENBACH, 1997, p. 955).

É justamente nesse contexto e ambientação que os cisnes aparecem, tornados mais um dos elementos constituidores do cenário, vagando pelos canais dessa “Veneza do Norte” e voando por seus céus acinzentados. Ao longo de todo o romance há menções ao pássaro, que incorpora tanto a melancolia de Bruges, por nadar nas águas estagnadas dos canais, “que se unificam em incolores caminhos de *silêncio*” (RODENBACH, 2013, p.

²⁸⁰ O pesquisador Christian Berg descreve a Bruges de Rodenbach nos seguintes termos: “A cidade morta ocupa, na obra de George Rodenbach, um lugar central, espelho de uma interioridade vivida como solitária e negligenciada; lugar simbólico por excelência, já que se torna, ao mesmo tempo, o paradigma estrutural do inconsciente (cidade labiríntica invadida pela água negra, cidade que dá medo, como ‘em crianças perdidas’, endereço letal e mortífero que suscita terror e fascinação) e o próprio lugar do tempo suspenso, no qual o presente se funde com um passado lendário, em que a vida se confunde com a morte numa recusa obstinada de todo progresso, de toda mudança, de toda evolução” (2013, 274).

²⁸¹ Consta na publicação original uma série de belas fotografias que complementam as descrições sugestivas da obra e atizam a imaginação de quem nunca esteve na cidade, o que certamente colaborou para o imenso sucesso que o livro teve já na época de seu lançamento em Paris, considerado um dos maiores *best-sellers* do fim do século francófono.

²⁸² “Nesse estudo apaixonado, quisemos também e principalmente evocar uma Cidade, a Cidade como uma personagem essencial, associada aos estados de alma, que aconselha, dissuade, determina a agir. / Assim, na realidade, essa Bruges, que nos agradou eleger, aparece quase humana... Um ascendente se estabelece a partir dela sobre aqueles que nela passam um tempo. / Ela os modela segundo seus ritos e seus relógios. / Eis o que nós desejamos sugerir: a Cidade orientando uma ação; suas paisagens urbanas, não mais somente como telas de fundo, como temas descritivos um pouco arbitrariamente escolhidos, mas ligados ao próprio acontecimento do livro. / É por isso que ele importa, já que esses cenários de Bruges colaboram com as peripécias, de os reproduzir igualmente aqui, intercalados entre as páginas: cais, ruas desertas, velhas moradas, canais, monastérios, igrejas, joalheria do culto, campanário, a fim de que aqueles que nos lerão enfrentem também a presença e a influência da Cidade, experimentem de modo mais íntimo o contágio das águas, sintam por si mesmos a sombra das altas torres estendida sobre o texto”.

48, grifos nossos), quanto a idealização por suas penas brancas, capazes de evocar a pureza associada ao feminino e ao sagrado.

Em uma das ocorrências, por exemplo, um grupo de beguinhas passa em profundo silêncio pelas ruas de Bruges em um lugar onde se “por acaso se aproximar um qualquer transeunte e *fizer ruído, tem-se a impressão de uma coisa anormal e sacrílega*” (idem, p. 61, grifos nossos). Tal cena, aos olhos do narrador, lembra a imagem das aves nadando, pois, as religiosas dão “passos que na atmosfera extinta apenas roçam”, parecendo mais deslizar do que andar, já que “bem mais cisnes são, estas irmãs dos cisnes brancos dos longos canais” (idem, *ibidem*).

Cena semelhante se repete mais adiante quando se descrevem jardins “interiores debruados a buxo; quartos de doentes, todos distantes, *onde se fala baixo*”, por onde “religiosas passam e só um pouco de *silêncio* é tirado do seu lugar, como os cisnes deslocam um pouco de água nos canais” (idem, pp. 79-80, grifos nossos). Já em outro momento, é mencionada a influência exercida por Bruges sobre Hugues, cuja “*lição de silêncio* vinda dos canais *imóveis*” dava-se “com a *calma* que garante a presença de nobres cisnes” (idem, p. 73, grifos nossos).

Por esses exemplos, fica claro não só o interesse do narrador por essas aves e pelos elementos que constituem sua simbologia (a água, o feminino, o sagrado etc.), utilizadas para compor a paisagem e refletir o estado de espírito de Hugues, como traduzem ainda a obsessão pelo silêncio a elas associada nessa obra. Na Bruges de Rodenbach, o silêncio é uma força maior, apreciada e desejada, opressora e inevitável, já que imposta. É responsável tanto pela melancolia quanto pela estabilidade da cidade, como se, enquanto houvesse silêncio, Bruges pudesse permanecer tal como estava, em toda sua beleza decadente, cujo símbolo por excelência é o mudo cisne navegando por seus canais. Justamente por isso, no momento sugestivo que antecede o clímax da narrativa, marcado por um assassinato, esse silêncio é quebrado literal e simbolicamente pelo grito de um cisne. Esse engenhoso uso do clichê literário do “canto do cisne” torna-se inovador pelo uso gradativo de pequenas menções que demonstram a mudez desse pássaro. Assim, intensificado pelas passagens anteriores pontuais, associando as aves ao silêncio, esse grito é interpretado por Hugues como um péssimo presságio, por recordar o mito do “canto do cisne” que antecede a sua morte:

Ce soir-là, en s'en retournant au long des quais, il se sentit inquiet, dans l'appréhension d'on ne sait quel péril. Des idées funèbres l'assaillirent. La morte le hanta. Elle semblait revenue, flottait au loin, emmaillottée en linceul dans le brouillard. Hugues se jugea plus que

jamais en faute vis-à-vis d'elle. Soudain, un vent s'éleva. Les peupliers du bord se plaignirent. Une agitation tourmenta les cygnes dans le canal qu'il longeait, ces beaux cygnes centenaires et séculaires, descendus d'un blason – dit la légende – et que la Ville fut condamnée à entretenir à perpétuité, cygnes expiatoires, pour avoir mis à mort injustement un seigneur qui en avait dans ses armes²⁸³.

Or les cygnes, si calmes et blancs d'ordinaire, s'effarèrent, éraillant la moire du canal, impressionnables, fiévreux, autour d'un des leurs qui battait des ailes et s'y appuyant, se levait sur l'eau comme un malade s'agite, veut sortir de son lit.

L'oiseau semblait souffrir; il *criait* par intervalles; puis, s'enlevant d'un essor, son *cri*, par la distance, s'adoucit; *ce fut une voix blessée, presque humaine, un vrai chant qui se module...*

Hugues regardait, écoutait, troublé devant cette scène mystérieuse. Il se rappela la croyance populaire. *Oui, le cygne chantait! Il allait donc mourir, ou du moins sentait la mort dans l'air!*

Hugues frissonna. Était-ce pour lui ce mauvais présage? La cruelle scène avec Jane, sa menace de partir, ne l'avaient que trop préparé à ces noirs pressentiments. Qu'est-ce qui doit de nouveau finir en lui? Pour quel deuil ces crêpes de la nuit superstitieuse? De quoi va-t-il encore une fois être veuf!²⁸⁴ (RODENBACH, 1997, pp. 1000-1001, grifos nossos).

Ou seja, assombrado pelo fantasma de sua esposa preso em seu inconsciente, Hugues pressente algo errado naquele dia. Sente-se angustiado, pois acabara de brigar com Jane, após descobrir seus planos de deixar a cidade. Tamanho é seu medo de perdê-la para sempre, como acontecera com sua esposa, que sua mente está confusa e talvez por isso a cidade lhe pareça mais opressora do que nunca, espelhando seu estado de alma. Tudo se intensifica quando algo perturba os cisnes que partem em revoada. Então o narrador intervém para explicar a presença daqueles pássaros na cidade, uma espécie de

²⁸³ À guisa de curiosidade, há de se especular se o antigo “senhor morto injustamente” não seria um descendente da família Bouillon, herdeiros do mítico Cavaleiro do Cisne, uma vez que esses nobres governaram por muito tempo a região onde fica Bruges e ostentavam em seu brasão de armas a imagem do animal de seu suposto antepassado.

²⁸⁴ Em tradução de Aníbal Fernandes: “Nessa noite, quando voltou ao longo dos cais para casa sentiu-se inquieto, apreensivo com um perigo qualquer que não conhecia. Foi assaltado por ideias fúnebres. A morta obcecou-o. Pareceu que tinha regressado, flutuada ao longe e no meio daquele nevoeiro, embrulhada numa mortalha. Mais do que nunca, sentiu-se em falta para com ela. De repente um vento levantou-se. Os choupos da beira da água lamentaram-se. Uma agitação atormentou os cisnes no canal que ele percorria, esses belos cisnes centenários e seculares, descidos de um brasão – diz a lenda – e que a Cidade foi condenada a alimentar para sempre; cisnes expiatórios, por ela ter injustamente morto um senhor que os possuía nas suas armas. / Ora aconteceu que os cisnes, em geral tão calmos e brancos, assustaram-se; impressionáveis e febris, esfolaram o ondegado do canal à volta de um que batia as asas e, apoiado nelas, se levantava acima da água como um doente se agita com vontade de sair do leito. / Pareceu que a ave sofria; de vez em quando gritava; e depois quando levantou voo o seu grito suavizou-se à distância. Foi uma voz ferida, quase humana; um verdadeiro canto que na sua tonalidade fazia variações... / Hugues ficou a vê-lo, a escutá-lo perturbado por esta cena misteriosa. Lembrou-se da crença popular. Sim! O cisne cantava. Ia portanto morrer, ou pelo menos sentia a morte no ar. / Hugues arrepiou-se. Este mau presságio dir-lhe-ia respeito? A cruel cena com Jane, a ameaça de que ela se ia embora só o deixavam bem preparado para estes pressentimentos negros. O que deveria acabar nele outra vez? Para que luto, estes crepes da noite supersticiosa? Do que voltaria ele a enviuvar?” (RODENBACH, 2013, pp. 90-91).

fardo por um erro do passado. O trecho é curioso por sua extensão, pois até então, embora bastante presentes, os cisnes apareciam em alusões pontuais, sem maiores reflexões, sempre associados ao silêncio. Nessa passagem, no entanto, a perturbação rara no estado de espírito entediado de Hugues e na monótona cidade se quebra justamente pelo grito de um dos cisnes, logo comparado ao célebre último canto, que antecede sua morte, ou a morte de alguém, como interpreta a personagem.

Essa passagem já se encontra ao final do livro, na última página do capítulo XIII e, após ela, não há mais menções a cisnes no romance, tampouco cita-se outra vez tal acontecimento, como se de fato as aves, após “cantarem” houvessem morrido ou, ao menos, partido para não mais voltar. Nos dois derradeiros capítulos, Hugues e Jane têm uma discussão trágica cujo resultado, tal como pressagiado, culmina na morte da atriz, enforcada com a trança de sua sócia falecida pelas mãos de seu próprio amante que tanto temia perdê-la e, com isso, perder, outra vez, a mulher idealizada com a qual Jane tanto se parecia fisicamente.

Portanto, a forma como a imagem do cisne é utilizada em seu livro parece servir para guiar a ambientação do romance: tudo segue tranquilo e monótono enquanto os cisnes nadam em silêncio; tudo desaba quando um dos cisnes emite um grito e os demais voam em debandada. Por extensão, essa simbologia atribuída ao cisne por Rodenbach pode ser usada para entender em resumo seu projeto poético, no qual prevalecem atmosferas e impressões de um presente atemporal, ao mesmo tempo místico, sagrado e profano. Obcecado pelo silêncio e pelo branco, pela água, pela lua e pelos símbolos religiosos, o poeta unirá todos esses elementos numa única imagem: o cisne branco e silencioso.

Outro exemplo expressivo dessa imagem em sua prosa é o conto “Presque un conte de fées” do volume *Le Rouet des brumes* (1901), mencionado em citação de Alan Raitt anteriormente, no qual, tal como o poeta que se cercou literariamente de cisnes, vê-se a protagonista, uma Musa, também rodeada por eles. Na cena de abertura desse conto, seus cisnes parecem evocar a imagem daquele triste pássaro de Baudelaire sofrendo pela falta d’água. Isso pode ser visto no trecho inicial, de onde se depreende um sentimento de desespero, dada a condição de exílio e deslocamento do meio natural dessas aves:

La Muse erra par la ville tumultueuse, suivie et entourée par la troupe blanche de ses cygnes... Les pauvres oiseaux royaux s’embarrassaient de leurs ailes qui pendaient comme des gouvernails de chaloupes dans la vase d’un port d’où la marée a reflué. Et nulle eau pour renflouer les cygnes ! Pas de fleuve ventilant la ville de sa large circulation d’air. Pas même une frêle rivière ni un lac où les cygnes auraient pu se donner

*l'illusion de voguer, recommencer ce qui est leur vie naturelle et leur état normal*²⁸⁵ (RODENBACH, s/d, p. 55).

Como se vê, no entanto, apesar de situação trágica em que se encontram os cisnes no início desse conto, o narrador faz questão de frisar seu aspecto nobre. O mesmo acontece com a Musa que os acompanha. Ela, para esconder sua divindade, anda igualmente poeirenta, sofrendo por seus cisnes e aguentando as chacotas daqueles com quem cruza em seu caminho. A exceção é feita quando por sorte encontra um artista ou poeta, capaz de ver por sob a sujeira o esplendor de sua real natureza.

Depois de muito caminhar, o grupo chega à cidade e lá encontram um mercador. Ele sugere à Musa que procure trabalho e facilite a própria vida se livrando dos cisnes, pois, para ele, são seres inúteis, cujo canto não tem qualquer valor. Sugere a venda de todos eles para a confecção de travesseiros com suas penas, a única utilidade que poderiam ter aos seus olhos de comerciante. Ao ouvir isso, a Musa foge daquela cidade de alma morta com seus cisnes. Em seguida, chega a um castelo, onde é recebida com cortesia pela castelã. Esta lhes oferece abrigo sob a condição de os cisnes serem alojados em um tanque junto com seus patos, marrecos e galinhas d'água. A Musa então lhe explica que seus pássaros são de nobre estirpe e não aceitariam dividir espaço com animais de abate. Como a castelã se ofende com essa resposta, frisando também a inutilidade dos cisnes, a Musa parte mais uma vez.

Conforme andam pelo percurso deserto, percebem que alguém os segue. É um jovem belo e magro que interpela a Musa e declara seu amor. A princípio, ela ri, surpresa. Como alguém poderia amá-la naquele momento em que se encontrava suja e esfarrapada? Mas o adolescente insiste, dizendo estar há tempos a observá-la e assim percebeu sua grandeza e beleza por sob o pó, ao qual não dá a menor importância e a convida a acompanhá-lo até seu lar. Em resposta, a Musa afirma que só poderia segui-lo se seus cisnes fossem consigo e o jovem sorri, dizendo amá-los tanto quanto adora sua dona. Afinal, ele era um poeta e, por isso, capaz de ver a beleza intrínseca das coisas e dos seres, a despeito da utilidade que possam lhe ter. Dito isso, a deidade decide por acompanhá-lo e assim o grupo seguiu até o castelo do rapaz, onde ele e a Musa se amaram:

Alors le miracle s'accomplit. Tandis que la Muse se montrait nue enfin, cédant au sincère amour, les linges à ses pieds s'élargirent en une nappe

²⁸⁵ “A Musa errava pela cidade tumultuosa, seguida e rodeada por uma tropa branca de seus cisnes... Os pobres pássaros reais se envergonhavam de suas asas que pendiam como lemes de corvetas no limo de um porto onde a maré baixou. E nenhuma água para os cisnes voltarem a flutuar! Nenhum rio arejava a cidade com sua larga circulação de ar. Nem mesmo um fraco riacho, nem um lago onde os cisnes teriam podido se dar a ilusão de vagar, recomençar o que é sua vida natural e seu estado normal”.

blanche, de plus en plus fluide... Ils déferlèrent, devinrent de petits flots caressants et dociles... Ce fut bientôt, par la chambre, une eau fraîche et courante... Les cygnes se renflouèrent, se mirent à voguer avec des frissons pathétiques qui remplirent le silence d'une musique d'argent. Miracle de l'amour!...²⁸⁶ (idem, pp. 64-65).

O conto se encerra com a ideia de que enquanto houver um poeta que ame uma musa, os cisnes serão salvos e não de continuar a cantar, pois o destino desses pássaros está invariavelmente atrelado ao das artes. Trata-se, é claro, como já anunciado no título, de um “conto de fadas”, no qual Rodenbach, partindo da imagem baudelairiana, brinca com o estilo mágico e alegórico desse tipo de narrativa, para criar uma história de valorização não apenas da poesia, mas de seu símbolo maior, o cisne. E, como resultado disso, idealiza a própria noção de fazer poético, representada pelo milagre da água vertida pelo amor entre o poeta e sua musa inspiradora.

Já no que diz respeito à obra em verso de Rodenbach, muitos cisnes podem ser encontrados. Eles estão presentes em *La Règne du Silence* (1891), *Les Vies Enclores* (1896) e demais coletâneas²⁸⁷, mas é no livro *Le Miroir du Ciel Natal* (1989) que o poeta mais vezes cita o pássaro. Dividido em nove seções, esse volume traz cisnes em vários momentos, como nos poemas IV, V, IX, XI, XIV e XVII da série “Les Femmes en mante” e no poema IV da série “Les Premières communiantes”, além de ter uma seção inteira de oito longos poemas, cujo título é “Les Cygnes”.

Cada poema desse livro, mesmo se apresentado como uma unidade, revela-se uma parte de um grande todo, de modo a tornar difícil analisá-los isoladamente. As oito seções dialogam entre si e compartilham um mesmo imaginário e uma temática coesa, assim como também acontece entre cada obra distinta de Rodenbach, seja em verso, seja em

²⁸⁶ “Então o milagre se concretizou. Enquanto a Musa se mostrava enfim nua, cedendo ao sincero amor, as vestes a seus pés se alargaram em uma coberta branca, cada vez mais fluida... Elas se desdobraram, tornaram-se pequenas ondas carinhosas e dóceis... Logo fluiu, pelo quarto, uma água fresca e corrente... Os cisnes voltaram a flutuar, refletiram-se a vagar com arrepios patéticos que preencheram o silêncio com uma música de prata. Milagre de amor...!”

²⁸⁷ No livro *La Règne du Silence*, foram encontradas ocorrências de cisnes nas séries: « La Vie des Chambres » (parte VI), « Le cœur de l'eau » (parte II), « Paysages de Ville (partes II, III e XV), « Cloches du Dimanche » (parte IV), « Au fil de l'âme (parte VI) e « Du Silence » (partes XIII e XIX) (cf. RODENBACH, 1891). Já no livro *Les Vies encloses*, há essa imagem nas séries: « Aquarium Mental » (poema XI), « Le Soir dans les Vitres » (poemas VII e VIII), « Les Malades aux Fenêtres » (poema V), « Le Voyage dans les yeux » (poemas XV, XVII e XIX) e « La Tentation des nuages » (poema XIV) (idem, 1896). Em *La Jeunesse Blanche*, há cisnes nos poemas « Chanteuse d'Oubli », « Nostalgie de Jeunesse Blanche » e na parte II do poema « Béguinage Flamand » (idem, 1886). Por fim, encontrou-se um único exemplo desse pássaro na parte III da série “Les Fêtes Galantes”, do livro *L'Hiver Mondain* (idem, p. 1884). Diante desse rápido levantamento, percebe-se que quanto mais recente a obra de Rodenbach, em geral, mais cisnes são encontrados, como se ao longo de sua vida o poeta fosse sentindo o despertar de um maior interesse pelo animal. Não por acaso, *Le Miroir du Ciel Natal*, livro publicado no ano da morte do poeta, será o volume com maior recorrência dessa imagem.

prosa. Tudo isso confere unicidade não apenas ao livro, mas ao coerente projeto poético do autor, como percebe Philippe Forest em seu artigo “L’exactitude magique de Georges Rodenbach” (1993), citado por Caterina da Lisca:

L’âme du poète est aquarium ou bien canal ou encore cygne et le texte ne semble rien d'autre que le trop prévisible développement de cette équation, [...] il convient, non d’isoler chacun de poèmes de Rodenbach, mais de les appréhender dans la continuité organique et comme insécable que compose chaque ouvrage. De texte à texte, les liens sont si étroits, le réseau d’ensemble si cohérent et si calculé que briser ces liens, défaire ce réseau condamne l’œuvre à un éparpillement fatal où s’évanouit sa logique profonde. Rodenbach en était particulièrement conscient²⁸⁸ (FOREST *apud* DA LISCA, 2014, p. 148).

Apesar disso, mesmo diante de uma obra tão uniforme e de tantas representações do cisne, propõe-se a seguir uma leitura do primeiro poema da série “Les Cygnes”, de *Le Miroir du ciel natal*, à guisa de amostra desse projeto poético, uma vez que as imagens e temas espelham os encontrados em outros poemas, explicitando também o diálogo com o conto e o romance comentados.

O texto de abertura assemelha-se a um hino idílico em louvor ao mês de maio, auge da primavera europeia, quando as flores desabrocham, tornando as cerejeiras brancas, momento também em que os lagos são povoados por cisnes. A cor branca é repetida muitas e muitas vezes. Não por acaso o poema se apresenta mais ao fim como uma “Sinfonia em branco”, a mesma expressão utilizada por Bertrand Marchal para descrever “Le Vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, de Mallarmé.

Como não se trata de um poema narrativo, tampouco descritivo, o que se vê é uma sucessão de imagens que vão se sobrepondo, todas elas evocadas várias vezes, caminhando para a abstração e suscitando paisagens de alma e estados de espírito, mas sem nada especificar, como aliás, acontece ao longo de todos os poemas de *Le Miroir du ciel natal*. A esse respeito, Christian Berg destaca que, nessa obra, Rodenbach “submete a forma a uma tão forte tensão que destrincha a estrofe, torna o verso irregular – senão livre – e instaura uma dimensão alucinatória do registro temático” (2013, p. 275)

As principais imagens evocadas ao longo de toda o poema são as seguintes: cisnes de penas *brancas*, cerejeiras com flores *brancas*, jovens meninas no dia de sua primeira

²⁸⁸ “A alma do poeta é um aquário ou um canal ou ainda um cisne e o texto não parece nada além do que o bastante previsível desenvolvimento dessa equação, [...] convém, não isolar cada um dos poemas de Rodenbach, mas apreendê-los na continuidade orgânica e como se indivisível que compõe cada obra. De texto a texto, os vínculos são tão estreitos, a rede do conjunto tão coerente e tão calculada que quebrar os vínculos, desfazer essa rede condena a obra a uma dispersão fatal ou a perder sua lógica profunda. Rodenbach era particularmente consciente disso”.

comunhão trajadas de *branco*, bem como a lua *branca* que ilumina a noite, já *branca* de tantos cisnes. A repetição da cor nessa lista visa reproduzir e demarcar a obsessão que transparece no poema e dá o tom, o que, por um lado, poderia sugerir uma atmosfera apaziguadora e pacífica, pela simbologia tradicional da cor, por outro, não deixa de ser ofuscante e opressiva pelo excesso de claridade, mesmo se numa atmosfera essencialmente noturna.

Todas essas imagens contíguas evocam uma mesma atmosfera etérea e sagrada, e, pouco a pouco, alguns cenários começam a ser compostos: um jardim onde ficam as cerejeiras, um canal onde nadam os cisnes e onde se reflete à lua numa noite clara cuja imagem sugere a de uma hóstia e, por fim, uma imagem correspondente de uma igreja não-explicitada, mas sugerida metonimicamente por seu altar, ao pé do qual, pela manhã, acontece uma missa de primeira comunhão só com meninas e um coral virginal, como se vê nas primeiras estrofes transcritas abaixo:

O mai ! moment blanc de l'année !
 Mois des blancs unanimes,
 Des blancs – comme neigés !
 Blanc des jardins et des vergers,
 Blanc des cygnes,
 Blancs unanimes !

C'est le mois où les cygnes ont l'air en fleur,
 Tout extasiés,
 Comme des cerisiers ;

On dirait des Premières Communiantes,
 Chœur virginal
 Qui se pose moins qu'il n'effleure;
 Et l'eau du canal
 Leur est un calme reposoir
 Paré des linges de la lune et de vertes plantes.

Même la nuit reste blanche comme un parloir
 Grâce à la complicité des cygnes
 Qu'on dirait des Communiantes du matin
 Dans un nonchaloir
 De mousseline;
 Et l'air a l'air divin!

La lune repose sur l'eau
 – O secrètes analogies ! –
 L'hostie aussi a un halo ;
 La lune aussi cache un visage
 Comme l'hostie ;
 Et les cygnes en communient

Pour que la lune ajoute à leurs blancheurs insignes.²⁸⁹
(RODENBACH, 1898, pp. 137-138)

O pássaro, portanto, assim como as imagens a ele associadas, traduz-se por sua simbologia cristã mais evidente²⁹⁰, conforme teorizado por Voisenet (2009) e Charbonneau-Lassay (2006), remetendo à pureza e à virgindade. Da Lisca comenta que a associação entre cisnes e “garotas inocentes” trajadas de branco, cujos corações são “puros” está presente “em toda a sua obra” (2014, p. 325), vide as beguinhas silenciosas de *Bruges-la-morte*. Todavia, nesse poema, para além do valor simbólico do cisne, a imagem recupera também a paisagem pátria de Georges Rodenbach, como também se viu em seu romance, onde outros canais matizados de branco pela luz da lua compunham uma atmosfera de silêncio, de solenidade, de misticismo e, também, de certa decadência e melancolia. E todos esses elementos também podem ser vistos em poemas de Gilkin e Maeterlinck, demonstrando uma unidade temática e um imaginário comum aos simbolistas belgas.

Continuando a leitura, na segunda metade do poema, todos os cenários antes enumerados parecem se misturar. Dada a quantidade de cisnes e de cerejeiras em flor, o sujeito poético se pergunta: não seria também a primeira comunhão das aves e das árvores? Uma comunhão simbólica, é claro, condizente com a primavera, estação associada ao sentimento de alegria e renascimento. Nesse mês de maio, tudo parece em festa, tudo “se adominga”, como numa manhã de missa. Afinal, “tudo é paralelo”. Essa ideia, por sua vez, parece evocar o princípio baudelairiano da correspondência, pois a forma como o eu lírico vai trazendo imagens e amalgamando umas às outras parece traduzir um sentimento comum, uma sensação de comunhão entre plano espiritual e material, a partir do branco onipresente.

²⁸⁹ “Ó maio! Momento branco do ano! / Mês dos brancos unânimes, / Dos brancos – como se nevados! / Branco dos jardins e dos pomares / Branco dos cisnes, / Brancos unânimes! // É o mês quando os cisnes têm o ar em flor, / Bem extasiados, / Como cerejeiras; // Parecem até Primeiras Comungantes, / Coro virginal / Que se coloca menos do que ele aflora / E a água do canal / É-lhes um calmo altar / Trajado de linhos da lua e de verdes plantas. // Até mesmo a noite fica branca como um salão / Graças à cumplicidade dos cisnes / Que parecem Comungantes da manhã / Em uma prostração / De musselina; / E o ar tem um ar divino! // A lua repousa sobre a água / – Ó secretas analogias! – / A hóstia também tem um halo; / A lua também esconde um rosto / Como a hóstia; / E os cisnes a comungam / Para que a lua crescente a suas brancuras insígnias”.

²⁹⁰ Nesse sentido, Rodenbach conversa com certa vertente do Simbolismo, sobretudo em Portugal e na Bélgica, mas também em obras de Alphonsus de Guimaraens e nos últimos livros de Verlaine e Huysmans, marcada pela presença forte de uma simbologia católica. Essa presença de religiosidade se expressar tanto por imagens já tradicionais no imaginário católico, a exemplo do cordeiro branco, tão presente, por exemplo, nas obras de Max Elskamp, onde também se vê o peixe crítico, como já se comentou, quanto por imagens ressignificadas que misturam a fé cristã, com o sobrenatural e o místico, como é o caso dos diversos cisnes que povoam a obra de Rodenbach.

Première Communion des cygnes
 Durant les nuits de mai ;
 O mai, moment blanc de l'année !

Tout est parallèle ;
 Tout s'endimanche ;
 Les cerisiers font des groupes de robes blanches
 Est-ce la Première Communion des arbres ?

Les cygnes ont ouvert leur aile
 En forme de harpes
 Harpes de Lohengrin aux musiques d'argent.

O mai ! Moment blanc de l'année !
 Symphonie en blanc !
 Toutes blancheurs – l'une après l'une !
 Même la nuit reste éclairée
 Grâce à la lune qui chemine

En falbalas de mousseline...
 Est-ce la Première Communion de la lune ?

O mai ! Moment blanc de l'année !
 O mai ! Mois blancs propagés :
 Blanc des Ames et des vergers,
 Blanc des cygnes,
 Blancs unanimes.²⁹¹
 (RODENBACH, 1898, pp. 139-140)

Pouco antes do fim do poema, a figura de Lohengrin é mencionada. Nessa estrofe, é dito que as asas do cisne se abrem em forma de harpas e que estas pertencem ao cavaleiro, emitindo músicas de prata. Outra vez é difícil encontrar qualquer narratividade nessa sobreposição de imagens, mas todas elas caminham numa mesma direção, apontando a pureza e também a honra e a nobreza esperadas do cavaleiro – esta última característica reforçada ainda pela menção à prata. A harpa, por sua vez, sugere leveza e solenidade, ressaltando o tom místico e encantatório.

Na penúltima estrofe, uma derradeira questão é posta: seria esse momento a primeira comunhão da lua, esse astro transformado em hóstia na primeira metade do texto? A pergunta é retórica, mas se pode pensar, outra vez, numa comunhão metafórica advinda da primavera, quando tudo flori e os animais se reproduzem, estabelecendo

²⁹¹ “Primeira Comunhão dos cisnes / Durante as noites de maio; / Ó maio, momento branco do ano! // Tudo é paralelo; / Tudo se adomina; / As cerejeiras fazem grupos de vestidos brancos / Será a Primeira Comunhão das árvores? // Os cisnes abriram sua asa / Em forma de harpas / Harpas de Lohengrin com as músicas de prata. // Ó maio! Momento branco do ano! / Sinfonia em branco! / Bem branqueadas – uma após outra! / Mesmo a noite resta iluminada / Graças à lua que caminha // Em fato de musselina... / Será a Primeira Comunhão da lua? // Ó maio! Momento branco do ano! / Ó maio! Meses brancos propagados; / Branco das Almas e dos pomares, / Branco dos cisnes, / Brancos unânimes”.

correspondências entre todos esses elementos pela cor branca que têm em comum, reiterada na estrofe final. Esta, por fim, reproduz a primeira, conferindo ao poema um caráter cíclico e musical, reiterando a unanimidade do branco dessa sinfonia, que talvez fosse o tempo todo o próprio canto do coro virginal da manhã de primeira comunhão daquelas jovens vestidas de branco.

Em caminho semelhante, Iwan Gilkin apresenta seu poema “Clair de Lune”, publicado em *La Nuit*²⁹², livro de 1893. Poema bastante sugestivo, mas menos abstrato do que o de Rodenbach, traz em cada uma de suas quatro estrofes uma imagem sob a luz do luar a partir da qual desenvolve um cenário difuso que vai sendo revelado. Assim, há na primeira estrofe cisnes brancos, opalas, na segunda, nenúfares, na terceira, e crianças, na quarta. Os valores evocados pelas quatro retomam o que se disse a respeito de Rodenbach, um estado de pureza, inocência, nobreza, delicadeza aos quais se juntam a fragilidade e a efemeridade. Outra vez, associa-se a lua à comunhão eucarística e os pássaros, a esse astro, em uma paisagem noturna, na qual a água negra reflete a alvura do satélite em meio à bruma. Os cisnes, por sua vez, não se resumem à paisagem que ajudam a compor e ao estado de alma por eles evocado, como acontece em alguns poemas de outros simbolistas belgas, pois parecem se sobrepor aos outros elementos do texto, como se pretende demonstrar pela leitura do poema:

Les cygnes blancs du clair de lune,
Avec leurs plumages fluides,
Dans le brouillard blanc, sur l'eau brune,
Glissent comme des nefs liquides.

Les opales du clair de lune
Irisent leurs neigeuses flammes
Au fond de l'étang, sous l'eau brune,
Dans les remous que font les rames.

Les nénufars du clair de lune
En leurs fières candeurs d'hosties
Invitent l'âme, dans l'eau brune,
Aux mortelles eucharisties.

Et les enfants du clair de lune
Assoupis dans leur lente yole
Sous le brouillard blanc, dans l'eau brune,
Meurent, comme un chant de viole.²⁹³

²⁹² Em *La Nuit*, encontram-se os poemas “Narcisse” e “Ave”, onde também se volta à imagem do cisne. Já no livro no livro *Le Cerisier Fleurit*, vê-se o pássaro em “Romance” e “À un poète ultragé” (cf. 1899, pp. 73 e 101).

²⁹³ “Os cisnes brancos do luar, / Com suas plumagens fluidas, / Na bruma branca, sobre a água bruna, / Deslizam como naus líquidas. // As opalas do claro luar / Irradiam suas nevadas flamas / Ao fundo do tanque, sob a água bruna, / Nas marolas que fazem os ramos. // Os nenúfares do claro luar / Em suas

(GILKIN, 1897, p. 82)

Percebe-se aqui, desde o início, um pendor pelas imagens tênues e nuançadas, sugerindo movimento e cintilação, que, aos poucos, compõem uma cena, como representado pela espessa bruma branca muitas vezes repetida. Na primeira estrofe, as “plumagens” dos cisnes são “fluídas”, como a água escura do canal sobre o qual as aves deslizam, como se líquidas, e contrastando com a escuridão da água. Já na segunda estrofe, novo contraste antitético é construído pela imagem da opala no fundo de uma lagoa de águas igualmente escuras brilhando ao luar como “nevadas chamas”.

Nenúfares convidam a alma a experimentá-los no terceiro quarteto, apresentando-se como hóstias. No entanto, essas flores guardam um segredo: são eucaristias, sim, mas mortais, o que pode ser lido de modo literal ou de maneira simbólica e mística. Isso porque os nenúfares também são conhecidos como flores de lótus, plantas de fato comestíveis, mas que segundo a mitologia grega embaralham a mente de quem as consume, fazendo com que se esqueça de sua própria identidade. Na *Odisseia*, Ulisses e seus companheiros desembarcam na ilha dos comedores de lótus e aqueles dentre eles que ingerem a flor imediatamente se esquecem de quaisquer preocupações, recusando-se a embarcar de volta para casa. Ora, ao dizer que os nenúfares são como hóstias mortais, o sujeito poético de Gilkin talvez sugira uma espécie de comunhão pagã. Mas que almas são essas a serem convidadas a degustar desse exótico manjar? Talvez os cisnes que vagam pelas mesmas águas cobertas de brumas? Ou as crianças que serão mencionadas na estrofe seguinte? Como típico aos poemas simbolistas, há mais perguntas do que respostas, deixando margem para uma série de decifrações.

Com isso chega-se ao último quarteto, que traz a imagem das crianças do luar adormecidas em um barquinho para logo morrerem à deriva. A ambiguidade dessa estrofe a torna ainda menos clara do que as outras, pois tanto podem se tratar de crianças de fato, quanto, o que parece mais provável, dos próprios cisnes do primeiro quarteto descritos antes como “naus líquidas”. Ou seja, tanto as crianças como os cisnes são associados a embarcações e, por isso, ambas as imagens parecem se sobrepor. A morte, por sua vez, talvez se dê pela comunhão profana ao experimentarem os nenúfares, podendo designar uma morte de fato em um movimento de transcendência ou um sono profundo embalado pelo canto.

orgulhosas canduras de hóstias / Convidam a alma, na água bruna, / Às mortais eucaristias. // E as crianças do claro luar / Adormecidas em seu lento barquinho / Sob a bruma branca, na água bruna/ Morrem, como um canto de viola.”

Essa morte ou sono, no entanto, apresenta-se de forma mais uma vez ambígua, associada a um canto de “viole”, palavra que designa o instrumento “viola”, mas que traz uma homofonia com a palavra “viol”, ou seja, uma violação sexual. O final mais ou menos em aberto reforça a sugestão advinda da similaridade de sons, bem ao gosto simbolista, cabendo ao leitor decifrar as múltiplas possibilidades do poema. Assim, o canto associado ao som da viola pode ser visto como a morte simbólica dos cisnes-crianças, ligada ao seu mito tradicional apolíneo e à beleza do canto derradeiro do pássaro, em regozijo por sua transcendência e comunhão, enquanto “emissário dos dois mundos”. Por outro lado, pela associação à ideia de violação, o canto contrapõe-se, de maneira profana, à virgindade e à pureza comumente associadas ao pássaro, o que de certa forma parece dialogar com o conto de Villiers, à medida que o canto do cisne aparece por meio de uma violência em ambos os casos.

Por sua vez, o poema “Intentions” do volume *Serres Chaudes* (1889)²⁹⁴, de Maurice Maeterlinck, também opera de modo semelhante. No entanto, a ênfase na paisagem externa diminui à medida que se constrói em profundidade uma paisagem de alma. O título, à primeira vista ambíguo, sugerindo talvez vontades e objetivos em relação a um futuro, logo se desvela como uma prece do sujeito lírico em *intenção* de alguém por quem o sujeito poético pede piedade. Essa interpretação fica evidente pelas palavras iniciais “Ayez pitié” [Tende piedade], reiteradas no terceiro verso, direcionando uma súplica a uma segunda pessoa. Em um primeiro momento, é impossível definir quem se dirige a quem, mas dada a fórmula típica de preces cristãs, supõe-se ser Deus.

Percebe-se, porém, já no quarteto inicial, um tom melancólico de uma alma desesperançada intercedendo junto à pessoa a quem se dirige em nome de si mesma, ou de um(uns) terceiro(s) indefinido(s), mas sugerido(s). Apenas seus “olhos morosos” são mencionados, assim como a alma dos “ineclodidos”, termo sugestivo e indefinidor, que talvez pudesse designar os fetos ainda não nascidos, os natimortos, os bebês ainda sequer concebidos etc. De todo modo, alguém ainda por vir, ou algo de certa forma abortado, numa perspectiva schopenhaueriana, como se o eu lírico pedisse piedade por quem ainda há de nascer, por quem permanece à espera “à beira das noites”, com a alma entreaberta às esperanças.

Outra possibilidade é ler os “ineclodidos” como os próprios “olhos morosos” do sujeito poético, na sequência descritos como “fechados”. Ao fim do poema, eles abrem-

²⁹⁴ Ainda em *Serres Chaudes*, veem-se cisnes nos poemas “Cloches de Verre”, “Âme”, “Regards”, “Attouchements” e “Âme de nuit” (cf. MAETERLINCK, 1912, pp. 20, 31, 75, 88 e 92).

se em um grande momento de revelação espiritual, como se só então finalmente eclodissem. Estariam, portanto, selados, mas não necessariamente de modo literal. Talvez, olhassem sem ver, como se lê nos últimos versos do poema, transcrito inteiramente abaixo:

Ayez pitié des yeux moroses
Où l'âme entr'ouvre ses espoirs,
Ayez pitié des incloses
Et de l'attente au bord des soirs !

Émois des eaux spirituelles !
Et lys mobiles sous leurs flots
Au fil de moires éternelles ;
Et ces vertus sous mes yeux clos !

Mon Dieu, mon Dieu, des fleurs étranges
Montent aux cols des nénuphars ;
Et les vagues mains de vos anges
Agitent l'eau de mes regards.

Et leurs fleurs s'éveillent aux signes
Épars au milieu des flots bleus ;
Et mon âme ouvre au vol des cygnes
Les blanches ailes de mes yeux.²⁹⁵

(MAETERLINCK *apud* GORCIEX, 1998, p. 333).

O quinto verso começa a delinear uma paisagem de alma com a menção a “águas espirituais” e “lírios móveis em suas ondas”, recuperando a ambientação já estereotípica no contexto belga onde normalmente são descritos cisnes, o que acontecerá no penúltimo verso. Além disso, esse segundo quarteto também traz a enunciação do sujeito poético que se coloca no texto pelo possessivo. Afinal, seriam os olhos fechados os mesmos morosos do primeiro verso? Provavelmente, sim. E, nesse caso, a prece se revela um pedido de piedade por si mesmo, o que confirma a hipótese de que os inclodidos são os próprios olhos do eu lírico.

O terceiro verso do segundo quarteto também faz uma interessante menção “ao fio das moiras”, entidades gregas correspondentes às “Parcas romanas”, cuja função era fiar, tecer e cortar o fio da vida de cada mortal. Em outras palavras, são deidades responsáveis pelo destino em oposição ao pensamento cristão, segundo o qual a vida é guiada pelo livre-arbítrio, podendo cada ser humano reger a própria vida como quiser ao

²⁹⁵ “Tende piedade destes olhos morosos / Onde a alma entreabre suas esperanças / Tende piedade dos inclodidos / E da espera à beira das noites! // Agitação das águas espirituais! / E lírios móveis em suas ondas / Ao fio das moiras eternas; / E estas virtudes sob meus olhos fechados! // Meu Deus, meu Deus, flores estranhas / Sobem aos colos dos nenúfares; / E as vagas mãos de vossos anjos / Agitam a água de meus olhares. // E suas flores despertam aos signos / Esparsos em meio às ondas azuis; / E minha alma abre ao voo dos cisnes / As brancas azas de meus olhos”.

preço de punição futura, se for o caso. Esse conceito do cristianismo se revela importante, pois na terceira estrofe finalmente é dado a saber – mesmo se já se pudesse suspeitar – quem é o interlocutor do sujeito poético: o Deus cristão, identificado pela inicial maiúscula. Ora, se o poema se trata afinal de uma oração à divindade das religiões cristãs, à qual o eu lírico pede piedade, por que antes se falava do fio das moiras, como se o destino de cada um já estivesse traçado?

Os últimos versos parecem confirmar a ideia de que os ineclodidos da primeira estrofe não são outros senão os próprios olhos morosos e fechados do eu lírico, cujas águas agitam-se pelas mãos dos anjos. Os cisnes são finalmente evocados no penúltimo verso, quando dão asas à alma do eu, enfim, capaz de enxergar. Para interpretar esse final, pode-se recorrer à máxima “os olhos são a janela da alma”. Com ela em mente, percebe-se que durante todo o poema os olhos do sujeito poético encontram-se fechados, e, mais do que isso, “ineclodidos”, como se jamais houvessem chegado a se abrir. Porém, por meio de um mergulho íntimo, em meio a essas águas escuras com lírios e nenúfares, agitadas por anjos, algo parece despertar dentro de si e finalmente abrir sua alma para o mundo. Ou, dito de outra forma, simplesmente abrir seus olhos para de fato entender o que vê em um momento de revelação, cujo agente encadeador ou o “gatilho” é justamente o cisne.

Vê-se, pois, um movimento sincrético entre cultura antiga e tradição cristã, seja pela sobreposição da ideia de destino evocada pelas moiras gregas e da ideia de um Deus cristão capaz de interceder em favor de quem ora, seja pelo uso do animal apolíneo para despertar uma revelação divina e cristã. E tudo isso se dá no contexto de uma paisagem de alma aquática, refletindo ou não uma paisagem real, que parte do ambiente onde vivem os cisnes para criar uma paisagem interna em reflexo a um estado de espírito.

A associação entre cisnes e flores brancas, como lírios e nenúfares, já vista antes no poema de Gilkin e tradicional no Simbolismo, de modo geral, denota mais uma vez a pureza associada a essas aves, aqui apresentadas de forma idealizada e ativa, associada aos preceitos cristãos, como em Rodenbach; ao contrário do visto em poemas como os de Baudelaire e Mallarmé, onde encontravam-se em posição de decadência.

Nesse poema de Maeterlinck, portanto, não há qualquer movimento de queda ou rebaixamento do eu ou do cisne. Antes, os pássaros, divinizados, possibilitam o acesso do eu lírico ao seu Deus, à iluminação, à revelação e/ou à transcendência. Estabelecem correspondências entre mundo interior e exterior, mundo real e espiritual e, dessa forma, recuperando seu aspecto de emissário entre os dois mundos. E essa interpretação, somada

às propostas de leitura ao poema de Rodenbach e ao de Gilkin, parece demonstrar que a imagem do cisne no contexto belga se desenvolve sobretudo a partir de uma perspectiva positiva e idealizada, em contraponto ao visto na seção anterior.

O lamento dos tempos idos dos raros cisnes finisseculares portugueses

Já em Portugal, a imagem do cisne foi bem menos prolífera do que em terras francófonas ou mesmo no Brasil. Ainda assim, alguns simbolistas a utilizaram, como Eugénio de Castro, em cuja obra essa ave aparece com alguma frequência, sobretudo enquanto metáfora e raramente desenvolvida em símbolo²⁹⁶, e Júlio Brandão, que também desenvolve a imagem mais por meio de comparações e metáforas, ao contrário do visto nos simbolistas de língua francesa²⁹⁷. Do primeiro, pode-se destacar, por exemplo, o poema “Casas Abandonadas”, publicado em *Interlúnio*, que, como é óbvio, se dedica à descrição das residências decadentes do título.

O poema se estabelece em um contraponto temporal entre a situação atual de tais construções e seu passado glorioso. Logo na primeira estrofe, por exemplo, são contrastadas as flores de antes com as ervas de agora, capazes de “abafar” aquelas, conferindo ao jardim um aspecto selvagem de abandono. O mesmo acontece com os lagos ornamentais da residência, descritos, na estrofe seguinte, como “olhos cegos”, em analogia à ideia de que pequenos corpos d’água parecem olhos por propiciarem um reflexo inconstante. No caso, posto que cegos, esses lagos estão provavelmente secos, o que poderia evocar a imagem do poema de Baudelaire, no qual também se contrastam dois tempos distintos, sendo o presente um estado de decadência metonimicamente representado pela lembrança do local ressequido onde jaz o cisne do título conforme recordado pelo sujeito poético. Ou, se não estão secos, tais lagos podem conter águas

²⁹⁶ Para além do uso em verso, um exemplo do cisne como metáfora na obra castriana pode ser encontrado em *Belkiss*, poema dramático em prosa, como chamado pelo autor, publicado em 1894. Nele, os cisnes aparecem em uma fala da protagonista para designar seus seios, retomando a ideia de castidade da imagem, ao mesmo tempo em que evoca a ideia de morte, como se vê no trecho a seguir: “No meio dos meus frenesis nocturnos, ergo-me, quase nua, os olhos em labaredas, *os seios arquejantes, como cisnes moribundos*, e subo aquele terraço, onde os noctívagos de Axum me vêm errar, de cabelos soltos e braços em súplica, como um fantasma...” (1968b, p. 77, grifos nossos). A imagem dos cisnes moribundos, nesse trecho, além de sugestiva, também estabelece relações mais literais: após o frenesi de Belkiss seu peito branco como o cisne está arquejante como estaria a ave à beira da morte.

²⁹⁷ José Carlos Seabra Pereira lembra ainda a respeito do cisne no contexto simbolista português os versos dos hoje menos conhecidos Henrique de Vasconcelos, M. de Brederode e António de Oliveira-Soares (cf. PEREIRA, 1975, p. 433). Vale citar ainda seu uso em *A morte do palhaço*, de Raúl Brandão. No capítulo V dessa novela, intitulado “A última farsa”, lê-se a frase: “As cores, restos de poente, escamas de sol, escorriam sobre o cavalo negro, até que, entre a rajada de palmas, caiu no selim, *com uma graça de cisne, toda branca outra vez...*” (BRANDÃO, 1926, p. 132, grifos nossos).

opacas, insalubres, cuja falta de brilho e consequente reflexo evoque um olho doentio, incapaz de ver.

Através de um olhar que vai se aproximando da casa, primeiro a partir de seu quintal, com jardins e lagos, a voz narrativa desse poema – até então sem qualquer *eu* manifesto – passa à descrição das partes internas dessas residências, apontando o fato de “As salas vazias” parecerem “maiores” e de os pregos “nas paredes nuas” recordarem a imagem de espadas numa recordação de certa importância perdida. Nessas mesmas salas, jaz um “espelho esquecido” e um piano de “voz extinta”. Tudo é dito de maneira muito direta e descritiva, em tom pouco usual à poesia simbolista, na qual antes se sugere, como visto nos poemas belgas da seção anterior, notadamente no de Rodenbach que, em alguns momentos, beira a abstração.

A partir da quarta estrofe, o tom muda um pouco com a introdução de uma rosa caída na varanda, ao lado de “cartas rasgadas” em pranto à “morte duma donzela...”. Essas imagens personalizam um pouco as casas, até então descritas por sua decadência, sem qualquer explicitação de seus antigos ocupantes. Por sua vez, as três estrofes seguintes trazem dois momentos. Nos dois primeiros versos de cada quarteto, continua-se a apontar tudo aquilo que deixou de ser; nos dois versos seguintes, introduzidos por travessão, uma voz lamenta o destino das mulheres que lá habitavam, narrativa continuada nos quatro versos da estrofe seguinte:

A poeira sucedeu aos tapetes, e tudo
Exala um ar de desconforto envergonhado...
– Ai das que um dia se vestiram de veludo
E agora não têm calçado!

As paredes, o chão, as portas e as janelas
Tudo remembra o dia de ontem, alegre e claro...
– Ai das que foram ricas e belas,
E que hoje são viúvas pobres, ao desamparo!

Em vez dos risos infantis, as ladainhas
Do vento! O repuxo é um cisne a cantar...
– Ai das Rainhas sem corte, das destronadas Rainhas,
De porta em porta a mendigar...

Da casa o coração chora com frio...
Pobre mãe! seus filhos a deixaram só!
E ora quer ficar nesse amargor sombrio,
Pensando nos que, um dia, abalaram sem dó,
(CASTRO, 1968b, p. 33)

Essas quatro estrofes parecem ecoar, de certa forma, o poema “Les Petites Vieilles”, de Baudelaire, comentado no início do capítulo anterior por trazer imagens de

mulheres decadentes, que, aparentemente, perderam tudo: os bens, a beleza, os maridos, os filhos, o poder. Tornaram-se párias, miseráveis, excluídas das sociedades, quase como se personificassem o estado das casas antes descritas. A imagem dos cisnes é justamente inserida para marcar esse contraste: se antes havia “risos infantis”, agora há “ladainhas do vento” equiparadas a “um cisne a cantar”.

Novamente, evoca-se o canto da ave já tão comentando, mas em outra chave. Se, em geral, foi utilizado para demarcar a obra-prima de um artista – e, sobretudo, sua última obra –, algo tão sublime que a todos comoveria – como nas fábulas de Esopo e La Fontaine, onde o canto salva o cisne –, aqui o canto é despido de sua beleza. Resta-lhe apenas a conotação melancólica, a ideia de morte que paira nessas casas, aproximando-se, por isso, mais ao agourento grito do cisne ferido do Capítulo XIII de *Bruges-la-Morte*, por exemplo. Além disso, sequer se trata exatamente de um canto, mas antes da ideia de um, suscitada pelo sussurrar do vento, como se o cisne estivesse distante ou inexistisse, tal qual o cisne de outrora mallarmaico.

Muito mais decadentista do que simbolista – e por isso tão diferente dos demais estudos nesse capítulo –, o poema trabalha, de todo modo, com temas comuns a ambas as poéticas sob um viés sempre pessimista: a questão da própria degradação, do apagamento e da ausência. E, nesse sentido, dialoga com os cisnes de Baudelaire e de Mallarmé.

O texto termina com a chegada de “novos moradores” capazes de renovar os ares das casas com seus sorrisos e amores. Isso, todavia, produz um gosto amargo ao eu lírico por significar o consequente e indesejado apagamento de seus antigos residentes. No último verso, tais “casas” são descritas como “irmãs” do sujeito poético através do possessivo “minhas”, única marca do *eu* no poema, como se a sugerir uma equivalência entre seu estado de alma e as residências degradadas pouco a pouco descritas, assim como as antigas moradoras, agora marginalizadas e esquecidas. O apagamento do sujeito ao longo dos versos talvez sugira o próprio esquecimento a que está fadado, tal qual as habitantes das antigas casas, guardadas apenas numa memória a ser extinta com a chegada dos novos residentes.

Já no poema “Circe”, presente no livro *Silva*, Castro retoma, já no título, a passagem da *Odisseia* de Homero quando Odisseu e seus companheiros desembarcam, sem o saber, na ilha de Eana, onde habitava a poderosa feiticeira, filha de Hélios, o sol. Esta tinha por hábito transformar em animais e, em especial, em porcos, todos aqueles que, ao chegar à sua ilha, apaixonavam-se por ela. Segundo o mito, a transfiguração em bichos revelava-lhes a natureza interior. Ao fim do trecho, Odisseu consegue enganá-la e

afinal torna-se seu amante, convencendo a feiticeira a transformar seus companheiros em humanos outra vez.

Esse poema de Castro, como muitos outros de sua autoria, traz um eu lírico enamorado, de modo a sugerir já de início o paralelo entre o sujeito poético e os homens enfeitados por Circe, confirmado no último verso. O objeto de seu desejo é Lídia, outro nome buscado na Antiguidade Clássica, por ter sido utilizado em diversas odes de Horácio para designar a mulher amada à qual se dirigiam os sujeitos poéticos de seus poemas²⁹⁸. Essa figura, que nos poemas horacianos sempre ignorava os sentimentos de homens apaixonados, provoca, aqui, sensações contraditórias no eu lírico. Há, outra vez, um contraponto temporal entre o presente da enunciação do poema e um passado impreciso, algo bastante frequente na poesia castriana. Nesse caminho, o sentimento positivo de outrora parece ter sido corrompido pelo tempo, como se observa nos versos transcritos abaixo:

CIRCE

Minh'alma, onde se miravam rosas,
É hoje, Lídia do meu coração,
Um altar de primeira comunhão
Enfeitado com plantas venenosas.

Meus desejos, noviças cor de lua,
Passeando andavam entre esbeltos lírios,
Quando apar'ceste serpentina e nua,
Derramadora de letais delírios.
(CASTRO, 1968a, p. 180)

O contraponto entre o antes e o agora se dá, a princípio, pelo contraste entre os dois conjuntos de plantas: as “rosas” dos tempos passados, símbolo do amor por excelência, contrastadas com as “plantas venenosas” de hoje, uma imagem blasfema que evoca o rito de passagem cristão – associado à pureza do cisne em Georges Rodenbach e Iwan Gilkin –, o que também retoma “Casas Abandonadas”, onde as rosas do jardim eram suplantadas pelas ervas daninhas. A segunda estrofe, por sua vez, continua a demonstrar esse movimento, pois antes os “desejos” do sujeito não passavam de “noviças cor de lua”, supondo a virgindade também evocada pela pureza dos lírios brancos. A tentação carnal

²⁹⁸ Na literatura portuguesa, há uma recorrência do nome Lídia, retomando a inspiração horaciana. Dentre os escritores de relevo que mencionam figuras femininas com esse nome estão Almeida Garret, Filinto Elísio, o próprio Eugénio de Castro – que inclusive traduziu várias das odes horacianas – e, sobretudo, Ricardo Reis, heterônimo de Fernando Pessoa, motivo pelo qual Lídia se torna personagem do livro *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, de José Saramago, romance no qual o vencedor do Nobel ficcionaliza a vida do heterônimo (cf. FERREIRA, 2001).

surge, no entanto, pela aparição de Lídia nua, apresentada como espécie de *femme fatale* sinuosa, capaz de provocá-lo como Lúcifer incitou Eva a provar do fruto proibido. Isso porque ambos – Lídia e Lúcifer – aparecem em forma serpentina, sobrepondo a feiticeira de Homero à figura tentadora de Horácio, sob um viés profanamente recuperado do imaginário cristão.

Na terceira estrofe, os “desejos” do *eu* ainda funcionam como sujeito gramatical e metonímia do eu lírico como um todo, sendo comparados a “cisnes de prata e gelo”. A sintaxe desse trecho é ambígua e os “cisnes” tanto podem adjetivar os “desejos” da estrofe anterior quanto o “cabelo” de Lídia; ambiguidade desfeita pelo quarto verso dessa estrofe, que sugere ser a mulher a “guardadora” desses cisnes, como se lê abaixo:

Viram-te os puros com a aurora,
E, deslumbrados pelo sol do teu cabelo,
Foram atrás de ti, cisnes de prata e gelo,
Atrás da guardadora.

Tu lhes disseste cousas de endoidar
Ascetas e abadessas...
Como em taças de ouro, nas suas cabeças,
Simbólicas jasmins fanaram-se a chorar.
(idem, pp. 180-181)

Segundo o filósofo francês Gaston Bachelard (1884-1962), sob um viés psicanalítico, os cisnes comumente são utilizados na poesia como simulacro da mulher nua idealizada: uma “nudez permitida, a alvura imaculada e no entanto ostensiva” (1997, p. 37), algo que poderia ser verificado em vários poemas simbolistas e/ou decadentistas nos quais essas duas imagens se sobrepõem. No caso dos cisnes de “Circe”, mesmo se não designam a figura feminina de fato, ainda assim, traduzem o desejo de sujeito poético por essa mulher, demonstrando, pela escolha da imagem, a forma como ele a percebe em um primeiro momento: idealizada e imaculada, o que será desconstruído até o fim do poema.

É interessante igualmente notar a locução adjetiva utilizada para qualificar os pássaros, descritos como sendo feitos “de prata e gelo”. Ora, tanto o metal quanto a água solidificada parecem evocar uma imagem de brancura brilhante, de extrema frieza, de estaticidade e de grande beleza e pureza. A prata por sua vez ainda soma a ideia de preciosidade e nobreza, como se viu por ter sido associada ao cavaleiro Lohengrin no poema de Rodenbach. Portanto, esses cisnes – na verdade, possíveis desejos zoomorfizados do eu lírico – parecem estar à completa mercê dessa mulher tentadora que se torna responsável por eles. Ou assim é o modo como o eu sente a princípio, pois logo

em seguida aos mesmos cisnes-desejos são ditas palavras que os enlouquecem, como se observa no primeiro verso da quarta estrofe. O começo da decadência moral desse sujeito enamorado se dá ainda nesses versos. E concretiza-se nas duas últimas estrofes, quando fica clara a inocência perdida do eu, após Lídia tê-lo seduzido e brincado com seus sentimentos e com sua pureza, tal como a feiticeira de Homero fazia com os homens, tornando-os porcos:

Nos braços das luxúrias condenadas
Foram deitar-se os meus amores,
Como róseas Princesas invioladas
Oferecendo-se aos salteadores.

Minha inocência chora sangue sob os teus beijos,
Como iria cabeça espetada num poste...
Lídia! qual Circe foste:
– Em porcos transformaste os meus puros desejos!
(CASTRO, 1968a, p. 181)

A imagem desse último verso se contrapõe justamente aos cisnes de antes, por transformar os mais castos desejos, antes representados nessa ave imaculada que, como se viu, traz em si uma conotação bastante positiva, em um dos animais pior representados. O porco, por seus hábitos e por seu habitat, sempre foi visto como um dos mais sujos e baixos dos animais, a corporificação da impureza, por excelência. Segundo Chevalier e Gheerbrant, “é geralmente o símbolo das tendências obscuras, sob todas as suas formas, da ignorância, da gula, da luxúria e do egoísmo” (2008, p. 734)²⁹⁹. Diante disso, o poema parece descrever através da passagem dos cisnes para os porcos o processo de decadência de um sujeito que, pouco a pouco, perde a inocência e a pureza. Ou, em outras palavras, descreve-se o processo de corrupção desse sujeito, por um viés fortemente impregnado da moral cristã, tal como o Lúcifer serpentino corrompeu a inocente Eva na gênese bíblica. Na perspectiva schopenhaueriana já antes vista em Castro, pode-se ainda entender esse poema como o momento em que o sujeito poético sucumbe à Vontade e, assim, torna-se infeliz, pois uma vez concretizado seu amor torna-se, conseqüentemente, impossível continuar a idealizá-lo. Já nada lhe resta senão a decepção.

Por fim, no longo poema “Semper Eadem” (expressão latina para “Sempre o mesmo”), do livro *Silva*, os cisnes aparecem logo na segunda estrofe para sugerir a ideia de morte, também a partir do contraponto com um passado maculado, verdadeiro mote

²⁹⁹ É interessante notar que quase não há menções a porcos na poesia de viés simbolista e/ou decadentista, em nenhum dos quatro países analisados, apesar da forte carga simbólica da imagem dessa criatura e de sua negatividade parecer propícia ao espírito decadente da época, similar às interpretações de animais como o verme e o sapo, tão populares entre os poetas da época.

castriano, revelador de seu projeto poético, retomado possivelmente da noção de decadência intrínseca aos “Tableaux Parisiens” de *As Flores do Mal*.

O sujeito poético desse poema é um pastor, outra figura típica da lírica de Castro, já antes vista em “Alma Penada”. O texto se inicia com uma espécie de didascália, apresentado o cenário onde se encontra a figura ambígua do pastor em meio a lamúrias, visto tanto como louco quanto como anjo. Após essa instrução cênica, segue um monólogo, no qual o pastor descreve um episódio de decadência onde várias coisas antes belas de alguma forma se estragaram, no mesmo mote dos dois poemas anteriores, como se lê abaixo:

SEMPER EADEM

Ao Dr. António Cândido

*Numa floresta, ao entardecer. Andam no ar,
polvilhado de ouro, agonias de músicas
silvestres. Sentado num plátano caído, um
Pastor, desganhado como um doido, e lindo
como um anjo, junta as suas queixas às de
uma fonte que chora perto.*

Cansadas de fazer, vãmente, apelos vãos,
Adormeceram no meu jardim as tocadoras de harpa
(A aranha fez um tear de cada harpa...),
E as harpas de marfim caíram-lhes das mãos...

Os lagos do jardim tornaram-se em pauis,
Os repuxos leais calaram-se nos lagos,
Cantando, os cisnes afogaram-se nos lagos,
Sardas de outono, as folhas secas navegaram nos pauis...
(CASTRO, 1968a, p. 159)

Logo na primeira estrofe, a cena das tocadoras de harpa adormecidas por tempo suficiente para aranhas³⁰⁰ tecerem teias por entre as cordas dos instrumentos parece saída de um conto de fadas, como *A Bela Adormecida*. Fica já de início claro que a situação é sobrenatural por ter conservado as donzelas tanto tempo dormindo. Se assim não for, talvez se trate apenas um recurso poético do pastor que se vale de uma hipérbole para intensificar o tempo de sua espera. Uma terceira hipótese igualmente possível é se tratar de um delírio que impede qualquer precisão de tempo, afinal, o rapaz é descrito como

³⁰⁰ A aranha, criatura relativamente frequente na conjuntura finissecular, importa em geral por ser metáfora comum ao próprio ato do fazer poético, interpretado metaforicamente como movimento análogo ao do tecer da teia. Dessa forma, torna-se um símbolo metapoético da escrita, tal como o cisne o é do signo e do poeta, como se viu em outros poemas, e o verme o é do próprio verso, como se verá no próximo capítulo. Nessa passagem, no entanto, não parece ser o caso. Nesse poema, o surgimento da teia nas harpas parece uma imagem mais literal, frequentemente utilizada para evocar a passagem do tempo e o abandono, portanto ecoando o mote da decadência em relação a um passado promissor.

louco na didascália, o que pode intencionalmente advertir o leitor para não lhe depositar muita confiança. Em qualquer uma das opções, o tempo torna-se relativizado e impreciso.

A transformação do lago em pântanos evoca mais uma vez o lago seco baudelairiano ou o lago cristalizado de Mallarmé, nos quais, de uma forma ou de outra, os pássaros ficam presos na esterilidade e no isolamento. Podem lembrar ainda os lagos cegos de “Casas Abandonadas”, demarcando sempre o estado de decadência e uma mesma paisagem de alma em que se contrastam dois momentos, um anterior, idealizado, e um atual, deteriorado. Os cisnes aqui evocam a beleza perdida. São uma ausência que se faz presente, como tantas outras sugeridas por Castro nos poemas analisados. Isso, por sua vez, também estabelece um diálogo com os poemas de Mallarmé e Baudelaire, igualmente dedicados a cisnes de outrora, cuja existência, inclusive, também pode ser questionada, dados os constantes equívocos da memória.

No caso, os cisnes desse poema, se um dia existiram, já estão mortos no momento em que são pranteados pelo pastor; afogaram-se enquanto cantavam, mais uma vez sugerindo alguma manifestação mágica que simplesmente subverteu aquela realidade bucólica de antes. Corroborando essa noção de decadência, boiam as folhas outonais no pântano de águas paradas, outra imagem tipicamente decadentista.

Essas imagens vão sendo reforçadas nas estrofes seguintes, onde se descobre o motivo do estado de profunda tristeza desse anjo-louco: o amor de uma donzela. No entanto, em sua loucura, o pastor parece incerto se amou de fato a garota ou se amou alguma outra, de modo que a própria existência de qualquer mulher pode ser questionada no poema. A partir desse ponto, seu estado de perturbação mental vai se intensificando, quando ele chega a vê-la novamente ali, apesar de o encontro dos dois ter se dado em outro momento. Por fim, ele a vê desaparecer no instante do nascimento da lua, cuja imagem se funde à da donzela; o pastor, apaixonado, contempla-a, ao mesmo tempo iludido e consciente de sua confusão, fruindo desse amor impossível e sublimado pelo astro inatingível.

Já em Júlio Brandão é possível verificar a presença de cisnes em ao menos três poemas: “Moira Encantada”, “Diálogo da tarde” e “A montanha da vida é lindo outeiro”, todos publicados no livro *O Jardim da Morte*, em 1898. Os textos dessa obra em sua maioria parecem trazer imagens bucólicas e feéricas de grande beleza, que logo são desconstruídas, posto que ilusórias ou degradadas pelo tempo, semelhante ao visto a propósito dos poemas castrianos.

No primeiro deles, Brandão retoma outra figura da cultura clássica: a Moira do título, sobre a qual se falou brevemente a propósito do poema de Maeterlinck. Criaturas muitas vezes descritas como grotescas, partilhando um único dente e um único olho, as três moiras da mitologia helênica eram responsáveis pelo destino, não apenas dos seres humanos, mas dos próprios deuses e semideuses, o que demonstra o alcance de seu poder. A Moira mencionada no poema de Brandão, no entanto, não parece ter mantido a feiura dos mitos; antes, ele a retrata segundo o estereótipo das ninfas ou musas: uma donzela de grande beleza, de dentes alvos (“nevados”) e cabelos “mais loiros que o dia ao nascer...”.

Na verdade, a escolha do nome, embora bastante sugestiva, parece provocar uma leitura irônica, ao menos em um primeiro momento, já que se mostra bastante distante da figura presente do imaginário, não só por sua beleza, mas também por aparentemente nada ter a ver com o destino dos homens. Afinal, tal donzela parece ter desaparecido, como já se percebe pelos versos iniciais, em uma retomada da tópica medieval do *ubi sunt*:

Moira encantada dos dentes nevados,
Para onde foste? Ninguém soube mais
Da meada d’ouro de fios molhados,
Que tu secavas, gemendo teus ais!...

Para onde foste? – Os cabelos que tinhas
Eram mais loiros que o dia ao nascer...
E ao cair da tarde, de branco, tu vinhas
Tantas riquezas ao sol estender!
(BRANDÃO, 1999, p. 144).

Nos versos seguintes, o sujeito poético continua a enumerar as características dessa bela mulher e, em alguns versos, a se perguntar sobre seu paradeiro. Aos poucos, percebe-se que essa donzela não é simplesmente uma mulher e levanta-se a dúvida se o eu de fato a conheceu pessoalmente em algum momento. Tal “Moira” seria uma criatura feérica e, por isso, “encantada”? A terceira e a quarta estrofes confirmam essa hipótese, quando o sujeito rememora os dizeres da avó sobre essa criatura e comenta que muitos falharam em tentar encontrá-la, sem que nunca ninguém pudesse “o teu brilho enxergar”. O que pressupõe a pergunta: teria ele sido uma exceção?

Na quinta estrofe, como se em resposta à questão, sugere-se que o eu lírico um dia chegou a visitá-la em seu rico palácio, definitivamente feérico, onde “era tudo sublime e encantado”; porém, resta a dúvida se a visita de fato ocorreu, levantada pela menção a “ilusões” nas estrofes cinco e onze. Esse castelo é decorado com “jardins suspensos” nos quais “as rosas falavam”, habitados por pombas e cisnes. Essas duas aves, algumas vezes

aparecem mencionadas juntas e evocam a mesma ideia de castidade e benevolência já vista em tantos outros poemas.

Neste, o cisne não é um símbolo, tampouco uma metáfora, mas sim um elemento sugestivo da paisagem do castelo encantado da Moira, cuja simbologia ajuda a tornar mais belo, idealizado e mágico. Isso dialoga com algumas tradições populares, onde o cisne passeia entre o mundo dos mortais e os territórios feéricos, como se viu a propósito de Lohengrin e do Cavaleiro do Cisne, por exemplo. Aliás, ainda a propósito destas lendas, vale lembrar que, tornado homem outra vez, o cisne acompanhante do cavaleiro é substituído por uma pomba branca na ópera de Wagner, o que reforça a proximidade entre as simbologias dessas duas aves.

Nas estrofes finais do poema, a relação com a Moira grega se mostra mais clara, sobretudo na oitava e na nona estrofes, quando são evocadas “Moiras antigas fugindo a cantar” e é dito que o mundo inteiro não “é mais que um encanto”, onde tudo ocorre conforme o fado imposto por ela(s). Há, portanto, uma sobreposição da divindade do destino do imaginário grego e dos seres feéricos do imaginário celta. Dito isso, o poeta coloca-se no poema pedindo diretamente à Moira para novamente encantá-lo, trazendo-lhe mais e mais ilusões. Contudo, o pedido parece não ser atendido e o texto se encerra com o eu perguntando onde poderia encontrá-la outra vez, em um lamento pelo paraíso perdido, mesmo se ilusório, mesmo se nunca conhecido.

Em “Diálogo da Tarde”, percebe-se estrutura semelhante. O poema também se inicia com uma série de perguntas a partir das quais se pressupõe e se depreende a existência de um passado perdido. Construído em diálogo, uma primeira voz questiona nesses versos iniciais a ausência do brilho dos olhos da outra, que lhe responde evocando uma bela paisagem de outros tempos e sua rápida transformação em algo decadente, como se lê nos versos a seguir:

– Do Passado,
Do jardim encantado, em cujos lagos
Havia transparência, e o Amor brincava,
Tal cisne branco, sacudindo as asas...
Venho de ver as árvores sem folhas,
Os lagos secos, as peônias mortas;
Venho de ver cobertos os canteiros
De folhas murchas, – como aquelas almas
Sobre as quais ilusões se desfolharam...
(idem, p. 132)

Como se a ecoar os “jardins suspensos” da Moira do poema anterior, esse “jardim encantado” dos primeiros versos parece uma cena saída de uma das festas galantes dos

poemas de Verlaine ou do quadro homônimo de Antoine Watteau (1684-1721). Nele, há lagos cristalinos, onde a entidade grega associada a Cupido se divertia, “tal cisne branco, sacudindo as asas”. Porém, como antecipado, tudo isso logo se perde e/ou se degrada; na sequência de versos transcritos acima. Seguindo o mesmo mote dos poemas de Castro e de “Moira Encantada”, o mesmo lugar tem seus “lagos secos”, suas flores mortas, sua relva murcha. O Amor que antes brincava já não se encontra mais, podendo sugerir o sentimento findo. Ou seja, outra vez, trata-se de um poema sobre a decadência e o processo de degradação, sendo o cisne – contraparte do Amor – um dos elementos utilizados para sugerir a beleza e, talvez inocência, perdidas, significando, mais uma vez, em sua ausência tornada presente.

Finalmente, em “A montanha da vida é lindo outeiro”, um sujeito poético convida sua amada a dormir com ele para terem “sonhos encantados”, uma vez que a vida é marcada por decadência e tormentos — uma atitude escapista própria do espírito decadente de viés schopenhaueriano. Nesse poema, também iniciado com uma cena típica das festas galantes verlainianas e com um bucolismo à Virgílio – poeta mencionado no sexto verso –, a ilusão primaveril logo se descontrói e a montanha aparentemente bela, já na segunda estrofe, mostra-se “estéril e traiçoeira” (idem, p. 141), uma mudança bastante semelhante ao dos outros dois poemas brevemente comentados, o que demarca um *topos* típico do poeta e um diálogo com Eugénio de Castro.

Não obstante, se, por um lado, a vida mostra-se “impura”, por outro, o sujeito poético considera “doce” recordar-se dos sonhos de juventude, o que denota não a considerar de todo ruim. Seguem-se então as descrições de tais “quimeras”, que terminam com o convite mencionado. Dentre elas, está o desejo de ouvir sua amada, como descrito na sexta estrofe:

Tuas palavras, como pombas claras
Batendo as asas, fugirão carpindo,
Suaves como o vento nas searas,
Ou água que entre musgos vai caindo...
Oh! quantas coisas bem cristãs e raras
Os meus ouvidos ficarão ouvindo!
Quero escutar-te o eco dos gemidos,
Como o canto de cisnes doloridos.
(idem, p. 142).

Novamente, os cisnes são evocados por seu canto, em analogia ao eco dos gemidos da amada do sujeito poético. A imagem é ambígua: por um lado, traduz certa sensualidade, por outro, sugere-se o eixo da negatividade pelo adjetivo caracterizador do canto, isto é, “doloridos”. Os versos tencionam-se também por sobrepor “coisas bem

cristãs e raras”, o que sugere castidade, ao “eco dos gemidos”, remetendo a noção de prazer e/ou dor. Essa ambiguidade se espelha nas demais estrofes, de modo que sempre parece haver algo de negativo mesmo nos sonhos mais idealizados, como se os tormentos da vida se infiltrassem nos devaneios desse sujeito poético, como acaba por confessar no verso derradeiro, com os “mistérios da Morte e da Beleza”, conceitos polarizadores que poderiam sintetizar a maior parte das representações do cisne na poesia finissecular.

Importa ainda dizer que, a despeito do rol relativamente pequeno de cisnes no período finissecular português propriamente dito, é possível encontrar uma série de poemas da geração imediatamente posterior dedicados a essa imagem, em diálogo direto com a forma com a qual os simbolistas a trabalharam. É o caso, por exemplo, dos poetas órficos Alfredo Guisado (1891-1975) e D. Thomaz de Almeida (1864-1932)³⁰¹, que nas primeiras décadas do século XX publicaram versos nos quais o diálogo com o Simbolismo é bastante visível.

Isso pode ser visto, por exemplo, em dois poemas de Guisado: “Esquecendo” (*in* MORÃO, 2000, p. 186), soneto iniciado com a imagem de cisnes adormecidos em um lago; e “A Balada das Bruxas”, do qual as duas últimas estrofes, dada sua atmosfera onírica reforçada pelo verso “No seu sonho longe e vago”, parecem estabelecer um diálogo com o cisne impreciso do soneto de Mallarmé ou com a paisagem lânguida dos simbolistas belgas, cuja religiosidade está sempre em questão:

E ela esquece o olhar no lago
E o seu olhar dorme um cisne
No seu sonho longe e vago.

As águas meditam céus
E a chave tornou-se um cisne.
No nosso esquecermos Deus.
(idem, p. 175).

Já D. Thomaz de Almeida, contemporâneo dos maiores nomes do Simbolismo, mas hoje praticamente esquecido, teve publicado em 1984, no retardatário terceiro

³⁰¹ Outros exemplos de poemas císnicos na mesma toada de viés pós-simbolista são: “Ilusão” (p. 245), de Judith Teixeira (1873-1959), publicado em 1925, no qual a nudez feminina se funde à imagem fálica de “dois cisnes erectos” que “quedam-se cismando em brancas estesias” (TEIXEIRA *in* MORÃO, 2000, p. 245); “Os cisnes negros”, de António de Cértima (1895-1983), no qual a imagem das aves de plumagem preta se soma à de Hamlet, personagem também muito presente em versos simbolistas; por fim, “Ao Ernesto Gonçalves” (p. 203), de João Cabral do Nascimento (1897-1978), em cuja primeira estrofe se lê o luto de um bando de cisnes pela morte de três princesas em uma atmosfera medievalista herdado dos pré-rafaelitas típica no fim de século. Esses três poemas, assim como os de Guisado e de Almeida, foram compilados por Paula Morão em sua antologia *Salomé e outros mitos: o feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-de-século e Orpheu* (2000) por também trazerem elementos finisseculares do que a pesquisadora chama de “feminino perverso” e, portanto, em diálogo com o mesmo imaginário.

número da Revista *Orpheu*, seu poema “Olhos”, datado de 1915, no qual a imagem bastante simbolista de um “cisne imaterial” se sobrepõe à de uma mulher. Seus versos têm forma modernista pela diversidade rítmica e pela ausência de pontuação, mas ainda mantém diálogo com o imaginário do fim de século.

Assim sendo, a presença de cisnes no fim de século português, embora menos expressiva do que nos demais *cénacles*, apresenta-se de maneira bastante uniforme e em diálogo com os nomes de maior alcance do Simbolismo francês, como Baudelaire e Mallarmé, embora sejam trabalhadas numa chave bastante mais positiva. Trata-se de imagens pontuais, muitas vezes associadas ao feminino, que não chegam a ser desenvolvidas enquanto símbolos, mas conservam grande força de expressão, através da qual se evoca uma beleza e uma pureza, quase sempre perdida. Numa idealização do passado, a decadência do momento presente torna-se bastante evidente, no qual, de uma forma ou de outra, os cisnes e seu canto acabam por estar ausentes. Uma ausência que se faz notar.

Sob o signo de Mallarmé: as releituras brasileiras do cisne europeu

Por fim, no que tange ao fim de século brasileiro, muitos poetas escreveram poemas sobre cisnes³⁰². Ao contrário dos seus colegas portugueses, que desenvolveram um imaginário animal de relativa autonomia em relação às matrizes do Simbolismo francês, criando interpretações particulares a partir de imagens difundidas no movimento – ou mesmo usando outras menos frequentes entre seus congêneres francófonos. Os brasileiros seguiram muito de perto o modelo francês, sobretudo no que diz respeito à imagem do cisne, cuja fonte mais revisitada foi sem dúvida o soneto de Mallarmé, implícita ou explicitamente mencionado. Houve, além disso, releituras de Baudelaire e diálogo com os belgas, nomeadamente com Maeterlinck e Rodenbach.

³⁰² Além dos encontrados ao longo das próximas páginas, a imagem de cisnes também ocorre nos seguintes poemas: “Namorados” e “Délia”, do livro *Brasões*, “Ela”, de *Helenos*, e o sétimo poema do livro *Pizzicatos*, todos de Bernardino Lopes; “Poema truncado”, “Ofélia” e “A Volta” do volume *Poesias* de Alceu Wamosy; “O Poema das Vogais” das *Poesias Escolhidas*, de Pethion de Vilar; os poemas “Itália” e “Albion”, de *Estatuetas* e “A Escuna”, do livro *Vitória-Régia*, de Maranhão Sobrinho; “Adultério de Juno”, “Baucis e Filemon” e “A Cigarra e a Estrela”, de *Ilusões*, de Emiliano Pernet; e ainda o soneto “Legenda do Sonho”, de Homero Prates. Neste último, vê-se um homem à beira da morte, preparando-se para deixar o plano terreno. No último terceto, ele se despede de seu interlocutor e usa a metáfora da travessia a barco para descrever seu momento de passagem, como se lê nos versos: “Beijo-te a fronte e adeus! que me esperam, ao flanco / da montanha sagrada e sobre a água radiosa, / uma gôndola de ouro e um grande cisne branco...” (apud LIMA, 1989, p. 682). No caso, trata-se de “uma gôndola de ouro”, puxada por um grande “cisne branco”, evocando a imagem de Lohengrin em seu barco, e, ao mesmo tempo, retomando a ideia do cisne como emissário do outro plano, capaz de cruzar de um mundo a outro, levando mensagens dos deuses e/ou transportando as almas dos mortais.

Curiosamente, Cruz e Sousa, poeta que ficou conhecido como o Cisne Negro, obviamente por ser um homem negro, cujos poemas eram reconhecidos pela beleza musical, pouco se volta a essa imagem. Contudo, há algumas poucas exceções, a exemplo de “Como um cisne”, no qual atribui ao pássaro um caráter *flâneur* em sintonia com a alma do poeta na contemplação do ser amado, e de “Litania dos Pobres”, longo poema composto em dísticos. Bastante baudelairiano, este último dialoga com os “Quadros Parisienses”, em que o poeta francês também mostrou as injustiças contra as classes martirizadas, como se viu no Capítulo 3. A seu turno, Cruz e Sousa constrói nesse poema uma série de imagens antitéticas, mostrando a forma como essas minorias são tratadas pela sociedade de então – numa representação tristemente atual – e a beleza escondida sob o grotesco e o rebaixamento, como se lê já nos primeiros versos do poema:

Os miseráveis, os rotos
São as flores dos esgotos.

São espectros implacáveis
Os rotos, os miseráveis.

São prantos negros de furnas
Caladas, mudas, soturnas.

São os grandes visionários
Dos abismos tumultuários.

As sombras das sombras mortas,
Cegos, a tatear nas portas.

Procurando o céu, aflitos
E varando o céu de gritos.

Faróis à noite apagados
Por ventos desesperados.

Inúteis, cansados braços
Pedindo amor aos Espaços.
(SOUSA, 2008, p. 485)

As estrofes breves e os versos curtos em redondilha maior tornam o ritmo bastante musical e um tanto aflitivo, pois parece ir se acelerando, como a expressar a revolta desse sujeito lírico que identifica “flores” em meio “aos esgotos” e “visionários” em “abismos”. Ou seja, trata-se de alguém capaz de ver o belo onde menos se espera; alguém preocupado em defendê-lo, apesar das dificuldades. Nesse movimento, demonstra a forma indigna de vida das pessoas pobres do título, bem como sua perseverança, sugerindo o diálogo com

as também antitéticas *Flores do Mal*, de Baudelaire, e de certa forma antecedendo o célebre poema de Carlos Drummond de Andrade, “A Flor e a Náusea”³⁰³.

Em um segundo momento, o sujeito poético de “Litania dos Pobres” passa a falar da expansão das massas, do aumento da pobreza, em um *crescendo* quase desesperado – como se evocando “A Vida”, poema de Antônio Nobre antes analisado, onde também se lista uma série de infortúnios do mundo moderno. Nesse movimento, versos parecidos ou parcialmente retomados vão se sobrepondo para intensificar a imagem pela repetição, tornando o ritmo ainda mais aflitivo, como também se comentou a respeito de Nobre.

Em paralelo, quando o poema já se encaminha para o final, o eu identifica a alegria por trás do sofrimento daquelas pessoas pelas quais intervém, e também o sentimento de esperança mesmo diante da aparente impossibilidade de salvação. O eu lírico enxerga afinal esse fato com compaixão e admiração.

Parece que em vós há sonho
E o vosso bando é risonho.

Que através das rotas vestes
Trazeis delícias celestes.

[...]

Que essas flageladas almas
Reverdecem como palmas.

Balanceadas no letargo
Dos sopros que vêm do largo...

Radiantes d’ilusionismos,
Segredos, orientalismos.

*Que como em águas de lagos
Boiam nelas cisnes vagos...*

Que essas cabeças errantes
Trazem louros verdejantes.

E a languidez fugitiva
De alguma esperança viva.

Que trazeis magos aspeitos
E o vosso bando é de eleitos.

Que vestes a pompa ardente
Do velho Sonho dolente.

³⁰³ Neste texto, igualmente é explorada a imagem do inesperado surgimento de vida em meio à pobreza e injustiça, resumido na frase: “Uma flor nasceu na rua!”, símbolo de persistência e resistência da natureza capaz de romper as barreiras impostas pelo ser humano.

Que por entre os estertores
Sois uns belos sonhadores.
(idem, pp. 487-488, grifos nossos).

Após uma série de imagens positivas acerca da capacidade dos pobres de se manter esperançosos e sonhadores, a despeito das adversidades, surge a imagem vaga dos cisnes boiando em lagos, como forma de representação material desse sonho idealizado de um dia alcançarem alguma salvação. Os cisnes, aqui, correspondem de certa forma ao conceito de “quimeras”: constituem imagens imprecisas, “radiantes de ilusionismos”, de “segredos”, de “orientalismo”, algo inapreensível, cuja essência se deseja. A escolha do pássaro para designar tais sonhos é bastante sugestiva, pautada em sua beleza e aspecto etéreo, ao mesmo tempo em que se sugere sua inacessibilidade por serem descritos como “vagos”, isolados no meio do lago, mais propensos, portanto, a serem contemplados do que de fato alcançados. O sujeito poético criado por Cruz e Sousa parece tanto se comover com essa situação quanto criticar acidamente sua sociedade, expondo a inocência de quem sofre, sua bondade inata e sua essência sonhadora, que, em última instância, reflete a própria figura do poeta, igualmente marginal, sonhador e excluído.

Já Mário Pederneiras (1867-1915), poeta carioca da segunda geração do Simbolismo brasileiro, ficou conhecido por um estilo mais direto e prosaico, saudosista e decadente, portanto, em um mote bem diferente da maior parte dos autores de outras nacionalidades mencionados até aqui e do próprio Cruz e Sousa, cujas obras lia e admirava. O cisne aparece em alguns de seus poemas, a exemplo de “Passeio Público” e “Trecho Final”, ambos de *Outono*, livro póstumo publicado em 1921, cuja capa informava: “versos escritos em 1914”. Embora o primeiro desses textos seja muito mais extenso do que o segundo, as últimas estrofes de ambos – justamente onde a imagem císnea aparece – são bastante parecidas. Nelas, Pederneiras utiliza esse símbolo para designar o poeta orgulhoso de seu livro, apesar dos temas melancólicos e da tristeza que permeou o processo de escrita, dialogando, mesmo se vagamente, com o poema de Mallarmé por também associar a imagem do cisne ao fazer poético. Contudo, o sentimentalismo latente do texto do brasileiro em nada se parece com o hermetismo despersonalizado mallarmaico.

A derradeira composição de *Outono*, “Trecho Final”, manifesta desde o título metalinguístico sua retomada da última parcela do outro poema. Aqui, o orgulho comumente associado ao cisne na tradição cristã se mostra afetado pela tristeza e pelo

sofrimento advindos dos sentimentos experimentados pelo eu poeta durante a composição de seu livro:

Meia tinta de cor dos ocasos do Outono,
Sonho que uma ilusão sobre a vida nos tece
E perfume sutil de uma folha de trevo.
São, de certo, a feição deste livro que escrevo
Neste ambiente de silêncio e sono
Nesta indolência de quem convalesce.

Meu livro é um jardim na doçura do Outono
E que a sombra amacia
De carinho e de afago
Da luz serena do final do dia;
É um velho jardim dolente e triste
Com um velho local de silêncio e de sono
Já sem luz de verão que o doire e tisne,
Mas onde ainda existe
O orgulho de um Cisne
E a água triste de um Lago.
(PEDERNEIRAS, 1921, p. 75).

A primeira estrofe se abre numa toada decadentista em que se demarca a atmosfera onírica, a imprecisão outonal, o silêncio e a convalescência depreendidos do livro que o sujeito poético está terminando de escrever. Provavelmente, trata-se do próprio *Outono*, volume que traz em todos os poemas esse tipo atmosfera, resumida no “Trecho Final”. Nesse sentido, funciona como *captatio benevolentiae*, isto é, como recurso retórico para “captar a benevolência” do leitor, como se dissesse que, apesar de toda a dor e a tristeza transparecidas em suas páginas, a obra tem seu valor e merece ser lida.

A segunda e última estrofes reforçam essa ideia, conforme o eu compara seu livro a uma série de imagens, ao mesmo tempo acalentadoras e melancólicas, como o “jardim na doçura do Outono”, a “luz serena ao final do dia” e o “velho local de silêncio e sono”. Os três últimos versos, porém, demarcam o orgulho que a obra propicia a seu autor, sentimento associado ao pássaro solitário navegando em águas igualmente tristes, com seu “canto” belo e melancólico. Recupera-se, assim, a transposição da paisagem de alma à paisagem externa, vista em outros poemas císnicos.

Alphonsus de Guimaraens, por sua vez, voltou-se à imagem do cisne com muito mais frequência, num evidente diálogo com os antecessores francófonos, através de citações explícitas e imagens semelhantes, e da própria escolha do idioma francês para sua redação³⁰⁴. Textos como “Dona Celeste é pálida...”, “Tema Secular”, “Ária dos

³⁰⁴ A maior parte de seus poemas redigidos em francês encontra-se no volume *Pauvre Lyre*, cujas provas o poeta revisava quando faleceu em 1921. Segundo Manuel Bandeira, “seus versos franceses são muitas vezes

Olhos”³⁰⁵ e “L’eau morte du lac où pleurent” demonstram bem esse diálogo. Neles, há uma mesma ambientação aquática já vista em Gilkin, Maeterlinck e Rodenbach, em meio à qual são descritos lírios e cisnes sob a luz do luar. Muitos desses poemas também aludem a sonhos e/ou ilusões, como em Cruz e Sousa e Pederneiras. Também se observa isso em “Eu príncipe não sou de sangue...”, no qual o cisne é mencionado para sugerir morte, solidão e ilusão. Tais características podem ser conferidas no exemplar “Chanson du Silence”, poema endereçado à alma de Georges Rodenbach, no qual são recuperados traços não apenas das obras do “Sacerdote dos Cisnes”, mas de Mallarmé e Verlaine, de quem herda a musicalidade e o gosto pelo “impreciso” e pelo transitório:

CHANSON DU SILENCE
(*pour bercer l’âme de l’admirable Rodenbach*)

Le silence est blanc comme un cygne
Que l’eau berce à l’ombre des bois...
Le silence est doux comme un signe
De croix...

Ce sont de calmes barcaroles...
L’âme les chante en pleurs !
O le silence, les paroles
Que diraient les fleurs...

Je vois des ailes de colombes
Silencieuses dans les cieux...
Le silence bénit les tombes
Et fleurit dans tes yeux.

O fol essor des hirondelles
Qui s’en vont en mourant...
Soupirs d’amour, battements d’ailes
Au soleil couchant !

Ce sont des choses du silence
Dans l’azur moiré d’or...
Une sereine main balance
Le ciel qui dort.

incorretos na língua e na metrficação; além disso, o que havia de pessoal no Poeta desaparecia para só permanecerem as reminiscências de Verlaine e Maeterlinck” (2009, p. 137), aos quais se poderia acrescentar Mallarmé e Rodenbach.

³⁰⁵ A respeito desse poema, Nádia Leão comenta sua “musicalidade incontestada”, que já se evidencia no título, pois árias “são canções melódicas que fazem parte de uma ópera” e são cantadas em solo, “enfazando a solidão do eu, que se lamenta”. Os cisnes, nesse sentido, são evocados por sugerirem também uma ideia de solidão e por remeterem à música. Contudo, a pesquisadora comenta o quanto esse poema é pouco narrativo e de difícil resumo – outra característica recorrente em obras do movimento, vide, especialmente, os poemas de Mallarmé e Rodenbach –, já que as “imagens são dadas num ambiente onírico, em que mesmo os cisnes são sonâmbulos num espaço nebuloso, coberto por nuvens de incensos”. Em resumo, “os temas comuns à poesia de Alphonsus de Guimaraens estão presentes nesse poema: solidão, sentimento de perda e mesmo a religiosidade marcada no olhar santo” (2016, p. 47).

Au clair-de-lune pâle, insigne,
 Pleure immobile au fond des bois
 Le silence, doux comme un signe
 De croix³⁰⁶.
 (GUIMARAENS, 1960, p. 376).

Poema de difícil síntese, dada a ausência de narratividade, compõe-se a partir de uma sucessão de imagens associadas à ideia de silêncio, como se num esforço de tornar visível um conceito abstrato, algo típico do Simbolismo em geral, e frequente no brasileiro em particular, a exemplo dos belos poemas “Antífona” e “Violões que choram”, ambos de Cruz e Sousa. Nesse sentido, o silêncio se materializa em um cisne sobre a água num bosque; torna-se paradoxalmente uma barcarola lamentosa; remete ao voo das pombas e andorinhas, bem como à estaticidade de túmulos; e, por fim, uma pessoa que chora e/ou reza, solitária, sob a luz da lua. Cada trecho não passa de um estilhaço de imagem, inapreensível, que vai sendo associado ao silêncio, sem compor um quadro completo ou uma narrativa contínua. Ao contrário, a intenção parece ser a de suscitar estados de espírito e paisagens de alma, atmosferas e impressões etéreas, dando-lhes forma – mesmo se imprecisa e nuançada – por meio de elementos já cristalizados no imaginário finissecular.

A associação entre os cisnes, o silêncio e a cor branca, como se viu, é traço marcante nas obras de Mallarmé e, em particular, na de Rodenbach. Recorda-se, por exemplo, de *Bruges-la-morte* no qual os pássaros apareciam sempre para demarcar a ausência de som, efeito que cria a tensão entre a cidade decadente e pacata onde vive, uma cidade morta, como diz o título, e o tumultuado estado de espírito de Hugues, atormentado por sentimentos contraditórios, fantasmas do passado e uma indecisão ante o futuro. No poema de Guimaraens, por sua vez, soma-se a essa atmosfera a religiosidade que lhe é característica, demarcada pelo movimento do sinal da cruz que encerra a primeira e a última estrofes, como se a conferir um aspecto de oração a essa “canção” paradoxal, pois, afinal, se há canção, não há silêncio e vice-versa.

Em “Cisnes Brancos”, por outro lado, um dos mais antologiadados poemas de Guimaraens, o pássaro é visto como símbolo de algo idealizado e puro, mas, de certa

³⁰⁶ “Canção do Silêncio // (para embalar a alma do admirável Rodenbach) // O silêncio é branco como um cisne / Que a água embala à sombra dos bosques... / O silêncio é doce como um sinal / Da cruz... // São calmas barcarolas... / A alma as canta em lamentos! / O silêncio, as palavras / Que diziam as flores... // Vejo as asas das pombas / Silenciosas nos céus... / O silêncio abençoa as tumbas / E floresce teus olhos. // A louca ascensão das andorinhas / Que partem morrendo... / Suspiros de amor, batimentos de asas / Ao sol se pondo! // São coisas do silêncio / No Azul matizado de ouro... / Uma serena mão balança / O céu que dorme. // À pálida luz do luar, insigne, / Chora imóvel ao fundo dos bosques / O silêncio, doce como um sinal / Da cruz.”

forma, rechaçado, pois um eu lírico atormentado considera “tarde demais” a chegada das aves. No momento em que sua vida já se encontra desgraçada, quiçá ao fim, a presença dos cisnes já não lhe parece mais necessária, como se o eu não tivesse mais salvação ou já não estivesse mais à altura daqueles cisnes visivelmente admirados por ele. Em um tom melancólico, ele lamenta sua nova condição, que crê ser incompatível com a essência idealizada dessas aves:

Ó cisnes brancos, cisnes brancos,
 Porque viestes, se era tão tarde?
 O sol não beija mais os flancos
 Da Montanha onde mora a tarde.

Ó cisnes brancos, dolorida
 Minh'alma sente dores novas.
 Cheguei à terra prometida:
 É um deserto cheio de covas.

Voai para outras risonhas plagas,
 Cisnes brancos! Sede felizes...
 Deixai-me só com as minhas chagas,
 E só com as minhas cicatrizes.

Venham as aves agoireiras,
 De risada que esfria os ossos...
 Minh'alma, cheia de caveiras,
 Está branca de padre-nossos.

Queimando a carne como brasas,
 Venham as tentações daninhas,
 Que eu lhes porei, bem sob asas,
 A alma cheia de ladainhas.

Ó cisnes brancos, cisnes brancos,
 Doce afago da alva plumagem!
 Minh'alma morre aos solavancos
 Nesta medonha carruagem...
 (GUIMARAENS, 2001, p. 84).

O final do poema sugere que o eu-lírico está mesmo morrendo, e, por isso, a vinda dos cisnes parece-lhe inútil, embora esses pássaros pudessem ser vistos como emissários do outro mundo e, assim sendo, ter vindo buscar a alma do sujeito. Contudo, ele parece se negar a ser carregado pelos cines, antes preferindo “aves agoireiras” – talvez os corvos que também são caros ao poeta? –, talvez por se considerar indigno dos cisnes. Não é possível saber se tal opção se dá por ter se resignado com um destino cruel, uma impossibilidade de ascensão, ou se por um medo da morte e da transcendência, preferindo antes ficar na terra, onde o sofrimento é certo.

Isso cria um tensionamento com o pensamento finissecular mais corrente, pois, em vez de encarar a morte como algo bem-vindo e até desejado, segundo a perspectiva schopenhaueriana adotada pela maior parte dos poetas época, esse sujeito parece adotar a ideia de privação e sofrimento tanto na vida quanto depois dela, numa perspectiva niilista que se depreende, por exemplo, dos versos “Cheguei à terra prometida: / É um deserto cheio de covas” – postura que será vista mais adiante no poema “Podridão”, de Eugénio de Castro, onde também se observa uma recusa à transcendência e, de maneira muito mais patente, um pavor ante a ideia de finitude.

Dessa forma, se o destino é um eterno sofrer, por que ele haveria de se iludir com uma possibilidade ilusória de transcendência oferecida pelos cisnes brancos? Não é possível precisar quando, mas se percebe que em algum momento esse sujeito poético perdeu toda e qualquer esperança de alegria e, por consequência, só consegue rejeitar os cisnes que a simbolizam, algo que não lhe pertence mais, como se, além de tudo, temesse ainda contaminar com sua decadência os pássaros imaculados. Vale ressaltar, no entanto, outra vez, a dificuldade de apreensão desse poema, que tal fumaça, escapa do esforço crítico de tentar dar-lhe forma, tornando árdua a tarefa de resumi-lo – e consequentemente de interpretá-lo.

Essa ideia do cisne que vem buscar a alma dos mortos, de certa forma, também pode ser vista no texto “Ismália”. Contudo, aqui, lê-se numa perspectiva bastante diferente, pois o cisne não é exatamente o emissário que a busca, mas a representação da própria alma que parte, como se lerá a seguir. Esse texto em prosa publicada no volume *Mendigos*, de 1920, retoma o título de um dos mais famosos poemas de Alphonsus Guimaraens e, em dada medida, funciona como uma espécie de continuação a ele. No poema, lê-se o encanto de uma jovem solitária e enlouquecida pela lua vista da janela de uma torre e por seu reflexo igualmente belo na água espelhada do mar. Em meio aos seus devaneios, a jovem acaba por saltar da janela, crendo ter recebido asas de Deus para alcançar a lua; mas, ao fim, como esperado, “Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...” (GUIMARAENS, 1960, p. 232)³⁰⁷, encerrando-se com essa imagem trágica advinda do engano causador do desengano da personagem.

Assim, retoma-se a imagem da mulher morta na água, difundida no Simbolismo e no Pré-Rafaelismo inglês, sobretudo a partir da figura da Ofélia shakespeariana, sempre

³⁰⁷ Apesar da semelhança temática e imagética entre o texto em prosa e o poema, ambos chamados “Ismália”, não há referências a cisnes no segundo, por conseguinte, não foi incorporado à seleção aqui em análise.

representada como um corpo em suspensão na água estagnada, cercado de flores, com os cabelos ondulando suavemente no ambiente fluido.

Por sua vez, o miniconto também nomeado “Ismália” traz o corpo já morto de uma jovem Ismália – talvez a mesma do poema após ter sido resgatada do mar, não se sabe –, sendo velado e encarado pelo rapaz que a amava, e mirando-o de volta com seus olhos sem vida, uma vez que ele foi incapaz de fechá-los:

Quando ela morreu, os seus olhos continuaram a mirar-me; não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos. Os meus olhos, no entanto, não os deixavam sós: miravam-nos também, com a mesma fixidez.

Eu via, de quando em quando, um cisne poisar na luz metálica dos olhos dela; era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras.

Quando o cisne baixava do alto, um frêmito rápido percorria todo o corpo da formosa morta; o seu rosto sorria, num relâmpago fugace, num fogo-fátuo que era cristalino; o seu peito arfava, alevantando os seios púberes, castos como dois lírios que fossem rosas; e as suas espadas ebúrneas, por onde nunca haviam passado outros beijos que não fossem os raios do sol, quando ela se banhava no rio hialino, – estremeciam dolentemente.

O cisne, que era a sua alma, adejou para o céu, e nunca mais voltou até ao ninho onde vivera durante quinze primaveras; mas os olhos dela continuam a mirar-me eternamente; porque eu não tive coragem de cerrá-los, como se faz com os olhos de todos os mortos (GUIMARAENS, 1960, p. 468).

A obsessão do narrador por sua amada morta outra vez lembra a de Hugues Viane em *Bruges-la-morte*. No conto de Guimaraens, o narrador não chega ao extremo de guardar uma trança da falecida, mas também não consegue lidar com a perda; hesita em tocá-la ou em fechar seus olhos, como se isso fosse a confirmação definitiva de sua morte, ou como se ainda houvesse esperança de seu despertar. Ao contrário, ele a contempla, crente de que sua alma circula, por momentos ainda visível em seus olhos, retomando aqui a ideia difundida de serem os olhos a janela da alma, como no poema “Intentions”, de Maeterlinck. Contudo, se no poema do poeta belga os olhos permaneciam “ineclodidos”, ainda por nascer e só então serem capazes de realmente perceber o mundo tal como é, em Guimaraens os olhos abertos e fitos do corpo da jovem parecem antes mostrar apenas um pálido reflexo de outrora, fixos sem poder ver, e sem qualquer possibilidade de voltarem a enxergar.

A imagem do cisne apresenta-se como a própria materialização da alma da jovem Ismália, perceptível em seus olhos, na perspectiva do apaixonado narrador. O conto, nesse sentido, abre duas possibilidades interpretativas: a primeira, na chave do insólito,

permitiria ler a manifestação do cisne-alma como algo literal, isto é, como um breve momento de ressuscitação, quando a jovem teria a possibilidade de devolver ao amado um último sorriso antes de partir definitivamente, ou então, como se o rapaz conseguisse de fato observar o momento de partida da alma do corpo através dos olhos da amada; a segunda interpretação se pauta no devaneio do rapaz, que, por estar tão transtornado, acaba vendo aquilo que deseja, projetando no corpo inerte sua vontade de ver a namorada viva mais uma vez. Independentemente disso, quaisquer brilhos advindos pela passagem metafórica do cisne pelos olhos da moça acabam por desaparecer, como afirma o último parágrafo, apagando toda esperança de que ainda possa haver alguma vida naquele olhar fixo.

A respeito desse conto, a pesquisadora Francine Ricieri comenta como mesmo partindo de uma imagem mallarmaica – isto é, o cisne branco –, o poema se afasta do projeto do poeta francês – e, nesse sentido, de um dos princípios basilares do Simbolismo – por explicar sua metáfora, revelando seu mistério e, por conseguinte, carecendo de sugestão, tornando o que seria um símbolo em uma alegoria:

É certo que a conversão da imagem em alegoria com chave e tradução fornecidas (o cisne? “era a sua alma que descia do céu, saudosa do ninho onde vivera durante quinze primaveras”) afasta o texto dos últimos procedimentos mallarmaicos. [...] A escrita poética, ato ritmado, não parece, enfim, dissociada de “Ismália”. Se o texto já se abre com uma morte, ainda dessa vez o sentido das palavras convida ao encontro entre o fim e o começo. Olhos que já não se podem fechar solicitam igualmente um recomeço de leitura, sua complicação e recolhimento, destino circular, de imagem poética em progressão. Destino que um poema, em diferentes versões e submetido a diferentes leituras, talvez possa mais precisamente iluminar (2014, pp. 126-127).

Sua crítica é semelhante a que outros pesquisadores fizeram a respeito de “O Albatroz” de Baudelaire, no qual a relação estabelecida pelo poeta também acaba por ser “explicada”, retirando do leitor a possibilidade de decifração, o que obviamente não necessariamente prejudica a leitura, mas diminui o efeito da sugestão desejado no contexto finissecular. Mesmo assim, como também se depreende do comentário da pesquisadora, o caráter cíclico do texto de Guimaraens preserva de todo modo algo de sugestivo na medida em que convida a uma nova leitura, como se o narrador estivesse preso num lapso temporal, sem conseguir aceitar a morte de sua amada. O recurso de iniciar e encerrar o texto com uma mesma estrutura confere-lhe ainda um aspecto poético e ritmado, e, com isso uma adequação ao gosto da prosa simbolista.

Para encerrar, cita-se o gaúcho Eduardo Guimaraens (1892-1928), poeta que, assim como Alphonsus, estabelece intenso diálogo com a tradição europeia, também de maneira explícita, através de referências e citações, bem como a retomada de seus principais temas, como bem se observa em um de seus poemas mais conhecidos, intitulado “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé”. Publicado originalmente no segundo número da importante Revista *Orpheu* (1915), em Portugal, e republicado na seção “Estâncias de um Peregrino” de *A Divina Quimera* (1916)³⁰⁸, o poema recupera essa imagem do mestre francês, em uma homenagem que não se resume à paráfrase ou à glosa, como acontecia a muitos poemas de outros simbolistas brasileiros. Antes, a ave-signo é lida sob novo viés, numa perspectiva onírica, onde a realidade se atenua, enquanto o pássaro tenta entender a relação entre si e o mundo a partir de seu próprio reflexo, manifestado como uma forma de duplo:

SOBRE O CISNE DE STÉPHANE MALLARMÉ

Un cygne d'autrefois se souvient que c'est lui
Stéphane Mallarmé

Um Sonho existe em nós como um cisne num lago
de água profunda e clara e em cujo fundo existe
outro cisne alvo e triste, e ainda mais alvo e triste
que a sua forma real de um tom dolente e vago.

Nada: e os gestos que tem, de carícia e de afago,
lembram da imagem ténue, onde a tristeza insiste
por ser mais alva, a graça inversa em que consiste
a dolente mudez de um espelho pressago.

Um cisne existe em nós como um sonho de calma,
Plácido, um cisne branco e triste, longo e lasso
E puro, sobre a face oculta de nossa alma.

E a sua imagem lembra a imagem de um destino
de pureza e de amor que segue, passo a passo,
este sonho imortal como um cisne divino!
(GUIMARAENS in RICIERI, 2007, pp. 132-133).

Assim como nos poemas de Baudelaire e de Mallarmé, nos quais eram evocadas imagens de cisnes ausentes, o verso de abertura deixa claro logo de início a inexistência do cisne do título – ao menos, no plano material. Trata-se, na verdade, de um “Sonho” representando simbolicamente pelo pássaro e presente em cada um de “nós”, pronome que talvez designe a classe dos poetas, se visto de forma mais restrita, ou toda a

³⁰⁸ A respeito da curiosa trajetória da publicação desse poema simbolista no periódico que foi o grande marco do Modernismo em Portugal ver o artigo: “Entre o simbolismo francês e o modernismo português: a presença do brasileiro Eduardo Guimaraens na Revista *Orpheu*” (MATANGRANO, 2016a).

humanidade, em sentido alargado. Dito isso, descreve-se esse cisne como branco, puro e triste, três características tradicionalmente associadas à sua imagem e reiteradas ao longo dos versos do poema. Mas afinal, o que seria esse “Sonho”, grafado com inicial maiúscula, comum a diversas pessoas? Ora, associado ao cisne – outras vezes equiparado a quimeras, desejos e ilusões –, tal sonho pode remeter à noção já tão discutida de um Ideal inapreensível.

As duas últimas estrofes retomam esse ponto. No primeiro terceto, o eu procura explicá-lo como “um sonho de calma”, semelhante a um cisne, oculto em “nossa alma”, numa retomada da ideia de que esse pássaro poderia representar materialmente a essência imaterial e espiritual dos seres humanos. Tal cisne-sonho, por conseguinte, pode se referir a algum desejo latente, inconsciente desse sujeito poético que procura uma forma de descrevê-lo por meio de associações. Já na estrofe final, o sujeito poético compara-o a “um destino de pureza”, qualificando o sonho como “imortal” e o cisne como “divino”, caráter bastante associado ao animal, como se viu anteriormente. Nesse sentido, tal sonho talvez se manifeste como a Vontade schopenhaueriana de retornar à pátria primeira, num desejo de transcendência da materialidade. O cisne seria então a representação simbólica dessa Vontade, por seu caráter de intermediador entre os dois planos e, ao mesmo tempo, por seu aspecto idealizado³⁰⁹.

Por esse viés, de certa forma, o poema de Guimaraens distancia-se do de Mallarmé, pois, enquanto o texto francês se traduz como símbolo metapoético, exprimindo a própria angústia da composição do poema, o brasileiro se revela uma alegoria metafísica. Nele, exploram-se diversos níveis do inconsciente, tanto por descrever uma imagem de sonho, traduzida em cisne, quanto por duplicar o próprio pássaro já materialmente inexistente a partir de seu reflexo, em um efeito em *mise-en-abyme* que caminha para a abstração, à medida em que cada cisne se torna ainda menos real do que o anterior. Contudo, mesmo se, numa primeira leitura, esse poema não explore o potencial metapoético da imagem do cisne, como feito pelo autor de *Um lance de dados*, poder-se-ia interpretar também esse sonho ideal não como a vontade de transcendência, mas como o desejo de realizar uma obra poética.

³⁰⁹ Em nota a esse poema, recolhido em sua antologia de poetas brasileiros simbolistas e decadentes, Francine Ricieri considera que ao tentar “explicar” a relação estabelecida entre o cisne e o sonho, sobretudo pelo verso “um cisne existe em nós como um sonho de calma”, “Guimarães tira o cisne da condição de símbolo” para assim torná-lo “alegoria” (2007, p. 133), em caminho semelhante ao que se viu a respeito do conto “Ismália”, também “explicado”, segundo os apontamentos de Ricieri.

Francine Ricieri identifica ainda nesse reflexo, “de um tom dolente e vago”, uma referência ao Mito da Caverna de Platão, questão ausente em seus predecessores franceses, mas que, de alguma forma, mantém certo diálogo com eles, uma vez que as teorias schopenhaueriana e swedenborguiana – e, portanto, “as correspondências”, de Baudelaire, derivam do pensamento neoplatônico e de suas constantes releituras. A esse respeito, a pesquisadora comenta:

O poema evoca o Mito da Caverna, de Platão, em que se descrevem homens acorrentados ao fundo de uma caverna, posicionados de tal modo que só poderiam contemplar as sombras projetadas na parede ao fundo, estando impedidos de ver o mundo exterior. Este Mito elaboraria a Teoria das Idéias platônica, que divide o que podemos conhecer em dois planos: o mundo sensível (dos fenômenos) e o mundo inteligível (das idéias). O mundo sensível (apreendido concretamente pelos sentidos) seria ilusório (sua representação são as sombras no fundo da caverna), quando comparado àquele mundo de que temos uma apreensão apenas intelectual, conceitual, o mundo inteligível. Este último seria o mundo das idéias imutáveis e gerais, essências que o homem atinge pela contemplação filosófica. Ainda em Platão, no passado, os homens teriam conhecido o mundo das idéias, sendo o conhecimento intelectual, portanto, uma espécie de reminiscência desta experiência anterior. Neste sentido, conhecer seria lembrar (2007, p. 132, nota de rodapé).

Por essa perspectiva, esse cisne-signo mallarmaico duplicado pode ser lido como um pássaro, ao mesmo tempo, real e ilusório, uma ideia e uma matéria, na medida em que real e Ideal se sobrepõem, sobretudo, pela atmosfera de sonho que dilui os limites e potencializa as possibilidades. No entanto, mesmo sua representação dita “real” ou “material”, nesse caso, não passaria de um sonho, de modo que, como se disse, caminha para a abstração.

Além disso, ao espelhar a ave, em uma aparição explícita da ideia de duplo inexistente em “Le vierge, le vivace et le bel aujourd’hui”, Guimaraens abre possibilidade para lê-lo a partir da ideia de fragmentação ou cisão do eu, afinal esse cisne-sonho só existe em seu inconsciente. Ele olha para o reflexo e questiona, nesse ato de se duplicar, sobre o que seria real e o que seria irreal. Aproxima-se do cisne mallarmaico na medida em que este não passa de uma imagem de “outrora”, espelhando o branco da página e o vazio capaz de conter significado, enquanto o de Guimaraens, longe de se apagar, duplica-se, apesar de não passar de uma duplicação ilusória, uma vez que nem reflexo nem cisne originais são de fato reais. Nesse sentido, Zilberman comenta:

Nesses versos, aparece igualmente a alusão ao espelho, que desdobra as imagens e confere-lhe profundidade; por isso, o sonho, corporificado no “cisne”, reproduz-se em “outro cisne”, ainda mais triste. O espelho

é mencionado apenas na segunda estrofe, “pressago”, anunciando algo indefinido para além dele, o que sugere os níveis acolá do meramente referencial não apenas das imagens propostas, mas de seus significados concretos. Por isso, o terceto final devolve as imagens para o universo do sonho sem fronteiras, “imortal” (2015, p. 86).

Esse final mencionado pela pesquisadora recupera a idealização típica simbolista, e, por esse aspecto, difere-se de algumas ocorrências da ave no contexto finissecular, sobretudo na França, uma vez que, mesmo se triste, o cisne de Guimaraens acaba por ser sublimado, algo também visto em poemas belgas e portugueses, nos quais o cisne foi constantemente lido numa chave positiva, mesmo se o poema em geral se realizasse numa perspectiva pessimista. Não há, portanto, como em Mallarmé ou Baudelaire, um rebaixamento dessa imagem, presa e estéril. Dessa forma, embora a referência a Mallarmé seja explícita, também é evidente o objetivo de criar algo novo a partir da referência, no real sentido da emulação; longe de se propor como tradução, o novo texto coloca-se como um comentário “Sobre o Cisne” do poeta francês, ou seja, trata-se de um exercício interpretativo, que, ao fim, acaba por extrapolar os temas contidos no texto comentado, buscando novas significações.

Para encerrar essa reflexão sobre a imagem císnea, em um desdobramento do poema anterior, lê-se o soneto “O Cisne e o Lago”, também de Eduardo Guimaraens, no qual se retoma a ideia do duplo, somada agora à temática narcísica, uma vez que o cisne se apaixona por sua própria imagem na água, aspecto inexistente em “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé”. Nele, o pássaro duplicado em realidade e reflexo não se encontra mais tão triste quando no poema anterior, ao menos a princípio; desta vez, ocorre um tensionamento entre as ideias de real, irreal e ideal, em uma retomada do Mito de Narciso³¹⁰, como se lê abaixo:

O CISNE E O LAGO

Um cisne de suave e soberba plumagem
à flor de um lago azul onde a manhã se espelha,
segue surpreso o cisne irreal que o semelha
ao fundo d'água, e feito à sua própria imagem.

³¹⁰ A respeito da importância desse mito para o contexto finissecular, Jean-Nicolas Illouz aponta que assim “como a figura de Salomé, a figura de Narciso é uma cristalização maior do imaginário simbolista. O mito, na verdade, satisfaz numa só tacada, como aquele de Salomé, as várias inclinações da época. Reúne o tema da água, cenário de tantas paisagens simbolistas, e acompanha tantos devaneios ‘ofêlicos’, e o motivo do espelho, sobre o qual Guy Michaud pôde dizer que era em alguma medida ‘o próprio símbolo do Simbolismo’. Figura do conhecimento de si ou das vertigens do imaginário, ele convém a uma arte essencialmente introspectiva, que faz do sujeito a fonte e o centro de toda representação. Mito especular, coloca em abismo uma literatura igualmente ‘narcísica’, infinitamente reflexiva, dobrada sobre si mesma e preocupada em engajar sua própria essência” (ILLOUZ, 2004, p. 109).

Vedes, ao derredor, uma ou outra ramagem
refletidas. E na onda a luz do sol centelha.
Desde a rósea alvorada à véspera vermelha,
sente o cisne a enlevá-lo essa branca miragem.

Pende às vezes o colo esbelto longamente
para o cristal: e beija um fantasma que mente,
até que baixe a noite e as suas penas tisne.

Tremem os caniçais... os astros despontaram...
E fica o cisne só, como as almas que amaram
e para quem o amor foi a sombra de um cisne.
(GUIMARAENS in RICIERI, 2007, p. 134).

Ao contrário do poema anterior, neste o pássaro de fato existe. A paisagem aqui está mais detalhada e o poema é mais narrativo: um belo cisne numa manhã de sol descobre seu reflexo no lago onde vive; durante toda a manhã, ele fica a observar seu duplo preso na água, encantado com a beleza das próprias plumas brancas sem sabê-las suas; ao fim do dia, porém, conforme o sol se retira, o reflexo desaparece e o cisne enamorado por si mesmo se entristece ao se descobrir sozinho.

Ao se ler esses dois poemas de Guimaraens na ordem aqui apresentada, primeiro verifica-se um conflito do eu consigo mesmo, para em seguida perceber-se o descobrimento de completude narcísica advinda da paixão pelo próprio reflexo. Nesse segundo soneto, a marca do isolamento demora um pouco mais para se mostrar (embora esteja implícita na retomada do mito narcísico) e, a princípio, o tom se mostra bem mais ameno do que o soneto anterior. Há melancolia, mas não o tom aflitivo de alguns poemas franceses, transformado em revolta no texto baudelairiano de *As Flores do Mal*. Todavia, conforme o cisne percebe que seu amor é infundado – ao contrário de Narciso, que sucumbe sem nunca saber a natureza de seu amor, dedicada ao próprio reflexo³¹¹ –, a solidão cresce e a última estrofe traz uma melancolia típica da tradição dessa imagem, como vem sendo mostrado até aqui.

Guimaraens, portanto, insere-se na tradição do cisne simbolista ao propor dois sonetos que dialogam explícita (no caso do primeiro) e implicitamente (no caso do segundo) com o *Zeitgeist*, sobretudo pela relação estabelecida com Mallarmé, e, por

³¹¹ No mito, segundo a mais conhecida de suas variantes, o jovem Narciso morre de inanição e tristeza, ainda a contemplar a própria imagem na água, pois de tal forma encontrava-se apaixonado pelo próprio reflexo – sem ter a consciência de que se trata de uma mera representação ótica de si mesmo – que não conseguia deixar de se contemplar, por vezes tentando tocar a face desse seu outro eu, que, contudo, se desfaz ao encontro, reconfigurando-se apenas quando Narciso outra vez se afasta. Comovidos pela morte de alguém tão belo e tão ingênuo, os deuses acabam por transformá-lo, então, na flor que recebe seu nome e que costuma nascer próxima a cursos d'água (cf. COMMELIN, 2008, p.149).

consequente, com Baudelaire, Villiers, Rodenbach e demais poetas analisados. Ao ampliar a gama de possibilidades do símbolo, o poeta brasileiro acrescenta ao animal apolíneo a imagem de um cisne-Narciso encantado e, em seguida, desencantado com a própria imagem refletida no lago de águas azuis, isolado em si mesmo em uma atitude de rebaixamento do símbolo tradicional, que, por conseguinte, dialoga com outras representações, ao mesmo tempo, em que vai na contramão de “Sobre o Cisne de Stéphane Mallarmé”.

Essa disforização de imagens tradicionalmente sublimadas por ideais estéticos e morais torna-se uma constante no Simbolismo, como já visto antes a respeito da águia. Da mesma forma, o caminho inverso também é comum. Nesse sentido, imagens de seres considerados nocivos e/ou nojentos, como ratos, vermes, insetos e serpentes, tornam-se caras aos poetas finiseculares, como se falará no próximo capítulo, em um movimento de ascensão a partir do humilde e do grotesco.

Um fato curioso é que o cisne se mostra muito mais frequente entre simbolistas – ou, ao menos, em textos com tendência maior aos preceitos do Simbolismo – do que entre decadentistas, embora os simbolistas portugueses e alguns dos brasileiros que usaram essa imagem o tenham feito em textos de feição decadente. Isso talvez seja devido ao caráter tradicionalmente idealizado e sublimado dessa imagem, mesmo se em muitos poemas tal idealização passe por um processo de desencanto ou de decadência. Difere-se, portanto, da águia, tão presente nos textos de um movimento quanto nos do outro, ou do verme, que, inversamente, como se verá no próximo capítulo, é um animal muito mais familiar aos preceitos do Decadentismo.

CAPÍTULO 5

VERMES

DA TEMIDA DECOMPOSIÇÃO AO DESEJO DE DISSOLUÇÃO

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...
(Camilo Pessanha, 2009, p. 53).

Vermes, larvas, o sublime no grotesco e a espetacularização da morte

Se por um lado as imagens de aves altivas vistas nos capítulos anteriores demonstravam, muitas vezes, um movimento de rebaixamento, enquanto símiles do poeta incompreendido ou deslocado de seu tempo e de seus pares, como no caso do cisne, por outro, os animais rastejantes já trazem em si não apenas o rebaixamento, mas também o grotesco, suscitando nojo, aversão e até horror. Não obstante, como se mostrará, essas imagens nem sempre possuem uma única – e negativa – interpretação; por vezes, do mais baixo e humilde dos animais, surge também a possibilidade de ascensão, transcendência ou sublimação.

Ao contrário do visto em relação às aves altivas dos capítulos anteriores, a tradição da imagem do verme não advém da mitologia da Grécia Antiga ou da Roma de Plínio, o velho. Sua simbologia difundiu-se, principalmente, a partir da Idade Média cristã, dada sua presença nos Bestiários Medievais e consequente uso pela tradição católica que viu em sua figura rastejante, como se prostrada, uma possível representação da faceta humilhada do Cristo crucificado. Por isso, no imaginário religioso da época, a imagem do verme se manteve como símbolo do rebaixamento e das humilhações sofridas por Jesus na cruz, bem como de sua humildade, antes de morrer e ressuscitar, como explica Louis Charbonneau-Lassay: “o pobre verme permanece ainda, aos olhos da simbologia cristã, o emblema do Cristo que passa do estado de adjeção ao estado divinamente glorioso do Redentor transformado” (2006, p. 837). Tal interpretação, por sua vez, deriva de uma passagem da Bíblia, onde Jesus diz: “E eu sou um verme, e não mais um homem” (*apud idem*, p. 836).

É, no entanto, com os Bestiários Medievais, que a imagem do verme conquista, de fato, seu espaço no imaginário ocidental. Como é uma das criaturas que mais causa repulsa ao ser humano, por seu corpo mole e disforme, pela forma como se alimenta, pelos lugares onde habita, ou pelo fato de muitas vezes parasitar o próprio corpo humano, o verme costuma ser imediatamente associado à sujeira, à morte, à podridão, à doença, à maldade e à dor e, por isso, tornou-se um símbolo perfeito para designar toda sorte de sentimentos e sensações desagradáveis, bem como os piores vícios, defeitos e perversões humanos.

O verme, portanto, já desde a tradição cristã bíblica, traz uma dicotomia simbólica em si mesmo: a humilhação e o rebaixamento, por um lado; a redenção e o renascimento crísticos, por outro. Além disso, em terceira acepção pode significar ainda a humildade. E por esses aspectos, seria possível ser visto numa chave positiva, por associação ao filho de Deus. Essa polissemia se mostrará interessante na leitura desta imagem em obras de escritores simbolistas e decadentistas, os quais, como se verá a seguir, voltaram-se a ela em muitas ocasiões.

Antes, porém, de verificar suas outras simbologias e seu uso no contexto finissecular, convém se perguntar, afinal, o que são vermes, uma vez que, ao contrário das águias e cisnes, animais facilmente identificáveis, o termo “vermes” é – e já foi ainda mais – muito polissêmico. Nesse sentido, o estudioso Jacques Voisenet (2009, p. 102 e ss.), em seu aprofundado estudo *Bêtes et Hommes dans le monde medieval*, chama a atenção para o fato de a palavra “verme” poder designar, nos antigos Bestiários Medievais, diversas criaturas, cuja real taxonomia diverge do significado atual do termo, abrangendo desde os vermes propriamente ditos conforme descritos pela biologia contemporânea (isto é, as criaturas dos filos dos nematelmintos, dos platelmintos e dos anelídeos, como lombrigas, tênias, ascárides, minhocas e sanguessugas, respectivamente), até insetos como a traça, a pulga, o piolho, ou, de forma mais específica, seus estágios metamórficos iniciais como as larvas e lagartas, que, a despeito da forma divergente, continuam sendo insetos.

O termo pode incluir, também, quilópodes e diplópodes, como as lacraias e centopeias; aracnídeos, como aranhas e escorpiões; moluscos, como as lesmas; ou até mesmo cobras, que são répteis. Todos esses animais têm em comum o fato de serem considerados criaturas “repugnantes” e “rastejantes”, muitas vezes venenosas ou vetores de doenças, cujas imagens são utilizadas, como se disse, para suscitar o medo e/ou a aversão, provocando, por consequência, uma reação catártica. Voisenet comenta ainda

que a simbologia do verme – em todas as suas acepções possíveis – era associada aos pecados e à maldade humana, facilmente ilustrados, portanto, por aqueles animais indesejados, como se vê no fragmento abaixo:

Leur participation à la dissolution et à la décomposition des matières organiques les a associés, dans l'esprit des auteurs chrétiens, à l'idée de chute et de disgrâce. Ils symbolisent en effet la dégradation provoquée par le péché en particulier par l'ivresse car, pour Césaire d'Arles, l'homme qui s'adonne à la boisson est comparable à une terre où naissent « diverses sortes de vers », sangsues et serpents. Ils évoquent aussi la gourmandise et la luxure. [...] Grégoire le Grand précise pour sa part que « le bienheureux Job, voyant que la délectation charnelle correspond à la puanteur profère cette sentence sur le luxurieux lubrique : Sa douceur grouille de vers ». [...] Ou enfin même la tristesse : « Comme la teigne dévore le vêtement et le vers le bois, ainsi la tristesse ronge le cœur. » (2009, p. 103)³¹².

Tais significações, sobretudo a que remete à tristeza e à maldade, bem como aos principais vícios, em particular, à luxúria citada, à vaidade e à inveja, vão se aproximar de algumas possíveis imagens evocadas em obras simbolistas e, principalmente, decadentistas, uma vez que muito da tradição cristã e de seus valores perpetuaram-se nessas duas poéticas³¹³.

Autores como Alphonsus de Guimaraens e António Nobre, por exemplo, formularam muitos poemas a partir de temas religiosos, enquanto poetas como Cruz e Sousa e Paul Verlaine – e prosaístas, como J.-K. Huysmans – se encontram a meio caminho entre uma grande devoção e certo satanismo, herdeiros como foram de Charles Baudelaire, em cuja obra é possível ver o mesmo embate profano. A esse propósito, vale dizer que antes de ser largamente utilizado pelos simbolistas e decadentes, o símbolo do verme já havia aparecido na pena deste último, em poemas como “Remords posthume”, no qual o eu lírico, seguindo o tema horaciano da “profecia ameaçadora” (ACHCAR, 1994, p. 127), prevê que uma fria e impávida cortesã, depois de morta, terá a pele roída

³¹² “Sua participação [isto é, a dos vermes] na dissolução e na decomposição da matéria orgânica os associou, no espírito dos autores cristãos, à ideia de queda e de desgraça. Eles simbolizam o efeito da degradação provocada pelo pecado, em particular pela embriaguez, pois, para Cesário de Arles, o homem que bebe regularmente é comparável a uma terra onde nascem ‘diversos tipos de vermes’, sanguessugas e serpentes. Eles evocam também a gula e a luxúria. [...] Gregório, o Grande, indica por sua vez que ‘o bem-aventurado Jó, vendo que o prazer carnal corresponde ao fedor, profere a seguinte sentença sobre o devasso luxurioso: Sua doçura abunda de vermes’. [...] Ou, enfim, mesmo a tristeza: ‘Como a traça devora a roupa e o verme a madeira, assim a tristeza corrói o coração’”.

³¹³ O soneto “Demônios”, do simbolista brasileiro Cruz e Sousa, parece ilustrar bem o modo como a imagem do verme pode ser associada aos vícios humanos, sobretudo no verso: “Vermes da Inveja, a lesma verde e oleosa” (1995, p. 210), trecho que também exemplifica a abrangência do termo ao englobar as lesmas, que, a rigor, não são vermes.

pelos vermes, assim como será corroída pelo remorso “póstumo”, por não ter aproveitado a vida e a juventude quando teve oportunidade:

Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse,
Au fond d'un monument construit en marbre noir,
Et lorsque tu n'auras pour alcôve et manoir
Qu'un caveau pluvieux et qu'une fosse creuse;

Quand la pierre, opprimant ta poitrine peureuse
Et tes flancs qu'assouplit un charmant nonchaloir,
Empêchera ton cœur de battre et de vouloir,
Et tes pieds de courir leur course aventureuse,

Le tombeau, confident de mon rêve infini
(Car le tombeau toujours comprendra le poète),
Durant ces grandes nuits d'où le somme est banni,

Te dira: “Que vous sert, courtisane imparfaite,
De n'avoir pas connu ce que pleurent les morts ?”
– Et le ver rongera ta peau comme un remords.”
(BAUDELAIRE, 2006, pp. 182-184)³¹⁴.

Descrevendo uma claustrofóbica imagem tumular futura onde a mulher amada ficaria depois de morta, o sujeito poético desse poema tenta convencê-la do inevitável remorso que então sentirá por tudo aquilo deixado sem fazer durante sua vida. A cena que constrói tem ainda algo de sobrenatural, pois mesmo após confinada no caixão, sugere-se que seu coração continuaria a tentar bater, sem sucesso, é claro, mas causando-lhe aflição, assim como seus pés desejariam correr, outra vez, sem consegui-lo, o que intensifica a sensação de sufocamento e desespero da personagem confinada. O verme aparece no último verso como contraparte desse remorso que corrói a alma, tal como o animalzinho é capaz de devorar o corpo, simbolizando seu potencial destrutivo, e sendo usado como ameaça³¹⁵. Afinal, tal cena é apenas uma projeção de como as coisas podem vir a ser, caso não haja uma mudança de atitude no presente.

³¹⁴ Na tradução de Ivan Junqueira: “Quando fores dormir, ó bela tenebrosa, / Em teu negro e marmóreo mausoléu, e não / Tiveres por alcova e refúgio senão / Uma cova deserta e uma tumba chuvosa; // Quando a pedra, a oprimir tua carne medrosa / E teus flancos sensuais de lânguida exaustão, / E seus pés de correr por trilha aventureira, // O túmulo, no qual em sonho me abandono / – Porque o túmulo sempre há de entender o poeta –, / Nessas noites sem fim em que nos foge o sono, // Dir-te-á: ‘De que valeu, cortesã indiscreta, / Ao pé dos mortos ignorar o seu lamento?’ / – E o verme te roerá como um remorso lento” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 183-185).

³¹⁵ A respeito de “Remords posthume”, o crítico Marc Le Person, para quem o verme nesse poeta age como uma “voz da consciência” e enquanto “símbolo do remorso e da culpa”, considera que “Baudelaire imagina o instante, no qual Jeanne Durval” – uma prostituta de quem foi amante durante a maior parte de sua vida, que teria lhe servido, segundo a maior parte de seus biográficos, como sua grande musa inspiradora e principal ideal de feminilidade –, “estaria deitada em seu túmulo: a escura câmara substituirá a alcova dos prazeres amorosos, privando-a do charme da vida [...]; o remorso por não ter vivido com bastante intensidade todas as felicidades fornecidas pela existência virá atormentá-la inutilmente como um verme roedor” (2016, p. 538).

Valendo-se da mesma metáfora, nos últimos versos de seu segundo poema chamado “Nevermore”, Paul Verlaine escreve: “Le ver est dans le fruit, le réveil dans le rêve / Et le remords est dans l’amour : telle est la loi.”³¹⁶ (2007a, p. 81), no qual busca quebrar o maniqueísmo do mundo, demonstrando que até nas melhores coisas – como em uma bela fruta ou no casto amor – pode haver algo de ruim e vice-versa, ou seja, de algo desagradável também é possível retirar algo de bom. Afinal, segundo ele, não haveria amor sem remorso, que, aliás, é outra das acepções tradicionais atribuídas pelo cristianismo à imagem do verme, como comenta Charbonneau-Lassay: “Imagem emblemática do remorso estéril que conduz à maldição definitiva, o verme foi também, na linguagem da espiritualidade cristã, assim como frequentemente na linguagem profana, o emblema do espírito infernal” (2006, p. 841)³¹⁷.

Já em “Pierrot”, outro poema do autor de *Jadis et Naguère*, Verlaine traz a imagem do artista sonhador morto, alguém cuja alegria já havia cessado mesmo em vida – tema comum a essa personagem típica da *Commedia dell’Arte* constantemente retratada em sua tristeza melancólica enquanto, paradoxalmente, tenta fazer seus espectadores rirem. Da mesma forma, esse poema é algo ambíguo, como se descrevesse, a um só tempo, o corpo já semiapodrecido do pobre Pierrot e seu fantasma torturado, cuja voz o sujeito poético pensa escutar, parecendo um grito causado pelas mordidas do verme (cf. 2007a, p. 321), imagem que, tal como em “Remords posthume”, não permite interpretação positiva, suscitando o horror por igualmente imaginar a possibilidade de uma vida de eterna tortura não apenas “além-túmulo”, mas, literal e caustrofobicamente, “dentro do túmulo”.

Para além de Verlaine e Baudelaire, vários outros poetas franceses do fim de século se voltaram a essa imagem: Rimbaud com o poema “Nuit d’Enfer” e no conto anteriormente mencionado “Un coeur sous une soutane”, no qual brinca com a polissemia da palavra francesa “vers” (a um só tempo, vermes e versos); Henri de Régnier em “L’Invisible présence”, no qual o verme roendo a madeira demarca a passagem do tempo; Remy de Gourmont em seu “Le Soir dans un Musée”; e Tristan Corbière, que a usa em

³¹⁶ “O verme está no fruto, o despertar dentro do sonho/ E o remorso está no amor: tal é a lei”.

³¹⁷ A respeito desta relação da imagem do verme com o que Charbonneau-Lassay nomeou como “espírito infernal”, é possível recordar o poema “Charité”, do poeta simbolista Iwan Gilkin – como se disse um dos mais baudelairianos no *cénacle* belga –, cuja terceira estrofe diz: “Lorsque nous te verrons, tout nu, parmi les flammes, / Rôtir, une broche à travers / Ce ventre, où grouillera, comme un paquet de vers, / Un peuple de démons infâmes !” (1897, p. 215). Em tradução nossa: “Quando nós te vermos, todo nu, entre as flamas, / Assar, um espetado atravessado / Este ventre, onde pululara, como um pacote de vermes, / Um povo de demônios infames”.

pelo menos três dos poemas de seus *Amores Amarelos*: “Paysage mauvais”, “Paris Nocturne” e “Litane du Sommeil”³¹⁸. Neste último, o poeta parece *brincar*, tal como Rimbaud em seu conto, com a ambiguidade do termo francês “vers” que tanto pode designar “vermes”, quanto “verso(s)”, o que possibilitou que seu tradutor Marcos Siscar vertesse o trecho “Le long du ruisseau noir, les poètes pervers / Pêchent; leur crâne creux leur sert de boîte à vers”³¹⁹ (CORBIÈRE, 1996, p. 152) da seguinte forma: “No riacho negro, pescam poetas perversos; / Em seus crânios ocos levam vermes de versos” (idem, p. 153)³²⁰.

Por outro lado, distanciando dessas representações, no soneto “Le Mort Joyeux”, também de Baudelaire, qualquer visão positiva da vida – e consequente promessa de uma dolorosa existência “além-túmulo” – dá lugar a uma espécie de louvor à morte, em um viés bastante schopenhauriano. Nesse poema, vê-se um sujeito poético empolgado com a perspectiva de cavar a própria cova, onde pretende estender seus “velhos ossos” por puro lazer e prazer. Trata-se de alguém que busca uma legítima comunhão com a terra e, para tanto, dispensa o túmulo e o caixão, convidando os corvos a fazerem de sua carne um animado festim e saudando os vermes como companheiros queridos, a quem também incita para que se juntem nesse banquete alegre, sem qualquer “remorso póstumo”, como se lê nos versos abaixo:

LE MORT JOYEUX

Dans une terre grasse et plaine d’escargots
Je veux creuser moi-même une fosse profonde,
Où je puisse à loisir étaler mes vieux os
Et dormir dans l’oubli comme un requin dans l’onde.

Je hais les testaments et je hais les tombeaux ;
Plutôt que d’implorer une larme du monde,
Vivant, j’aimerais mieux inviter les corbeaux
A saigner tous les bouts de ma carcasse immonde.

³¹⁸ Até mesmo Gabriel Vicaire e Henri Beauclair se voltaram à imagem do verme em um dos poemas do livro satírico *Les déliquescentes. Poèmes décadents d’Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tapora*, uma paródia do gosto decadente de então, cujas imagens retiradas de poemas decadentistas e simbolistas a dupla procurou ridicularizar. O poema, intitulado “Pizzicati”, por exemplo, sem toda a dimensão trágica do espírito da época, traz um eu lírico que se compara a uma ténia – verme também conhecido pelo nome “solitária” – por também ser uma criatura sozinha e isolada, conforme declarado na estrofe final: « De cette perte / Mon âme est verte; / C’est moi qui suis le solitaire! » (FLOUPETTE, 1885, p. 67). Em tradução nossa: “Desta perda / Minha alma é verde; / Sou eu quem sou a solitária”.

³¹⁹ Em uma tradução literal: “Ao longo do riacho negro, os poetas perversos / Pescam; seu crânio oco lhe serve de caixa de versos” (ou caixa de vermes).

³²⁰ No que diz respeito aos simbolistas e decadentes de expressão francesa, verifica-se a imagem da larva nos textos “Le Poème des Demains”, de Oscar Milosz, e “Le Retour nocturne”, de Stuart Merrill, bem como a imagem do verme em “Climat, faune et flore de la lune”, de Jules Laforgue.

O vers ! noirs compagnons sans oreille et sans yeux,
Voyez venir à vous un mort libre et joyeux ;
Philosophes viveurs, fils de la pourriture,

A travers ma ruine allez donc sans remords,
Et dites-moi s'il est encor quelque torture
Pour ce vieux corps sans âme et mort parmi les morts !³²¹
(BAUDELAIRE, 2006, pp. 262 e 264).

Neste poema, a morte não só é alegre; muito mais do que isso é também livre, desejada e desejável. Os vermes, por sua vez, considerados pelo sujeito poético como filósofos, mesmo se filhos da podridão – epíteto que será retomado por outros poetas, dentre eles Eugénio de Castro –, mostram-se capazes de conceder tal liberdade e alegria, através da morte e da aniquilação do corpo, já sem alma, rechaçado por seu próprio dono. Obviamente, o poema pode ser lido numa visada irônica, como é tão frequente em Baudelaire, na medida em que o desejo de comunhão cemiterial com vermes, corvos e caracóis traduz uma resposta ao mundo, no qual o eu habita, mesmo se não está de fato inserido em sua sociedade, posto que marginalizado e incompreendido. Ou seja, a morte, neste caso, só passa a ser de fato vista como algo positivo, pois a realidade em que o poeta já vive se mostra terrível. Morrer seria, pois, livrar-se desse mundo desagradável, em uma atitude escapista, de desistência, como resultado de suprema desilusão, em movimento comum a alguns poemas simbolistas, como o de Camilo Pessanha, sobre o qual se falará mais adiante.

Tal é a força desta pequena criatura para a nova poética instaurada por Baudelaire, que o autor se voltará à imagem do verme ou da larva em pelo menos dez outros poemas de *As Flores do Mal*³²², ocasionalmente cotejados ou substituídos por seres carniceiros agourentos, como o lobo, o corvo ou o chacal, criaturas por hábito mal vistas no imaginário ocidental, como discutido no primeiro capítulo desse estudo, mas que na pena do poeta recebem outro tratamento, sendo tratados com interesse e deferência, mesmo quando suscitam sentimentos negativos. Segundo a pesquisa de Benelhadj sobre o

³²¹ Em tradução de Ivan Junqueira: “O morto alegre”. “Na planície em que o lento caracol vagueia, / Quero eu mesmo cavar um buraco bem fundo, / Onde possam meus ossos repousar na areia, / Como o esqualo a dormir no pélagos profundo. // Odeio o testamento e a tumba me nauseia; / Ao invés de implorar uma lágrima ao mundo, / Prefiro em vida dar aos corvos como ceia / Os trapos que me pendem do esqueleto imundo. // Ó vermes! vós a que não chegam luz ou ruído, / Eis que vos toca um morto alegre e destemido; / Filhos da podridão, demiurgos do artifício. // Vinde pois sem remorso ungir-me os membros tortos, / E dizei-me depois se resta algum suplício / A este corpo sem alma e morto dentre os mortos!” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 263 e 265).

³²² São eles: “Au Lecteur”, poema que abre o livro, fazendo as vezes de introdução; o poema sem título de número XXIV; o poema LXXXI, da seção “Spleen”; “Le Vampire”; “Le Crépuscule du Soir”; “L’irréparable”; o poema iniciado pelo verso: “La servente au grand cœur”; além de “Une charogne”, “Remords Posthume” e “Le Mort joyeux”, comentados ao longo deste capítulo.

bestiário de Baudelaire, na maioria das vezes, estas figuras aparecem como símbolo do passar do tempo, motivadores dos sentimentos de tédio e de *spleen*, que, tal como o verme, corroem e destroem:

Dans *Les Fleurs du Mal*, il est possible de relever, à côté du spleen provoqué par l'inaccessible monde idéal symbolisé par la femme vestige, un autre genre d'angoisse, dont l'emprunte est retrouvée dans une grande partie de la poésie baudelairienne. Il s'agit de l'angoisse devant le temps qui passe.

Afin d'exorciser la peur devant le temps qui « mange la vie » et la peur devant la Mort, Baudelaire recourt à un bestiaire patibulaire, voire kafkaïen par l'intermédiaire essentiel d'images de carnassiers et d'insectes. Ces derniers, et malgré leur petite taille, occupent une place de choix dans le bestiaire baudelairien³²³ (BENELHADJ, 2006, p. 79).

Vale ressaltar, contudo, que antes de Baudelaire, nesta mesma tradição, na qual o grotesco e o lado mais sombrio do Romantismo foram privilegiados, Edgar Allan Poe, cuja obra foi tão importante para a obra do colega francês, escrevera sobre o poder e a glória do verme, em detrimento dos seres humanos, no célebre poema “The Conqueror Worm”, publicado em sua primeira versão em 1843. Esse poema foi mais difundido na França através da bela e criativa tradução em prosa poética de Mallarmé, publicada em 1888, no livro *Poèmes d'Edgar Poe*, integralmente transcrita abaixo, em diálogo com os poemas baudelairianos analisados até aqui:

LE VER VAINQUEUR

Voyez! c'est nuit de gala dans ces derniers ans solitaires ! Une multitude d'anges en ailes, parées de voiles et noyés de pleurs, siège dans un théâtre, pour voir un spectacle d'espoir et de craintes, tandis que l'orchestre soupire par intervalles la musique des sphères.

Des mimes avec la forme du Dieu d'en haut chuchotent et marmottent bas, et se jettent ici ou là, – pures marionnettes qui vont et viennent au commandement de vastes choses informes, lesquelles transportent la scène de côté et d'autre, secouant de leurs ailes de Condor l'invisible Malheur.

Ce drame bigarré – oh ! pour sûr, on ne l'oubliera, avec son Fantôme à jamais pourchassé par une foule qui ne le saisit pas, à travers un cercle qui revient toujours à une seule et même place ; et beaucoup de Folie et plus de Pêché et d'Horreur font l'âme de l'intrigue.

Éteintes ! – éteintes sont les lumières – toutes éteintes ! et par-dessus chaque forme frissonnante, le rideau, drap mortuaire, descend avec un fracas de tempête, et les anges, pallides tous et blêmes, se

³²³ “Em *As Flores do Mal* é possível notar, ao lado do spleen provocado pelo inacessível mundo ideal simbolizado pela mulher-vestígio, outro tipo de angústia, cujo empréstimo é reencontrado em grande parte da poesia baudelairiana. Trata-se da angústia diante do tempo que passa. / A fim de exorcizar o medo diante do tempo que ‘devora a vida’ e o medo diante da Morte, Baudelaire recorre a um bestiário patibular, verdadeiramente kafkiano [*avant la lettre*, obviamente] pelo intermediário essencial de imagens de carniceiros e insetos. Estes últimos, apesar de seu pequeno tamanho, ocupam um lugar privilegiado no bestiário baudelairiano”.

levant, se dévoilant, affirment que la pièce est la tragédie *L'Homme* : et son héros, le Ver Vainqueur .

Mais voyez, parmi la cohue des mimes, faire intrusion une forme rampante ! quelque chose de rouge sang qui sort, en se tordant, de la solitude scénique ! Se tordant, – se tordant, avec de mortelles angoisses, – les mimes deviennent sa proie et les séraphins sanglotent de ces dent d'un ver imbues de la pourpre humaine³²⁴ (MALLARMÉ, 2003, pp. 736-7).

Neste belo poema narrativo, a sala do espetáculo, repleta de anjos etereamente trajados para assistir a uma peça chamada *O Homem*, alude de maneira bastante irônica à condição frágil e incerta da raça humana, que aparece ao final sendo devorada pelo ser rastejante nomeado “Verme Vencedor”, em uma atmosfera de “horror cósmico” *avant la lettre*. Esta criatura representa aqui – e em diversas obras posteriores a Poe e a Baudelaire – a maior fraqueza da raça humana e dos demais seres vivos, em geral: a sua mortalidade. A vida breve dos homens e mulheres serviria, então, segundo o poema de Edgar Poe, como forma de entretenimento para as figuras divinas, embora isso se dê pelo horror suscitado, em busca da catarse aristotélica. Às pessoas em cena, sejam atores ou não, qualquer tentativa de escapar é vã, o verme é sempre o vencedor, assim como é certo que a todo mortal um fim há de chegar.

Para esses anjos da plateia, cada vida não tem qualquer valor em si devido à sua efemeridade, antes suscitam interesse pelo que representam em conjunto, pela ideia da humanidade, mais do que pelo indivíduo, numa perspectiva semelhante ao modo como as pessoas veem, por exemplo, insetos ou bactérias cuja existência em geral sequer é reparada salvo quando, por algum motivo, acabem prejudicando alguém. Por conseguinte, a mortalidade vista como fraqueza pode ser aproximada à questão da fugacidade do tempo, identificada por Benelhadj, causadora de uma das maiores angústias, não apenas

³²⁴ “O Verme Vencedor // Vejam! É noite de gala nestes últimos anos solitários! Uma multidão de anjos alados, trajados de véus e afogados em pranto, sentada em um teatro, para ver um espetáculo de esperança e de temores, enquanto a orquestra suspira por intervalos a música das esferas. / Mímicos com a forma do Deus do alto cochicham e murmuram baixo, e se atiram aqui e ali, puras marionetes que vêm e vão ao comando de vastas coisas disformes, às quais transportam a cena de um lado a outro, abanando com suas asas de Condor o invisível Tormento. / Este drama variegado – oh! Com certeza, não o esquecerá, com seu Fantasma eternamente perseguido por uma turba que não o alcança, através de um círculo que se volta sempre a um único e mesmo lugar; e muito de Loucura, somada a Pecado e a Horror fazem a alma da intriga. / Apagadas! – apagadas estão as luzes – todas apagadas! e por cima de cada forma trêmula, a cortina, lençol mortuário, desce com um fracasso de tempestade, e os anjos, todos pálidos e lívidos, se levantam, se desvelam, afirmam que a peça é a tragédia *O Homem*: e seu herói, o Verme Vencedor. / Mas vejam, entre o aperto dos mímicos, intrometer-se uma forma rastejante! alguma coisa de um vermelho sangue que sai, se contorcendo, da solidão cênica! Contorcendo-se – contorcendo-se, com mortais angústias, os mímicos tornam-se sua presa e os serafins soluçam por estes dentes de um verme imbuídos da púrpura humana”.

do homem simbolista, mas da própria raça humana, em geral, independentemente da época ou do lugar, pois, o tempo “devora” a vida tal qual o verme.

Por essa mesma ótica, vê-se no poema “Une charogne”, também de Baudelaire – um dos mais célebres nesta temática e talvez o motivo da proliferação deste símbolo entre os simbolistas brasileiros, grandes baudelairianos, como se sabe –, a imagem de larvas e de moscas como se a “dar vida” a uma carniça abandonada que, pululando de insetos necrófagos diante do eu lírico, parece se mexer macabramente, em outro espetáculo protagonizado pelo verme, invariavelmente vencedor, mas cuja plateia não é composta por anjos sádicos para quem a vida humana nada vale, mas por um homem tão lúcido – e logicamente tão irônico – que em sua frieza tem consciência da própria efemeridade e, portanto, não se espanta nem se enoja ante a prova cabal da finitude alheia representada pela encenação de larvas no corpo putrefato³²⁵.

O poema se inicia com a evocação da lembrança do dia em que sujeito poético e sua amada depararam-se com esse corpo abandonado. Essa visão inaudita da carniça, já em avançado estágio de decomposição, chama a atenção do casal, que, em vez de se distanciar enojado, parece, de algum modo, se sentir atraído por aquele espetáculo macabro, mas natural, visto pelo prisma da lógica como uma parte incontornável da vida de qualquer criatura. Feito esse preâmbulo, a cada estrofe seguinte descreve-se uma parte desse todo grotesco dando pormenores do processo de apodrecimento, como se pode ler nos versos abaixo:

Rappelez-vous l’objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d’été si doux :
Au détour d’un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l’air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d’une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d’exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,

³²⁵ Esse poema parece dialogar com a série de poemas “Cadáveres”, de Julio Dantas, publicadas no volume *Nada* (1896), considerado o único livro simbolista desse escritor. No poema “Os desconhecidos” presente nessa série, lê-se os versos a seguir, nos quais se percebe uma sagração da putrefação, vista, ao mesmo tempo, por um interesse científico, tipicamente decadentista, e uma preocupação estética de quem aprecia a beleza do grotesco: “De tórax d’esmeralda, asa tecida d’ouro, / Uma nervosa mosca, em passos indolentes, / Para entrar-lhe na boca aflora o buço louro / E começa a descer pela escada dos dentes. // Morto há dias, olhai que a rigidez se perde / E que o seu corpo está gelatinoso e elástico: / Suas costelas são como um teclado verde, / Digno das longas mãos d’um pianista fantástico // Ela morreu de parto: entre as airosas coxas / Que doira como um fruto uma lanugem pouca, / Um feto mostra ao sol as suas carnes roxas, / Engurunhado, a rir, sem olhos e sem boca.” (DANTAS, 1912, p. 118, a ortografia foi atualizada).

Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint ;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir.

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves, qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivant haillons³²⁶.
(BAUDELAIRE, 2006, p. 174).

Nesses versos não há juízo de valor explícito, embora haja um movimento de sublimação do grotesco, pois mesmo se algumas palavras indicam desagrado ou reprovação diante da visão com que o casal se depara – como o adjetivo “infame” pelo qual designa a carniça na primeira estrofe –, por outro lado, o sujeito poético não se furta a ver nessa cena certa beleza, a despeito de seus odores desagradáveis – como também pontua –, afinal, trata-se de uma “carcaça soberba”.

Nesse sentido, cabe lembrar que um dos primeiros poetas a tratar da questão do “Belo”, em relação a sua contraparte, o “Feio”, e a seus pares intensificados, o “Sublime” e o “Grotesco”, foi Victor Hugo, em seu antológico prefácio à peça *Cromwell*, publicada em 1827, poeta que, como se mencionou antes despertava grande respeito e admiração por parte do autor de *As Flores do Mal*. Neste prefácio, Hugo explicou que a “divisão do belo e do feio na arte não está em simetria com a natureza. Nada é belo ou feio nas artes senão pela execução” (2002, p. 27, nota de rodapé); logo, para ele, tudo é matéria para o “Belo” e o que faz de uma obra algo apreciável é justamente a maneira como um autor lhe confere determinado tratamento estético. Em outras palavras, sua beleza depende do *estilo* do autor; mais do que isso, o poeta afirma ainda, que a intensidade do sublime se dá por contraste ao grotesco: é do perfeito *jogo* entre esses dois estilos, o Grotesco e o Sublime, que se sobressai a verdadeira beleza da Arte:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto

³²⁶ Na tradução de Ivan Junqueira: “Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos / Numa bela manhã radiante: / Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos, / Uma carniça repugnante. // As pernas para cima, qual mulher lasciva, / A transpirar miasmas e humores, / Eis que as abria desleixada e repulsiva, / O ventre prenhe de lívres. // Ardia o sol naquela pútrida torpeza, / Como a cozê-la em rubra pira / E para ao cêntuplo volver à Natureza / Tudo o que ali ela reunira. // E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça / Como uma flor a se entreabrir. / O fedor era tal que sobre a relva escassa / Chegaste quase a sucumbir. // Zumbiam moscas sobre o ventre e, em alvoroço, / Dali saíam negros bandos / De larvas, a escorrer como um líquido grosso / Por entre esses trapos nefandos.” (BAUDELAIRE, 2006, p. 175).

de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a ondina; o gnomo embeleza o silfo.

E seria também exato dizermos que o contato do disforme deu ao sublime moderno alguma coisa de mais puro, de maior, de mais sublime enfim que o belo antigo; e deve ser isso. Quando a arte é consequente com ela mesma, leva de maneira bem mais segura cada coisa para seu fim (idem, pp. 33-4).

Por sua vez, a esse respeito, Baudelaire escreveu, algumas décadas depois de Hugo, em seu artigo sobre Théophile Gautier, que o objetivo da poesia é sempre o “Belo”, porém, como em tudo mais na obra do poeta, esse conceito para ele não é visto da forma mais evidente. Ou seja, se por um lado o objetivo é sempre o belo, por outro, este não segue, como se poderia presumir, um ideal de beleza clássica. Em uma visão mais extremada, Baudelaire considera que o “Belo é Horrível” e que o “Horrível é Belo”, o que, certamente, remonta a questão suscitada por Hugo.

Para o autor de *As Flores do Mal*, a poesia ideal residiria justamente na fusão do Grotesco com o Sublime, já que a beleza estaria apenas na execução e não no tema – no estilo e não na imagem –, o que parece, de fato, apropriado para um poeta que teve como temas a carniça, a prostituição, a decadência moral e física da sociedade de seu tempo, a representação dos párias e dos renegados, a degradação da cidade, em suma, o Mal, o feio, o vil, o repulsivo, o esquecido, o rejeitado. Essa questão em Baudelaire, portanto, é muito mais nuançada e relativizada do que em Hugo – e também muito mais importante, posto que seja o cerne de sua poesia. Este viu a beleza no feio e a feiura no belo; aquele, percebeu que tais conceitos estão sempre misturados e maculados um pelo outro, de forma que é impossível separá-los, sendo possível tornar qualquer imagem bela uma vez devidamente trabalhada com rigor estético. Além disso, essa possibilidade de fusão seria “um dos privilégios da Arte” (BAUDELAIRE, 1992, p. 93), posto que, somente nela o horrível, desde que artisticamente exprimido, poderia se tornar belo. Assim, imagens antes tidas como baixas passaram pouco a pouco a povoar o universo literário e, mais especificamente, a poesia lírica.

Com o advento de *As Flores do Mal*, e a consequente noção de decadência – habilmente descrita no texto introdutório de Théophile Gautier à terceira edição da obra, publicada em 1868 –, a elevação do esteticamente feio e/ou do moralmente baixo alçou voos, possibilitando novas formas de arte, através dos quais se tornou possível questionar conceitos e preconceitos até então vigentes. Após Hugo e Baudelaire, o feio na arte passa a ser aceitável como forma de se atingir o trágico e o sublime, não apenas o cômico e o

baixo, como se fazia até então. Mais do isso, tais questões foram pouco a pouco tornando-se até mais frequentes e mais desejadas na literatura e nas artes do que os temas clássicos de outrora voltados especificamente para a nobreza e determinada alta burguesia dominante, uma vez que o público ao longo do século XIX e início do XX aumentou e se diversificou, ansiando por uma arte que desse conta dos mais diversos aspectos da vida, direcionada para as diferentes classes e tipos de pessoas. E, ao mesmo tempo, os próprios artistas passaram a ousar mais, ansiando por algo novo, fosse na forma, fosse no tema, o que culmina no espírito de vanguarda aflorado na virada do século.

Com isso em mente, lê-se as estrofes finais de “Une charogne”, nas quais o sujeito poético se dirige à sua acompanhante, pedindo para que diga ao parasita (*vermine*), cujos beijos a devorarão, que a forma e a essência divina de seus amores estarão preservadas, apesar de decompostos, comentário interessante por atestar a atemporalidade do sentimento amoroso, preservado mesmo após a dissolução pela decomposição. Todavia, justamente por esse pedido, a profecia ameaçadora de “Remords posthume” se mantém e se intensifica, simultaneamente à existência de uma espécie de comunhão com a morte e com a podridão³²⁷:

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Ou s'élançait en pétillant ;
On eût dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'effaçaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

Derrière les rochers une chienne inquiète
Nous regardait d'un œil fâché,
Epiant le moment de reprendre au squelette
Le morceau qu'elle avait lâché.

– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure,
A cette horrible infection,

³²⁷ Em sentido semelhante, na última estrofe do poema “Hiver”, de Iwan Gilkin, o verme aparece não como agente da destruição, mas como metáfora de um amor capaz de ser igualmente destrutivo: “O toi qui viens trop tard, ô douce fleur d'hiver, / Tu te dessécheras sur la cendre broyée / Où ce qui fut l'amour me ronge comme un ver !”. Em tradução nossa. “Ó você que vem tarde demais, ô doce flor do inverno, / Você ressecará sobre a cinza esmagada / Onde o que foi o amor me rói como um verme!” (GILKIN, 1897, p. 173).

Etoile de mes yeux, soleil de ma nature,
 Vous, mon ange et ma passion !

Oui ! telle vous serez, ô la reine des grâces,
 Après les derniers sacrements,
 Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses,
 Moisir parmi les ossements.

Alors, ô ma beauté ! Dites à la vermine
 Qui vous mangera de baisers,
 Que j'ai gardé la forme et l'essence divine
 De mes amours décomposés !³²⁸
 (BAUDELAIRE, 2006, pp. 174-176).

Em suma, em “Une charogne”, não se sabe se o ser que um dia foi aquela carcaça era bom ou mau – e isso não importa ao interessado eu lírico. Antes, vê-se uma espécie de espetacularização da morte, na qual o corpo torna-se objeto de fascínio para o sujeito poético em uma atitude passiva e contemplativa ante a morte e a decomposição, inevitáveis a todos os seres vivos. Ao mesmo tempo, evoca o ciclo da vida enquanto a matéria serve de alimento a outros seres que crescem e se multiplicam, vivendo da e na morte, como se a mostrar a beleza advinda do horror na poeticidade da própria vida. Em outras palavras, exalta-se a vida presente na morte e, por consequência, o grotesco, marca de muitas obras posteriores, produzidas sob a égide da convencionada Modernidade, enquanto tal espetáculo horrífico – como o de Poe – serve de advertência aos vivos para aproveitarem a vida, e, de forma específica, serve como “profecia ameaçadora”, acompanhando um convite amoroso velado³²⁹.

³²⁸ Em tradução de Ivan Junqueira: “E tudo isso ia e vinha, ao modo de uma vaga, / Ou esguichava a borbulhar, / Como se o corpo, a estremecer de forma vaga, / Vivesse a se multiplicar. // E esse mundo emitia uma bulha esquisita, / Como vento ou água corrente, / Ou grãos que em rítmica cadência alguém agita / E à joeira deita novamente. // As formas fluíam como um sonho além da vista, / Um frouxo esboço em agonia, / Sobre a tela esquecida, e que conclui o artista / Apenas de memória um dia. // Por trás das rochas, irrequieta, uma cadela / Em nós fixava o olho zangado, / Aguardando o momento de reaver àquela / Náusea carniça o seu bocado. // – Pois hás de ser como essa coisa apodrecida, / Essa medonha corrupção, / Estrela de meus olhos, sol de minha vida, / Tu, meu anjo e minha paixão! // Sim! tal serás um dia, ó deusa da beleza, / Após a bênção derradeira, / Quando, sob a erva e as florações da natureza, / Tornares afinal à poeira. // Então, querida, dize à carne que se arruína, / Ao verme que te beija o rosto, / Que eu preservei a forma e a substância divina / De meu amor já decomposto!” (BAUDELAIRE, 2006, pp. 175-177).

³²⁹ Essa também é a perspectiva adotada pelo poeta de viés decadentista, hoje esquecido, Fernand Crésy (1856-1888), poeta francês frequentador do *Chat Noir* em cuja revista colaborava, tendo se voltado à imagem do verme em pelo menos três de seus poemas, quase sempre circunscritos a uma atmosfera de um terror gótico: “Le Crâne”, “L’Ancienne” e “Renovatio”. Nesse último, também se constrói uma espetacularização da morte, como exemplificado pelas duas estrofes a seguir: « Quand la terre a repris, après la sépulture, / Le corps inerte et nu sous l’herbe des tombeaux, / La chair se désagrège et tombe en pourriture, / Silencieusement et lambeaux par lambeaux. // Dans l’enceinte funèbre où planent des fantômes, / Le ver se met à l’œuvre au cri des chats-huants ; / Les muscles et les nerfs se changent en atomes, / Les atomes en gaz épais, noirs et puants [...] » (CRÉSY, 1880, p. 47). Em tradução nossa: “Quando a terra retoma, após a sepultura, / O corpo inerte e nu sob a grama dos túmulos, / A carne se desagrega e cai em podridão, / Silenciosamente e pedaço por pedaço. // No íntimo fúnebre onde planam

A espetacularização da morte e da carniça fervilhante apontando para o grotesco, podem evocar também o poema “Stercoraires”, de Iwan Gilkin³³⁰, autor que dentre os belgas parece ter sido o mais baudelaireano e o mais decadentista – texto já antes mencionado em capítulo anterior a propósito da imagem da águia nele presente. Logo na primeira estrofe desse poema, o sujeito lírico apresenta o rio Ganges, conhecido por ser o mais importante curso d’água da Índia, por ser bastante poluído, a despeito de sua fauna riquíssima, e por ser sagrado para o povo que habita às suas margens – características ironicamente contrastantes, mas intrinsecamente relacionadas, uma vez que uma das principais causas de sua poluição se deve ao fato de todos os dias suas águas receberem pilhas e pilhas de corpos, como manda a crença do lugar, que não prevê enterros ou cremações, e, sim, uma simbólica comunhão com seu rio sagrado. Ou seja, ao prestarem-lhe louvor, o povo que dele precisa, acaba por contaminá-lo.

Fazendo eco a essa fama e a esses costumes, Gilkin descreve o rio Ganges como sendo repleto de excrementos e cadáveres em decomposição, com os quais aves, moscas e vermes se banqueteiam, numa imagem que tanto glorifica o grotesco, como também serve – por sua ironia – de denúncia da poluição daquelas águas, às quais estão sujeitas as parcelas mais pobres da população que não tem outra fonte para beber.

Metapoeticamente, o eu lírico também comenta que tais criaturas oportunistas que habitam o Ganges poderiam ser comparadas a poetas que igualmente se alimentariam desse lixo citado, como se a mostrar que aquilo que é descartado por uns, pode vir a se tornar o tesouro dos outros – ou matéria de poesia, talvez, como faz Baudelaire com sua famosa carniça – como se verifica nos versos abaixo:

A la face du ciel, chez les peuples du Gange,
Toutes les saletés des villes sans égoût
— Pour la mouche et le ver délicieux ragoût —
Bavent sur le pavé leur innommable fange.

Des tas de détritus et de déjections
Où dans l’ordure luit la blancheur des cadavres,
Forment des continents de caps mous et de havres
Qu’un liquide puant baigne d’infections.

Bouses, fumiers malsains, carcasses et charognes
Brasillent au soleil qui fait fumer leur jus.

fantasmas, / O ver começa a trabalhar ao grito dos alucos; / Os músculos e os nervos viram átomos, / Os átomos gás espesso, pretos e fedorentos [...]”.

³³⁰ Gilkin menciona ainda imagens de vermes e/ou larvas nos poemas “La Douleur du mage”, “Transfiguration”, “Hiver” e “Charité”, do volume *La Nuit*, bem como no poema “A un poète ultragé”, do livro *Le Cerisier Fleurit*, poema interessante por contrapor a imagem de larvas à do cisne. Além dele, outro poeta belga que faz uso dessa imagem é Verhaeren, em “Celui de rien”.

Les vautours vidangeurs et les aigles goulus
Disputent ce festin aux macabres cigognes.

Puis, repus de poisons, loin des lieux habités,
Ils cherchent pour mourir les hauts monts solitaires.
— Les poètes aussi, pareils aux stercoraires,
Mangent les excréments des boueuses cités.

Les intestins chargés de pourriture humaine,
Dont le venin leur brûle et leur corrompt le sang,
Sur leurs Himalayas ils crèvent en poussant
Un effroyable cri de douleur et de haine.³³¹
(GILKIN, 1897, pp. 19-20).

A forma como as imagens vão se construindo à medida que esse imundo Ganges é descrito demonstra, tal como em Baudelaire, um desejo de ver a beleza no grotesco. Os cadáveres que boiam no rio, por exemplo, cintilam em meio ao lixo, demarcando sua brancura. Trata-se, afinal, de um “delicioso guisado”, um banquete a ser repartido entre pássaros carniceiros e parasitas decompositores.

O poema, contudo, afasta-se da carniça baudelaireana por explicitar a relação de tais imagens com o poeta, igualmente relegado ao lixo, tornando os símbolos animais utilizados, em alegorias ao explicá-los. Há, pois, uma clara diferença de tratamento dessas imagens: se em Baudelaire o sujeito poético chega a ver certo *glamour* naquele espetáculo; em Gilkin, pouco a pouco, a horrenda apresentação vai se revelando mórbida demais, mesmo se conserva alguma beleza.

E, ao fim, tais imagens que antes haviam lhe causado interesse acabam por despertar a fúria do eu lírico – representado pela classe dos poetas –, como se só então percebesse a cena pavorosa descrita por ele mesmo e todas as consequências daquela situação degradante; ou ainda, como se só no final a raiva não mais se resumisse à ironia das primeiras estrofes à qual se continha, libertando-se, como fica patente no verso derradeiro, quando então se ouve “um horrendo grito de dor e de raiva” dado pelos poetas ao perecerem, quando – tal como o próprio sujeito poético – enfim se compreendem a natureza do lixo que estão ingerindo.

³³¹ “Diante do céu, entre os povos do Ganges, / Todas as sujeiras das cidades sem esgoto / – Para a mosca e o verme delicioso guisado – / Babam sobre o pavimento seu inominável lodo // Montes de detritos e de dejetos / Onde no lixo cintila a brancura dos cadáveres, / Formam continentes de cabos frouxos e portos / Que um líquido fétido banha de infecções. // Bosta, esterco insalubre, carcaças e carniças / Incandescem ao sol que faz fumegar seu suco. / Os abutres faxineiros e as águias gluttonas / Disputam esse banquete com as macabras cegonhas. // Depois, repleto de peixes, longe dos lugares habitados, / Procuram morrer nos altos montes solitários. / – Os poetas também, semelhantes aos mandriões, / Comem os excrementos das imundas cidades. // Os intestinos carregados de podridão humana, / Cujo veneno lhes queima e lhes corrompe o sangue, / Sobre seus Himalaias perecem dando / Um horrendo grito de dor e de raiva”.

O Verme como ameaça de aniquilação

Como se viu até agora, portanto, Baudelaire se tornou figura central na revolução imagética empreendida durante o século XIX, como sublinha Carolyn Francis Baker (1969). Antecedendo aos simbolistas e os decadentistas, foi para eles um grande mestre e muito de *As Flores do Mal*, como o bestiário que as povoam, foi retomado pelo movimento, sobretudo no Brasil, onde se escreveram poemas muito calcados em suas imagens. Não por acaso, a imagem do verme será a mais presente nas obras de poetas brasileiros, seguidos de perto pelos poetas portugueses, quase sempre em diálogo implícito ou explícito com o mestre francês da geração anterior³³².

De forte inspiração baudelaireana, por exemplo, é o poema “Ironia dos Vermes”, de João da Cruz e Sousa, poeta que sem dúvida foi aquele que mais explorou essa imagem decadente e suas variantes, dentre todos os autores analisados, na conjuntura do *cénacle* brasileiro do qual fazia parte, ou mesmo quando comparado aos escritores de nacionalidade portuguesa, belga ou francesa. De seu bestiário particular, o verme se revela a imagem chave de sua poesia, repleta de temas macabros e de uma sensualidade pagã, mas igualmente marcada por uma dor cósmica, um desejo de morte e de sublimação e atormentada por uma sensibilidade cristã maculada de elementos satânicos, o que dialoga com a simbologia desse animal marcada, como se viu, pelos vícios e pecados bem como pelas noções de decadência, humilhação, humildade e redenção³³³.

³³² No que diz respeito à imagem do verme, da lesma e da larva, houve muitos poemas de simbolistas e decadentistas brasileiros dentre os quais se pode mencionar: “O Verme e a Estrela”, de Pedro Kilkerry; “Nostalgia do pó”, “Paraíso Perdido”, “Juras”, “Mea Culpa”, a Parte III de “Estâncias” do livro *Val de Lírios* e “Miss Alma”, de B. Lopes; “Monólogo de um bisturi”, de Henrique Castriciano; “Abrindo o livro”, de Alves de Faria; “Canção da Morte”, de Alberto da Costa e Silva; “Cérbero”, de Domingos Nascimento; “Nevrose”, de Venceslau de Queirós; “Tudo que é meu...”, de Alphonsus de Guimaraens; “Pior, pior ainda”, de Medeiros e Albuquerque; “Equatorial”, “Dentro da Morte” e “Entre o Céu e a Terra”, de Maranhão Sobrinho; “Vencidos”, “D. Juan, mas porque foi...”, “Esperança” e “Borboleta”, de Emiliano Pernet; “Borboleta”, de Agripino Silva, e “A Angústia da Lesma”, de Paulino de Andrade. Esses dois últimos poemas foram *recuperados* graças ao trabalho “arqueológico” do professor Fábio de Andrade em seu livro *O Fauno nos trópicos: Um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco* (2014), no qual fez extenso levantamento da produção finissecular de Pernambuco que estava dispersa nos periódicos da época e, por isso, permanecia praticamente inédita.

³³³ Para se ter uma noção do quão alta é frequência desse animal em sua poesia, vale dizer que a imagem do verme e/ou da larva aparece em pelo menos dezesseis de seus poemas e em onze poemas em prosa. Sem mencionar a figura da lesma, aparentada às outras duas, que ocorre três vezes em suas poesias e em seis poemas em prosa. A saber os poemas em verso onde se encontram imagens de vermes e larvas são: “Crianças Negras”, a parte IV do poema “Infância”, “A Alma de Juvêncio”, “A Ideia de Infinito”, “Julieta dos Santos”, “Clamando”, “Dança do Ventre”, “Tédio”, “Inexorável”, “Demônios”, “Sob as árvores”, “O Desembarque de Julieta dos Santos”, “Sete de Setembro” e “Luz Dolorosa”. Já os poemas em prosa são os seguintes: “Interjeições da lágrima”, “À Santa”, “Doença Psíquica”, “Entre Ciprestes”, “Evocação”, “Psicologia do feio”, “Triste”, “Sonambulismos”, “Anjos Rebelados”, “Um homem dormindo”, “O padre” e “O sonho do idiota”, no qual também há lesmas. Em relação a estas, encontram-se também nos poemas

Como se disse, seu poema “Ironia dos Vermes” – que já no título destaca o papel dessa criatura – parece em muito dialogar com “Remords posthume” e também, de certa forma, com “Une charogne”. Poema longo, “Ironia dos Vermes” traz em suas primeiras estrofes a cena de uma “princesa virgem” morta sendo levada em um cortejo fúnebre. O eu-lírico então se dirige a ela e comenta todas as riquezas e luxos que a jovem teve em vida. Em seguida, mostra como nada disso será levado para o túmulo, como se lê nas últimas estrofes:

Que de todas as coisas como Verbo
De saudades sem termo e de amargura,
Sai um adeus à tua formosura,
Num desolado sentimento acerbo.

Que o teu corpo de luz, teu corpo amado,
Envolto em finas e cheirosas vestes,
Sob o carinho das Mansões celestes
Ficará pela Morte encarcerado.

Que o teu séquito é tal, tal a coorte,
Tal o sol dos brasões, por toda a parte,
Que em vez da horrenda Morte suplantarte
Crê-se que és tu que suplantaste a Morte.

Mas dos faustos mortais a régia trompa,
Os grandes ouropéis, a real Quermesse,
Ah! tudo, tudo proclamar parece
Que hás de afinal apodrecer com pompa.

Como que foram feitos de luxúria
E gozo ideal teus funerais luxuosos
Para que os vermes, pouco escrupulosos,
Não te devorem com plebléia fúria.

Para que eles ao menos vendo as belas
Magnificências do teu corpo exausto
Mordam-te com cuidados e cautelas
Para o teu corpo apodrecer com fausto.

Para que possa apodrecer nas frias
Geleiras sepulcrais d’esquecimentos,
Nos mais augustos apodrecimentos,
Entre constelações e pedrarias.

Mas ah! quanta ironia atroz, funéria,
Imaginária e cândida Princesa:

em versos: “Psicologia humana”, “Sganarelo” e “O grande momento”. E também podem ser verificadas nos seguintes poemas em prosa: “Signos”, “Obsessão da noite”, “Asco e dor”, “Morto”, “A Nódoa” e “Ídolo Mau”. Vale lembrar que segundo o pesquisador Antônio Donizeti Pires, a “lesma” é um dos “símbolos-chave” dos poemas em prosa de Cruz e Souza, ao lado da imagem do lírio. Para o pesquisador, essa antítese “é irredutível a uma síntese apaziguadora e, para sempre, presentifica e exacerba o significativo contraste que permeia a vida e a obra do poeta, em todos os seus níveis” (2008, p. 45).

És igual a uma simples camponesa
 Nos apodrecimentos da Matéria!
 (CRUZ E SOUZA, 1995, pp. 159-60).

Os vermes aqui, tal como em Baudelaire, parecem simbolizar o tempo e seu poder de destruição – diga-se de passagem, uma metáfora comum a vários outros poemas finisseculares –, evocando em simultâneo a efemeridade da vida e a fragilidade da matéria. A imagem dos vermes traz ainda a ideia de rebaixamento, retomada do imaginário medieval, pois a Princesa, supostamente superior em hierarquia ao restante dos mortais – detentora de posses e títulos –, será um dia devorada por seres tão insignificantes quanto vermes, como há de acontecer com qualquer outro ser humano, independentemente de sua classe social ou da quantidade de riqueza acumulada ao longo da vida.

Não é raro, aliás, a ideia de rebaixamento acompanhar a imagem do verme, na esteira de sua simbologia crística, anteriormente citada, como também se verá adiante a propósito de um dos mais famosos poemas de Camilo Pessanha; outro exemplo seria o verso “Sê rasteirinha como um verme!” do poema “Quo non ascendan” (1968a, p. 148), de Eugênio de Castro, outro poeta que também se volta com frequência a esses temas e imagens aparentadas, ou ainda, a última estrofe de “Escárnio Perfumado”, também assinado por Cruz e Sousa:

Pois fico só e cabisbaixo, inerte,
 A noite andar-me na cabeça, em roda,
 Mais humilhado que um mendigo, um verme...
 (1995, pp. 159-60).

Retomando “Ironia dos Vermes”, importa ainda dizer que o título alude a ironia do eu-lírico em versos como “Mordam-te [os vermes] com cuidados e cautelas” e “Para o teu corpo apodrecer com fausto”, como se alguma diferença houvesse para o banquete dos vermes as circunstâncias do enterro ou a condição financeira e a classe social do defunto. Esse efeito se destaca e se intensifica pelos contrastes vistos nos seguintes pares antitéticos: “apodrecer / fausto”, “apodrecer / frias geleiras sepulcrais”, “augustos / apodrecimentos”. Tudo para reforçar, ao final, a ideia de não haver diferença alguma entre princesa e camponesa, pois ambas não passam de matéria, como comenta a pesquisadora Ivone Daré Rabello:

Na projeção imaginária do sujeito, a mulher [...] é virgem e princesa, “morta na flor da castidade branca”. A fantasia inicial (quadras 1 a 10), assim duplica os termos da impossibilidade amorosa, e o cortejo fúnebre só a confirma. Todos os espaços, sociais e cósmicos, reverenciam, com luxo e pompa, a superioridade da morta e parecem

querer impor aos vermes (quadras 11 a 14) a mercadoria especial que têm diante de si. Mas se cortejo fúnebre, luxo e luxúria se combinam (estrofe 12), o sujeito lírico sabe que, para os vermes, fiéis súditos da vida, nada disso conta. A luxuosa ‘real Quermesse’ não impedirá que a violência da morte se sobreponha a toda aparência. A ‘régia pompa’ será inútil diante da “plebéia fúria” da devoração dos vermes; a “imaginária e cândida Princesa”, vencida pela força luxuosa da “Matéria”, não difere da “simples camponesa” (2006, pp. 217-8).

Também o português António Nobre, em seu poema “Pobre tísica!”, trata do tema da mulher morta, no caso, ainda moribunda, mas cuja morte anunciada já pode ser antevista, como em “Remords posthume”, de Baudelaire. Neste poema, está ausente a ironia de Cruz e Sousa ou a ideia de uma profecia ameaçadora. Não há lição de moral em prol da justiça social, como o brasileiro e o francês analisados se esforçaram em mostrar. Em “Pobre tísica!”, há apenas a melancolia e o lamento do sujeito poético ante a inevitabilidade da morte, atestando a falta de vigor e a saúde já precária, que aos poucos a pobre moça di título vai perdendo. Se antes era bela, agora está magra e pálida demais e as esperanças de vê-la curada praticamente deixaram de existir, como se lê nestas estrofes fatalistas, nas quais os vermes são evocados:

E, assim, sozinha com a aia,
Ao sol, se assenta sobre a praia,
Entre os bebês, que é o seu lugar.
E o Oceano, trêmulo avozinho,
Cofiando as barbas cor de linho,
Vem ter com ela a conversar.

Falam de sonhos, de anjos, e ele
Fala de amor, fala daquele
Que tanto e tanto a faz penar ...
E o coração parte-se todo,
Quando a sorrir, com tão bom modo,
O Mar lhe diz: “Há de sarar ...”

Sarar? Misérrima esperança!
Padres! ungi essa criança,
Podeis sua alma encomendar:
Vais ser amada pelo Verme,
Os bichos vão-na desfrutar.

Sarar? Da cor dos alvos linhos,
Parecem fusos seus dedinhos,
Seu corpo é roca de fiar...
E, ao ouvir-lhe a tosse seca e fina,
Eu julgo ouvir numa oficina
Tábuas do seu caixão pregar!

Sarar? Magrita como o junco,
 O seu nariz (que é grego e adunco)
 Começa aos poucos de afilar,
 Seus olhos lançam ígneas chamas:
 Ó pobre Mãe, que tanto a amas,
 Cautela! O Outono está a chegar...
 (NOBRE, 2009, p. 220-221).

Novamente, o verme aparece para simbolizar a morte e a decomposição, a fragilidade da vida e a impotência do ser humano. Não importa o quanto queiram salvá-la, o eu-lírico não se permite enganar, por isso pede aos padres para ministrarem a extrema-unção e avisa a todos para se deixarem consolar. A imagem do verme aqui é fatalista e de uma frieza melancólica. O sujeito poético sabe o que vai acontecer e tem consciência de que nada há para se fazer; está infeliz, mas procura conforto. Se há alguma ironia nesse caso, essa advém das circunstâncias iniciais, quando um idoso, já no fim da vida, vê uma moça tão mais jovem prestes a sucumbir primeiro.

Como é comum no Simbolismo, a morte é vista pelo sujeito poético criado por Nobre com uma passividade contemplativa, enquanto em outras vezes torna-se desejo de retorno à matéria e/ou ao Cosmos na esteira do pensamento filosófico de Schopenhauer. A esse respeito, Delmira Maçã comenta que “José Duro”, sobre quem se falará mais adiante, “e António Nobre não podem libertar-se da morte e o Verme já não é para eles o simples animal que se cria nos cadáveres, mas um ser que habita no vivo condenado, que escuta, escarnece, gargalha e vem a amar depois o cadáver ‘numa sedução fantástica’” (2010, p. 349). Atenta-se ainda a maiúscula empregada por nobre para se referir ao “Verme” – grafia retomada pela pesquisadora –, que o torna símbolo, mas ao mesmo tempo o engrandece, como o Verme Vencedor, de Poe, ou o Deus-Verme, ainda a ser comentado, a propósito de um poema de Augusto dos Anjos.

Em caminho semelhante a esse poema de Nobre, e, principalmente, herdando certa espetacularização da morte de “Une charogne”, de Baudelaire, cita-se também o poema “Podridão”, do poeta coimbrão Eugénio de Castro³³⁴, presente em seu volume *Interlúdio*,

³³⁴ Em Eugénio de Castro, a imagem verme aparece em vários poemas como “Vaidosa”, “Bodas Negras” e no poema IX de *Oaristos* e a da lesma no poema “Hermafrodita”. Ainda no que diz respeito ao Simbolismo português, encontram-se vermes e/ou larvas nos seguintes poemas: “Litania final”, do livro *Alma Póstuma*, de D. João de Castro; “A Ronda das Horas”, de Alberto Osório de Castro; “Acto de Constrição”, de João da Rocha. Cita-se ainda o prosaísta Raul Brandão que usa a imagem da larva no conto “Santa Eponina”, anteriormente comentado, e o poeta Roberto de Mesquita, que se volta à imagem das larvas no poema “A Imortal”, à das lesmas em “Spleen” e à dos vermes em “Pulvis”. Neste último, o eu poético busca uma imagem de rebaixar-se, contrapondo isso a um desejo de transcendência, como se verifica na estrofe: “E exclama: ‘Eu, que me cria há pouco um imortal, / Um poderoso nume, / Que mais valho afinal / Do que um verme do estreme?!’” (MESQUITA, 2016, p. 121).

como se sabe, o mais pessimista de seus livros. Nesse poema, descreve-se todos os horrores da dita “Podridão” personificada, “irmã da Morte e mãe dos Vermes”, como se lê nos versos abaixo, onde, no entanto, a postura se altera, como em Gilkin, e longe do fascínio baudelairiano o que se encontra é um medo profundo e verdadeiro ante a ideia de decomposição:

Irmã da morte, ó mãe dos vermes,
 Ó Podridão!
 Sombrio horror das epidermes,
 Filha da treva, da escuridão!
 Boca não há como essa tua,
 Duma grandeza tão singular,
 Maior que a lua
 Maior que o mar...
 Boca insaciável, devoradora,
 Louca, devoras quanto te dão,
 Abres a fauce a toda a hora,
 Com fome eterna, ó Podridão!

Nos cemitérios de todo o mundo
 Tens mesa posta noite e dia,
 Mas nada farta, nada sacia
 Teu insondável ventre rotundo.
 Crianças, tigres, flores azuis,
 O rouxinol, o herói, o leão,
 Tudo poluis,
 Ó Podridão!

Seios de virgens, ventres de velhas,
 Colos de monjas, brancos lilases,
 Mãos de princesas, bocas vermelhas,
 Tudo transformas, tudo desfazes!
 O roxo e o verde são tuas cores,
 Ó Podridão!
 Com elas tinges peitos e flores,
 Filha da treva, da escuridão!

Vives nas covas, vives nos canos,
 Negra madrinha dos negros corvos,
 Vais onde queres, não tens estorvos,
 E és sempre nova, mau grado os anos.

[...]

Negra comadre dos coveiros,
 Avó dos mochos agoireiros,
 Irmã da morte, mãe dos vermes,
 Ó Podridão!
 Sombrio horror das epidermes,
 Filha da treva, da escuridão!
 Quando em ti penso, no teu poder,
 Quase endoideço!
 Quando eu morrer,

Queimem meu corpo, por Deus vos peço,
 Quero fugir à Podridão!
 (CASTRO, 1968b, pp. 27-30).

A diferença, porém, neste poema de Castro é que, ao contrário do verificado em Baudelaire, em Cruz e Sousa e em Nobre, nos quais havia certa aceitação fatalista diante do destino de morrer e ser devorado pelos vermes, em “Podridão” (chamada aqui de “mãe dos vermes”, como também o fizera Baudelaire, no poema “Le Mort joyeux”), o sujeito poético se nega a terminar como cadáver em decomposição e pede para seu corpo ser queimado, o que não o privará da morte, mas o poupará da degradação de ter o corpo devorado em um espetáculo macabro, como o de “Une charogne”. Opondo-se ao já visto nos outros poemas, o eu não permite a suposta humilhação e o presumido rebaixamento de se imaginar devorado e, portanto, sobrepujado pelos vermes, de certa forma contrapondo-se à ordem natural das coisas, mesmo se, de certa forma, o eu lírico glorifique essa podridão personificada, não por apreciá-la, e muito menos por desejá-la, mas por entender e conseqüentemente temer a grandeza de seus feitos e a extensão de seus domínios.

Nesse sentido, o poema parece negar um dos significados básicos do símbolo do verme, segundo Chevalier e Gheerbrant, isto é: a ideia de renascimento. Segundo os autores, o verme é “símbolo da vida que renasce da podridão e da morte”, ou ainda, como comentam adiante: “o verme aparece como um símbolo de transição, da terra à luz, da morte à vida, do estado larvário ao vôo espiritual” (2008, p. 943), convergindo com o pensamento de Louis Charbonneau-Lassay, no qual se vê nesse animal a figura do Cristo humilhado na cruz, redimido em seguida, após três dias, com a passagem transcendente da ressurreição. Ou seja, negar a possibilidade de o corpo apodrecer, é tentar lutar contra a ordem natural das coisas, o ciclo que permite a renovação, como se a evocar a ideia de que do pó se veio e ao pó se há de retornar.

Há certa justiça simbólica na podridão. A vida tira da terra seu sustento, então de certa forma é justo que sua parte material retorne à terra para prover o sustento da nova vida que, por sua vez, há de surgir do corpo morto, ao consumi-lo. É essa comunhão da matéria com a natureza que o sujeito poético de Eugénio de Castro parece tanto temer e desejar evitar, a despeito de sua ciência desse fato, pois não obstante essa recusa, em outra estrofe do mesmo poema, Eugénio de Castro reconhece a beleza possível na “Podridão”, cuja capacidade de destruição, no sentido mencionado por Gheerbrant e Chevalier, pode proporcionar a vida:

Mas como certos assassinos,
 Que em seus corações pestilentos
 Nutrem, às vezes sentimentos,
 Branços e Finos
 Tu possuis, entre tais horrores,
 Uma virtude de almos brilhos:
 Criar as flores,
 Como as mães criam os louros filhos.
 (CASTRO, 1968b, pp. 27-30).

Após essa concessão, no entanto, conclui com o trecho anteriormente citado, clamando o desejo de ser queimado para fugir à podridão; numa postura de certa forma arrogante, nascida do nojo provocado pela simples ideia de finitude, como se ele estivesse acima ou à parte do ciclo inevitável de vida e morte que rege a natureza. De toda forma, essa interpretação simbólica mencionada pelos simbologistas da imagem do verme como renascimento e transição positiva parece não se aplicar a nenhum dos poemas analisados até aqui, mesmo quando o verme em si foi exaltado – salvo, talvez, “Une charogne” e “Le Mort Joyeux”, de Baudelaire, autor anterior ao Simbolismo e ao Decadentismo –, não sendo, aliás, algo comum à obra de simbolistas e decadentes em geral. Isso se dá, pois, embora estes poetas sempre revisitem a imagem do verme – e a consequente ideia de decomposição – para evocar a morte, esta parece ser via de regra interpretada de forma fatalista, de forma ameaçadora ou de forma melancólica, salvo interessantes exceções a serem comentadas mais adiante.

Por sua vez, somando as diversas temáticas do verme baudelairiano – o remorso póstumo, o convite amoroso, a espetacularização da morte etc. –, o simbolista português José Duro³³⁵ revisita com frequência essas questões. Dentre os animais de sua fauna particular, Duro tinha especial predileção pela imagem do verme que se faz presente em vários poemas de seu livro *Fel*, publicado no já tão comentado fatídico ano de 1898, como “Mortos”, “Cores”, “Doente” e “Coveiro”, cujos títulos já demarcam o campo semântico de sua predileção. Destes, destaca-se o último, um dos mais conhecidos deste autor tão pouco comentado, no qual são mesclados os desejos secretos aos temores ocultos de um

³³⁵ Vermes podem ser vistos ainda no poema “Post-Scriptum”, do breve volume *Flores* (1896), outra obra de José Duro. Neste poema, um sujeito poético identifica-se não apenas a um verme, mas a “um montão” dessas criaturas decompositoras, sugerindo, provavelmente, o momento em que dele nada mais restar, além de o cadáver já putrefato, servindo de alimento aos vermes: “Quando eu for um montão de vermes sobre a loisa, / Essa alcova fatal onde a Vida repousa / E a Existência, a suprema Existência começa, / Àqueles que estimei d’Antes peço uma coisa: / Se algum deles houver a quem eu o mereça, / No dia triste de finados, / [...] / Um simples ramilhete de violetas negras” (DURO, 1931, p. 27).

sujeito poético constantemente atormentado por um estranho sonho no qual encarna um coveiro:

Sonho que sou coveiro, e sinto os braços frágeis
Quando pego na enxada a rasgar um coval,
Ou quando tomo um crâneo e analiso o frontal
Desse cárcere estreito em que houve sonhos ágeis...

Entro no cemitério a horas doloridas;
E, à indecisa luz das claridades frouxas,
Arrasto o me olhar pelas gangrenas roxas
Dum corpo de Mulher a desfazer-se em vidas...

Um corpo escultural, imaculado, inerme,
Entregue à sedução fantástica do Verme,
Que o desfigura, a rir, numa vertigem louca...

Um corpo que exumei, alucinadamente,
Em ânsias de remorso, em raivas de demente,
Para poder beijar-lhe a apodrecida boca!
(DURO, 1916, pp. 33-4).

Neste poema, em caminho totalmente diverso dos anteriores, o eu lírico se coloca numa atmosfera de um sonho no qual, como se disse, torna-se um coveiro. Já na estrofe inicial, como se a dar o tom da composição, Duro parece evocar o *Hamlet* shakespeariano, por trazer a aterradora imagem do crâneo analisado na mão do sujeito poético, tal qual é feito na peça inglesa com os restos mortais do bobo Yorick, levando o protagonista à introspecção e consequentemente reflexão em torno da condição humana e sua vã filosofia.

Aqui, no entanto, ainda que a reflexão hamletiana esteja subjacente pela similaridade entre as imagens descritas, a cena caminha para outra direção, pois, a partir da estrofe seguinte, em uma grotesca descrição digna de um conto de terror, o sujeito poético desenterra um corpo feminino já em avançado estado de putrefação para então profaná-lo, com um beijo alucinado e carregado de remorso, como se por não aceitar aquela morte indesejada, lutando, portanto, contra as convenções morais e se permitindo aquele último e pecaminoso ato de devoção e amor deturpado.

Numa análise resumida, o poema poderia, por conseguinte, tanto possibilitar a leitura de um desejo contido de necrofilia – amenizado, é claro, por se tratar de um sonho, com ares de pesadelo – quanto demonstrar a dificuldade de se lidar com a morte da mulher amada. No entanto, apesar do anunciado remorso, o tom do poema é exaltante; outra vez, há a espetacularização da morte, tendo na figura do Verme – novamente grafado com inicial maiúscula – um papel de destaque, por se tratar não apenas de agente da putrefação

– e, portanto, de um trabalho importante, embora indesejado, tal como o próprio ofício do coveiro, e, por que não, o do poeta incompreendido, em certa medida, naquele contexto finissecular –, mas igualmente agente da “sedução fantástica”, como se espelhasse os próprios desejos pecaminosos deste eu lírico profanador³³⁶.

O Culto ao Verme e a promessa de dissolução

Seguindo semelhante caminho da exaltação dessa malfadada – e malvista – criatura, passa-se ao poema “Deus-Verme”, do brasileiro Augusto dos Anjos, outro autor que se voltou múltiplas vezes para esta imagem³³⁷. Publicado no livro *Eu*, “Deus-Verme” explora a ideia de sublimação da figura deste animal, atingindo o mais alto nível ao elevá-lo à categoria divina, de forma ainda mais intensa e exaltada do que visto a respeito do Verme Vencedor, de Edgar Allan Poe, na recriação de Stéphane Mallarmé, como se lê nos versos a seguir, pois neste o verme era colocado numa posição de opositor aos seres humanos cuja púrpura devorava, enquanto na composição de Anjos, essa polaridade não se constrói, há apenas uma admiração incontida, beirando a devoção devida a um verdadeiro deus:

Factor universal do transformismo.
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme — é o seu nome obscuro de batismo.

Jamais emprega o acérrimo exorcismo
Em sua diária ocupação funérea,
E vive em contubérnio com a bactéria,
Livre das roupas do antropomorfismo.

Almoça a podridão das drupas agras,
Janta hidrópicos, rói vísceras magras
E dos defuntos novos incha a mão...

³³⁶ Em caminho semelhante Augusto Gil cria em “Linda Madrinha da Melancolia” do livro *A Sombra do Fumo* um sujeito poético que se associa à imagem da larva na medida em que faz mal à mulher que ama, assim como aquela criatura devora uma flor. No entanto, a perspectiva é diferente da vista no poema José Duro. Em Gil, o eu lírico sofre por fazer mal à sua amada – equiparada por sua fragilidade e inocência a uma pombinha –, algo que faz, aparentemente sem desejar e pelo que lamenta profundamente, como se lê na estrofe: “Minha triste rolinha compungida / O mal de que padeces, fosse-o eu... / Seria a larva numa flor pendida. / Seria o mal, bem sei, — mas era teu.” (1915, p. 24).

³³⁷ Augusto dos Anjos é outro dos poetas que se voltou com bastante frequência à imagem do verme. Em seu livro *Eu*, foram encontrados mais dez poemas nos quais há menções a vermes e/ou larvas, a saber: “Eterna Mágoa”, “Tristezas de um quarto minguante”, “Insânias de um simples”, “Pântano”, “Viagem de um vencido”, “Monólogo de uma sombra”, o poema de número “VIII”, “A Ilha de Cypango”, “Poema Negro” e “Psicologia de um Vencido”. A respeito desse último poema, Rogério Caetano de Almeida comenta que nele “percebemos a monstruosidade como elemento da corporalidade grotesca e, nesse mesmo poema, identificamos elementos que se referem à terra, tais como o ‘verme’ e a ‘frialdade inorgânica’ — expressões que se relacionam com o baixo material e corporal, assim como a ação de ‘comer’, por parte dos vermes” (2007, p. 91).

Ah! Para ele é que a carne podre fica,
 E no inventário da matéria rica
 Cabe aos seus filhos a maior porção!
 (ANJOS, 1920, p. 24).

Um fator interessante sempre digno de nota da obra poética de Augusto dos Anjos é seu uso de informações, vocábulos e expressões científicas, conferindo às suas composições uma altivez acadêmica e uma seriedade circunspecta, de quem analisa a realidade, sabendo-a decadente, com distância e interesse, como se pode ver nesse poema. Esse aspecto pode ser visto em outras obras de feição decadente, como em poemas de Camilo Pessanha dentre outros, mas em Anjos tal característica se revela mais marcante por estar presente em quase todos os seus poemas e, de maneira exemplar, em “Deus-Verme”.

Dito isso, chama-se logo a atenção para o verso sete de “Deus-Verme”, no qual esta figura “obscura”, mas ironicamente euforizada, é descrita, ao lado das bactérias com quem compartilha o ofício da decomposição. Vista de forma livre das “roupas do antropomorfismo”, tal divindade parece se encontrar acima da humanidade, talvez porque seja capaz de agir a despeito das vontades humanas, inclusive podendo atuar no corpo de cada pessoa indistintamente, mesmo no daqueles que ainda se encontram vivos. Instaura-se, por conseguinte, um desejado distanciamento entre o animal – tornado dividido – e o ser humano, reduzido em sua insignificância transitória, o que é interpretado em chave positiva, como já o fora em “Le Mort Joyeux”, de Baudelaire.

Trata-se, como se disse, de um poema que dialoga com o texto de Poe, pelo lugar de importância em que coloca uma das criaturas mais abjetas do imaginário ocidental, vista de um lugar privilegiado, acima dos homens, agente da morte, à parte do tempo, obviamente, não a partir de uma perspectiva individual de cada verme – igualmente submisso à morte e à decomposição, como todo ser vivente –, mas quando visto enquanto entidade coletiva onipresente, o Verme, com a inicial em maiúscula já demarcada. A respeito dessa relação possível com “The Conqueror Worm”, de Poe, Deize Mara Fonseca, comenta:

Aqui [ou seja, no poema “Deus-Verme”] não há comparações: o verme está, desde [o][sic] início, no plano principal, e sempre visto como agente de transformação, cuja presença é universal: na superabundância ou na miséria. Além disso, ele é fecundo: acasala-se com a bactéria, janta e almoça e tem filhos, para os quais guarda ‘a maior porção’ dos despojos humanos. Há uma afirmação clara em ambos [os][sic] poemas: o verme é o herói, ele herdarà a terra. A ele pertencem a vida e a morte, pois somente ele é capaz de, a partir da morte, criar vida.

Ambos os poemas usam imagens de devoramento, com palavras como “food” e “rói”. O verme se alimenta do pavor e da fragilidade humanos, tornando-se, por isso, superior ao homem, pois o transcende, alimenta-se de matéria morta, ou seja, da fraqueza e da finitude do homem. O verme também não respeita nenhum tipo de hierarquia social: hoje devora o rei, amanhã o mendigo, como diz Hamlet. Ou seja, o verme também se torna vencedor por subverter a ordem social, criada pelo[s] [sic] homens, reduzindo todos a [sic] mesma materialidade. Essa materialidade revela a verdade sobre o homem: somos todos pó, “cadáveres adiados”. As máscaras sociais apenas tentam escamotear essa realidade. A poesia gótica, dessa forma, desvenda a hipocrisia das organizações humanas (2009, p. 46).

Nesse sentido de revelação da verdade, mencionado ao fim do trecho de Fonseca, recupera-se outra vez “A Ironia dos Vermes”, de Cruz e Sousa, e “Une Charogne”, de Baudelaire, ambos também capazes de informar essa força maior da natureza à qual o verme se junta, incorporando-se e simbolizando-a. “Deus-Verme” e o “Verme Vencedor”, por sua vez, traduzem-se como a coroação dessa verdade, como se disse, segundo a qual o verme, visto em seu coletivo, não é um símbolo de submissão e humildade. Ao contrário, é a presença onipotente e onipresente à qual toda e qualquer forma de vida há de subjugar, motivo de admiração e louvor de uns, de pavor e revolta de outros, como se demonstrou até aqui.

Já no poema “Eu vi a luz em um país perdido” (também muitas vezes chamado de “Inscrição”), de Camilo Pessanha, poeta português radicado na distante Macau, publicado em sua *Clepsidra*, o autor parece retomar um pouco do significado histórico dessa imagem, perdido para a maioria dos outros poetas; isto é, a ideia de agente do ciclo da vida – mesmo se não necessariamente de renascimento. Indo na contramão da exaltação ao verme – por medo ou por admiração, não importa – vista em praticamente todos os poemas anteriormente citados, Pessanha recria uma imagem de humildade, carregando-a de melancolia e abnegação, e também, poder-se-ia dizer, de certo desencanto fatalista, como se lê nos quatro curtos versos com os quais compõe aquele que é provavelmente o mais famoso de seus poemas e o único no qual o verme se faz presente³³⁸:

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!

³³⁸ À exceção da imagem da serpente, reiterada em algumas composições, em geral os animais não se repetem no breve bestiário da *Clepsidra* de Pessanha. Contudo, há visível unidade temática e estética na escolha dessas imagens. Não por acaso, no poema “Nesgas agudas do areal” (PESSANHA, 2009, p. 118), encontra-se uma menção a “larvas”, de certa forma dialogando com o poema conhecido como “Inscrição”, na medida em que larvas e vermes compartilham uma mesma simbologia cara a Pessanha: a capacidade de dissolução. No caso daquele poema, as “larvas tumulares” ficam responsáveis por dissolver “a impureza inútil”, sendo, portanto, vistas como um elemento positivo.

No chão sumir-se, como faz um verme...
(PESSANHA, 2009, p. 53).

O último verso, justamente no qual está a imagem do verme, há muito tem suscitado discussões entre os leitores e críticos literários. Parte deles lê o desejo de sumir-se no chão como a vontade do sujeito poético de morrer. Segundo essa leitura, insatisfeito com o mundo, o eu, cuja alma já se encontra tão fraca – como o sujeito poético de “Le Mort joyeux”, o qual, inclusive, já perdera a alma –, posto que lânguida e inerte, quer desaparecer do mundo do qual já não se sente mais parte.

Já a outra leitura possível e bastante difundida, complementar à anterior, consistiria em ver o ato de voltar à terra como um sonho em retornar ao barro do qual o homem é feito, talvez visto como o próprio “país perdido”, em um sentido transcendental schopenhauriano. Com isso em mente, Izabela Leal desenvolve sua interpretação, demonstrando a ambiguidade do verso e destacando ainda que a imagem do verme não necessariamente deve ser associada à morte – a despeito dos inúmeros exemplos vistos acima –, pois a criatura capaz de voltar à terra, na verdade, está ganhando uma nova chance de viver, ou melhor, de propiciar vida, como já se comentou também, por ter voltado ao seu “país de origem”:

O emprego do subjuntivo, de fato, enfatiza as aspirações do sujeito, e poderíamos ser tentados a pensar que este sujeito inveja o deslizar do verme como forma de encontrar uma identidade, pois há aqui um movimento de retorno à terra; ou porque, na impossibilidade de reconstruir a sua identidade, o sujeito preferiria morrer, desaparecer na terra. Entretanto, essa imagem do verme – do *verme*, e não de um outro animal qualquer, em que o ato de enterrar-se corresponderia ao ato de morrer – não permite que este sentido se estabeleça tão facilmente. [...] [Pois s]e é verdade que o verme desaparece no chão, isto não quer dizer que ele se imobilize sob a terra; ele perfura-a, escava, constrói o seu caminho. Nesse sentido, se o sujeito inveja o movimento realizado pelo verme, isto não se deve ao desejo de mergulhar na terra para reencontrar o passado, mas sim ao de perfurá-lo, destruí-lo, decompô-lo (LEAL, 2007 p. 166).

Para ilustrar tal raciocínio, pensa-se na imagem cotidiana de uma minhoca pulando no asfalto em um dia de sol, desesperada, ressequida. Se ali continuar, vai se desidratar até morrer, porém, caso tenha uma oportunidade, infiltrar-se-á na terra e poderá assim seguir sua vida outra vez, abrindo um caminho onde aparentemente não havia nenhum. Essa pode ser uma via de leitura do verme de Pessanha, tradutor de um desejo do eu-lírico que, tal como a minhoca da analogia, encontra-se deslocado em um local ao qual não pertence. O sujeito poético, deslocado do mundo em que vive, encontraria a comunhão com sua pátria primeira na morte, como a minhoca ou o verme encontram seu

lar no retorno à terra. Logo, como também afirma Leal, o eu do poema sempre se volta à morte, embora de maneiras diferentes:

A imagem do verme poderia, portanto, suscitar duas formas de relacionamento com a morte: a primeira, uma relação ainda calcada na identidade, que encontraria um eco na idéia de morrer para retornar ao solo natal, transformando o desconhecido em conhecido, reduzindo o *outro ao mesmo*; a segunda, uma compreensão da morte como produção da diferença, na medida em que, ao assimilar o *outro*, produz-se algo que antes não existia (2007, p. 168).

Ou seja, no poema de Pessanha, embora exista a possibilidade de retorno à pátria, o estado de espírito do eu-lírico, que evoca ou se equipara ao verme, sempre parece de algum se voltar à questão da morte, por temê-la ou por desejá-la, ou simplesmente pela consciência de sua aproximação e da impossibilidade de detê-la, o que dialoga com vários dos poemas do autor. Por conseguinte, não parece exagero constatar igualmente na imagem do verme em geral, difundida na poesia simbolista e decadentista, apesar de seu aspecto polissêmico, esse mesmo vínculo sempre presente à ideia de morte e de sublimação, guardadas as nuances e devidas contextualizações, permeado de melancolia e de fatalismo entre o horror e a aceitação ante à destruição, culminando no desejo de dissolução e/ou transcendência, como em Pessanha, e/ou no respeito, medo e admiração ante o agente causador do fim da materialidade corpórea, como em Baudelaire, Cruz e Sousa, Anjos, Duro e outros. Afinal, para muitos simbolistas a morte é algo a se desejar, por ser o fim dos tormentos da vida e uma possibilidade de recomeço³³⁹.

Tal visão, por sua vez, parece resumir o projeto poético de muitos escritores da segunda metade do século XIX, dentre eles o próprio Baudelaire, cuja obra em dada medida “guiou” esse percurso pelo bestiário dos simbolistas e decadentes. Neste sentido, parece interessante a leitura feita por Benelhadj do poema “Le Voyage”, último texto de *As Flores do Mal*, que, mesmo sem trazer a imagem do verme, resume-se em um desejo de destruição ou transcendência, semelhante ao desenvolvido no breve poema de Pessanha e funciona como chave do imaginário demonstrado ao longo desse estudo:

Le Voyage, le dernier poème de *Les Fleurs du Mal*, est une sorte d'épilogue de tout le recueil. Dans ce poème Baudelaire montre la vie comme un long voyage dont le but est de fuir devant les réalités amères qui font plonger dans un ennui et un spleen sans commune mesure. Selon le poète, le meilleur des voyages serait le plus grand de tous, celui

³³⁹ Também em uma perspectiva idealizada que culmina na sublimação da imagem do verme, pode-se lembrar o poema “Dizem os sábios que já nada ignoram”, do português Angelo de Lima, em cujos últimos versos se afirma: “O homem rasteja, semelhante ao verme / Porque não há-de a paz da sepultura / – Quanto labor sob a aparente calma! / Servir d’abrigo àquele ser inerte, / De que há-de um dia após tarefa oscura / Surgir vivaz, alada e flor, a Alma” (LIMA, 2003, p. 37).

qui l'emmènerait sans possibilité de retour, vers le ciel ou vers le gouffre³⁴⁰ (BENELHADJ, 2006, p. 92).

Com essa tópica da morte em mente – bem como todos os seus desdobramentos possíveis vistos nesse capítulo a propósito da conjuntura finissecular –, para concluir, parece interessante pensar rapidamente em um diálogo do romance *Là-Bas*, de J.-K. Huysmans, traduzido para o português lusitano como *Além*, por Aníbal Fernandes, e para o português brasileiro como *Nas Profundezas*, por Mauro Pinheiro. Nessa passagem, corrobora-se a perspectiva que vê o Simbolismo e o Decadentismo como poéticas em constante diálogo, independentemente do gênero e da nacionalidade de uma obra, sobretudo no concernente à representação animalista.

Assim, a imagem do verme neste romance se revela a um só tempo decadente e simbolista, podendo ser cotejada com as representações vistas na poesia portuguesa, brasileira, francesa e belga expostas neste capítulo, que, por sua vez, encontraram raiz nas larvas baudelairianas dispersas em suas *Flores do Mal*. Ela está presente em uma longa passagem, logo no início do terceiro capítulo de *Là-Bas*, passada após a saída de cena do criado do protagonista – Durtal, um escritor em crise cujo processo criativo o leitor acompanha –, no momento este recebe a visita de seu excêntrico amigo Des Hermies, um burguês enfadado, que, por sua vez, desenvolve então a excêntrica teoria reproduzida abaixo, a partir da imagem do verme em uma espécie de “Elogio e defesa da poeira”:

Des Hermies sonna sur ces entrefaites. – Je mets me bottines et nous filons, s’écria Durtal. Tiens, – il passa la main sur la table et la ramena gantée d’une mitaine grise – regarde, cette brute-là secoue tout, se bat contre on ne sait quoi et le résultat le voici: il y a encore de poussière qu’avant lorsqu’il est parti !

– Bah, fit des Hermies ; mais c’est très bon, la poussière. Outre qu’elle a un goût de très ancien biscuit et une odeur fanée de très vieux livre, elle est le velours fluide des choses, la pluie fine mais sèche, qui anémie les teintes excessives et les tons bruts. Elle est aussi la pelure d’abandon, le voile d’oubli. Qui donc peut la détester sinon certaines personnes au sort lamentable desquelles tu devrais quelquefois penser ?

T’imagines-tu, en effet, la vie des gens qui demeurent à Paris, dans un passage. Tiens, figure-toi un phtisique qui crache le sang et s’étrangle dans une chambre située à un premier étage sous les vitres en dos d’âne d’un passage, celui des Panoramas, par exemple. La fenêtre est ouverte, il monte de la poussière saturée de tabac refroidi et de sueur tiède. Le malheureux étouffe, supplie qu’on lui donne de l’air ; l’on se précipite sur la croisée... et on la referme, car comment l’aider à

³⁴⁰ “A Viagem, o último poema de *As Flores do Mal*, é uma espécie de epílogo de toda a recolha. Neste poema, Baudelaire mostra a vida como uma longa viagem cujo fim é fugir das realidades amargas que fazem com que se mergulhe no tédio e no *spleen* sem medida comum. Segundo o poeta, a melhor das viagens seria a maior de todas, aquela que o levaria sem possibilidade de retorno, rumo ao céu ou rumo ao abismo”.

respirer, si l'on ne le soustrait pas à la pulvérulence du passage, en l'isolant ?

Hein, cette poussière qui stimule les hémoptysies et les toux est moins bénigne que celle dont tu te plains ? [...] En fait de poussière, considérée alors comme rappel des origines et souvenance des fins, sais-tu qu'après notre mort, nos charognes sont dépecées par des vers différents, suivant qu'elles sont obèses ou qu'elles sont maigres ? Dans les cadavres des gens gras, l'on trouve une sorte de larves, les rhizophages ; dans les cadavres des gens secs, l'on ne découvre que des phoras. Ceux-là sont évidemment les aristos de la vermine, les vers ascétiques qui méprisent les repas plantureux, dédaignent le carnage des copieuses mamelles et le ragoût des bons gros ventres. Dire qu'il n'y a même pas d'égalité parfaite dans la façon dont les larves préparent la poudre mortuaire de chacun de nous !³⁴¹ (HUYSMANS, pp. 45-46).

Esta divagação de Des Hermies – personagem caracterizado por seu discurso muitas vezes preconceituoso, mas sempre profundo e filosófico, embora um tanto caricato, com ares de dândi e esteta, como o Des Esseintes de Huysmans e o Tribulat Bonhomet de Villiers – traduz bem o pensamento decadente (ao mesmo tempo em que expõe uma cidade em completa decadência), na qual se valoriza o lado humilde, baixo e feio de todas as coisas, ao pensar na poeira como forma de auxílio na “contenção” da força das cores, por exemplo.

No trecho final dessa citação, a reflexão segue a mesma linha de pensamento de “Ironia dos Vermes” e de outros dos poemas comentados, ou seja, prevê uma igualdade social imposta pelos vermes, enquanto consumidores dos corpos de todo tipo e classe de gente, sem distinções ou hierarquias, a despeito das posses ou títulos que o morto pudesse ter em vida. Neste caso, no entanto, a igualdade nasce da diferença, pois, segundo a teoria

³⁴¹ “Entretanto Des Hermies tocou à porta. – Vou calçar as botinas e pomo-nos a mexer daqui – exclamou Durtal. – Olhem-me só isso! – Passando a mão pela mesa recolheu-a enluvada por uma mitene cinzenta. – Olhem-me este bruto, que sacode tudo, luta contra sei lá o quê, para este resultado: quando se vai embora, ainda há mais pó do que havia antes! / – Hum! – disse Des Hermies. – Fica a saber que a poeira é muito agradável. Além do sabor a bolacha muito velha e cheiro decrépito a livro muito antigo, é o veludo fluido das coisas, a chuva miúda mas seca que provoca anemia às tonalidades excessivas e às cores cruas. Também é a pele do abandono, o véu do esquecimento. Quem pode detestá-la, senão certas pessoas de sorte lamentável e que às vezes deviam ocupar o teu pensamento? / De facto, imagina a vida dessas pessoas que moram numa das ruas cobertas de Paris. Imagina lá um tísico que escarra sangue e sufoca num quarto situado num primeiro andar logo abaixo dos vidros do tecto em corcova, como há na passagem Des Panoramas, por exemplo. Com a janela aberta, a poeira que sobe está saturada de tabaco esfriado e suor morno. O desgraçado sufoca, suplica que lhe dêem ar; correm à janela... e fecham-na, porque não há outro modo de ajudá-lo a respirar senão isolando-o, subtraindo-o à pulverulência da passagem! / Ahn! A poeira que estimula as hemoptises e as tosses será menos maligna do que esta, de que te queixas? [...]. No que respeita à poeira considerada como lembrança das origens e recordação dos fins, sabes que depois de morrermos as nossas carcaças são despedaçadas por vermes diferentes, consoante pertencermos aos obesos ou aos magros? No cadáver dos gordos encontram-se larvas da espécie rizófaga; no cadáver dos secos apenas se descobrem larvas da espécie fora. Como é evidente, estas são as aristocratas da bicharada, os vermes ascéticos que desprezam as refeições planturosas, desdenham a carnificina das mamas copiosas e o guisado das boas e grandes barrigas. Dizer-se que não há igualdade perfeita, nem mesmo na forma como as larvas preparam o pó mortuário de cada um de nós!” (HUYSMANS, 2006, pp. 43-5).

de Des Hermies, seriam necessários decompositores de tipo diverso para cada tipo de corpo.

Ironicamente, no processo de apagamento das classes humanas, sua explicação prevê uma hierarquia entre os tipos de vermes, de modo a mostrar o quanto nenhuma forma de igualdade é perfeita, o que, de certa forma, embasa o pensamento da própria personagem, pois Des Hermies, em outros momentos, afirma crer na própria superioridade, e de seu povo, em relação a outras pessoas. Ao final, a despeito de qualquer hierarquia existente entre pessoas e vermes vivos, o resultado, para os mortos, é sempre o mesmo: decomposição e dissolução da matéria. E disso resulta o interesse da “teoria do pó” para o modo como a imagem do verme foi interpretada na conjuntura da literatura finissecular.

Com isso, espera-se ter demonstrado o poder simbólico dessa imagem, bem como sua pluralidade e frequência em obras de autores simbolistas e, particularmente, decadentistas, francófonos e, sobretudo, lusófonos. Ao inverter as polaridades, os poetas do período rebaixaram aves altivas, como se viu, enquanto sublimaram o mais vil e desprezado dos animais, destacando-se suas especificidades, cuja simbologia, entre a tradição e a inovação, marca a autenticidade e a diversidade do fim de século, embora dentro de uma unidade que coroou o verme não como um monarca, tal qual aconteceu como a águia, Rainha das Aves, ou com o cisne, Profeta dos Pássaros e Artista dentre os Artistas, mas como um legítimo deus soberano, capaz de reinar sobre tudo e sobre todos, independentemente do credo ou da espécie, de cujos poderes é impossível escapar. Afinal, como bem percebeu Edgar Allan Poe, o Verme sempre sai vencedor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A RESSIGNIFICAÇÃO

FINISSECLAR DOS ANIMAIS

Desembesta o tapir que o pânico escorraça;
Enrosca-se a jiboia, o jaguar sente medo,
Na escuridão da loca o Índio acuado espia...

Tudo se encolhe, treme, espera, silencia,
Da pluma dos bambus à aresta do rochedo...
É a alma da floresta — a Alma Verde que passa!
(“A Alma Verde”, de Pethion de Vilar)

Como afirma Dominique Lestel em seu ensaio *L'Animalité*, o animal “não é nem um brinquedo nem um objeto”, passível de ser usado ou manipulado pelo ser humano, “ele é, antes de tudo, uma *presença* e aí se encontra sua especificidade. Ele encarna para o homem uma alteridade particular, portadora de sentido” (2007, p. 100), o que intriga e, ao mesmo tempo, fascina a raça humana, que há séculos se empenha em tentar decifrá-los para, enfim, alcançar esse sentido escondido, no qual talvez se encontre a resposta para entender a própria humanidade. E nessa busca por sentido, ao longo da história, escreveu-se, debateu-se, representou-se e mistificou-se o animal, cuja importância – não só para o período estudado nesse trabalho, mas para a literatura ocidental em geral –, parece bastante exemplificada, depois desse longo percurso cíclico que invariavelmente retorna às fontes dessa tradição literária.

Da mesma forma, a partir das análises apresentadas na segunda parte desta tese, através de três capítulos de análise, foi possível verificar o quanto as imagens animalistas são importantes na conjuntura finisseclara; pois, embora este trabalho tenha se restringido apenas às imagens das águias, dos cisnes e dos vermes, três animais de grande relevância de um bestiário muito maior – bem como a algumas outras imagens ocasionais presentes nos textos comentados, como os condores, os hipogrifos, os albatrozes, as larvas e as lesmas –, a extensa quantidade de poemas e textos em prosa que se voltaram a cada uma dessas imagens denota seu impacto no imaginário particular dos simbolistas e decadentistas.

Percebe-se também que, salvo raras exceções, a maioria dessas imagens foi buscada na tradição clássica e/ou no contexto medieval, vide a forte presença de mitos e lendas; contudo, como se antecipou na “Introdução”, estes raramente se mantêm da forma como foram contados ao longo dos séculos. Os poetas finisseculares as retomavam não por um passadismo classicizante, à maneira dos árcades e de alguns parnasianos, mas por quererem criar algo novo a partir de elementos já difundidos no imaginário da época, de modo a provocar o leitor, desafiando-o a encontrar consigo uma nova significação para uma imagem por todos conhecida, em uma espécie de “jogo” sugestivo de decifração emulatória, como explicado por Mallarmé.

Por conta disso, a águia de Zeus, remetendo ao seu tradicional aspecto solar e belicoso, enquanto soberana das aves, pôde ser atualizada para assumir um caráter de solidão e de tédio, males típicos do poeta do século XIX, enquanto o cisne apolíneo, símbolo da morte, da música, da adivinhação e da poesia e quaisquer outros atributos do deus filho de Leto, tornou-se, a partir desses quatro elementos, signo cada vez mais abstrato de uma idealização silenciosa construída em branco, como símile da própria poesia ou como avatar do poeta incompreendido. Já o verme, recuperado dos Bestiários Medievais e do imaginário cristão, nos quais evocava tudo o que havia de mais torpe, abjeto e vil, passou a ser de certa forma festejado ou, antes, cultuado; mesmo sendo ainda temido, foi também desejado, graças ao espetáculo da decomposição que proporciona em meio à podridão, passando assim a ser visto com bons olhos – ou, ao menos, com o devido respeito –, uma vez aprendida a lição de Victor Hugo, que ensinou a ver o belo no que há de mais horrendo, pois afinal a beleza está nos olhos de quem vê. E, sobretudo, na forma como se o retrata. O verme também se tornou símbolo do desejo de morte, pensamento schopenhaueriano que, de um modo ou de outro, parece permear a maior parte das produções da época e, por conseguinte, a forma como praticamente todos animais foram interpretados em seu imaginário.

Ou seja, ao mesmo tempo em que se viu essa retomada dos clássicos da Antiguidade greco-romana e de uma Idade Média idealizada, percebe-se também um intenso diálogo com os românticos, que, em um primeiro momento já haviam efetuado uma pioneira atualização da simbologia da maioria dos animais, como o sapo, como se viu a propósito do poema de Victor Hugo, analisado no Capítulo 1. A leitura de Hugo pelos escritores finisseculares, aliás, é perceptível e relevante em muitos momentos, assim como outros nomes que lhe são contemporâneos como Wagner, Schopenhauer, Poe e Baudelaire, e, em menor medida, Gautier, Lamartine, Hoffmann, Novalis, Balzac,

Flaubert e Nerval. Em um segundo momento, sobretudo para os *cénacles* instaurados fora da França, as figuras maiores de Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine, e, em menor medida, Villiers de L'Isle-Adam, Arthur Rimbaud, Maurice Maeterlinck e Georges Rodenbach, terão fundamental importância na difusão do pensamento, das imagens e dos temas típicos ao imaginário epocal, como se vê, por exemplo, na recriação de cisnes confessadamente mallarmaicos no Simbolismo brasileiro.

Como consequência dessas matrizes comuns, viu-se como se torna difícil separar os elementos do imaginário decadentista daqueles que compõem o imaginário simbolista, uma vez que, em muitos casos, traços de ambas as poéticas podem ser encontrados num único poema ou em um mesmo texto em prosa, o que explica porque até hoje não é simples distinguir essas duas poéticas em alguns contextos. Mesmo assim, as análises demonstraram algumas propensões para esta ou aquela imagem, evocando ora a idealização simbolista, ora a revolta ante uma sociedade “doentia”, típica do texto decadente.

Nesse sentido, a águia finissecular sobrevoa as duas poéticas, pousando ora de um lado, ora de outro, fazendo a ponte espiritual esperada de uma ave; já o cisne idealizado, mesmo se numa posição de rebaixamento, preso, congelado, solitário, atormentado, torturado e assassinado parece muito mais simbolista: é uma imagem de beleza e pureza que contrasta com a própria noção de decadência, mesmo quando emerge justamente de um ambiente nessa situação de degradação ou quando se encontra imerso nesse estado de espírito particular. O verme, por outro lado, inapto para o idealismo por seu aspecto grotesco, mesmo quando divinizado por seu poder destruidor, recupera o espírito desencantado finissecular, que vê em sua sociedade uma degenerescência ética, moral, física e espiritual, como tão bem Baudelaire procurou mostrar em suas belas *Flores do Mal* – e, mais especificamente, na série de seus “Tableaux Parisiens” –, relidas, reinterpretadas e revisitadas por praticamente todos os simbolistas e decadentes que se lhe sucederam.

A partir disso, percebeu-se também a recorrência de temas e imagens independentemente do país onde foram compostos ou do idioma com que foram escritos, corroborando a ideia de um imaginário animal comum ao Simbolismo e ao Decadentismo como um todo coeso e cosmopolita, cujas referências são compartilhadas e revisitadas através da leitura mútua entre pares. Não obstante isso, também foram visíveis algumas particularidades: a menor representação de cisnes no *cénacle* português; a recorrência muito mais expressiva de vermes e larvas no Simbolismo de feição decadente realizado

nos contextos brasileiro e português; a predileção no contexto francófono por retratar as águias enquanto emblemas; a perspectiva cristã adotada pelos belgas em relação à imagem do cisne, ou ainda a preocupação desses últimos em retratar as paisagens flamengas repletas de seus canais natais etc. Isso sem mencionar outras especificidades que não foram possíveis demonstrar neste trabalho por uma limitação tanto espacial quanto temporal, mas que, de todo modo, foram verificadas pelo levantamento inicial, e que devem ser retomadas em futuros trabalhos, a exemplo da predileção dos brasileiros pela imagem de sapos e corvos, dos belgas por cordeiros – raro nos demais *cénacles* –, e dos portugueses por animais domésticos, como bois e cavalos, e marinhos, como gaiivotas, de modo a espelhar as paisagens rurais e litorâneas desse país.

Nesse sentido, averiguou-se igualmente as diferentes “funções” que as imagens animais assumem nas obras finisseculares, ora aparecendo enquanto metáforas ou comparações pontuais, mas iluminadoras, oferecendo muitas vezes uma chave de leitura para todo o poema, como se viu em muitos textos franceses, belgas e franco-estrangeiros. Houve também uma recorrência nesses autores francófonos de animais como símbolos, enquanto em Portugal isso quase não foi encontrado. No Simbolismo lusitano, os animais compõem paisagens, estados de alma e descrições, mas de modo distinto dos belgas que também recorrem a eles para descrever suas paisagens naturais, mas de modo a refletir paisagens de alma e demonstrar estados de espírito.

Os brasileiros, por outro lado, em geral menos inovadores no que concerne à escolha das imagens, retomaram com frequência símbolos já consagrados no imaginário finissecular francófono, criando variantes e variações a partir de poemas conhecidos no meio, sobretudo a partir de – e em diálogo com – Mallarmé, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Maeterlinck e Rodenbach. Isso não impediu, contudo, o surgimento de poemas totalmente divergentes da regra, também ainda por explorar, dotados de uma fauna exótica e particular, como o soneto “A Alma Verde”, de Pethion de Villar, citado como epígrafe dessa conclusão e reproduzido abaixo na íntegra, à guisa de provocação:

A ALMA VERDE

Às vezes, alta noite, à boca da floresta
Cheia de uivos de amor e de berros ferozes,
Como a voz do oceano aterradora e mesta,
Levanta-se uma voz feita de cem mil vozes;

E essa voz que amedronta o coração mais forte
E como harpas de ouro ao mesmo tempo enleva,
De galho em galho vai, como um grito de morte,
Espalhando o terror atávico da Terra!...

Desembesta o tapir que o pânico escorraça;
 Enrosca-se a jiboia, o jaguar sente medo,
 Na escuridão da loca o Índio acuado espia...

Tudo se encolhe, treme, espera, silencia,
 Da pluma dos bambus à aresta do rochedo...
 É a alma da floresta — a Alma Verde que passa!
 (VILLAR in MURICY, 1987, p. 484).

Esse poema misterioso e sugestivo, publicado no patriótico livro chamado *Alma Brasileira*, em 1898, parece procurar justamente trazer alguma cor local para temas simbolistas e decadentes, citando animais típicos da fauna brasileira como o tapir, a jiboia e o jaguar em um contexto e paisagem igualmente nacionais, mas sob a ótica das poéticas em que se insere, o que se demarca e se intensifica inclusive pela escolha cuidadosa dos nomes em tupi desses três animais em detrimento de seus respectivos nomes lusitanos, como tapir em vez de anta, palavra portuguesa derivada do árabe, ou jaguar no lugar de onça, termo derivado do grego e do latim, introduzido na língua portuguesa via italiano. E, dessa forma, Villar demonstra que, a despeito do imaginário comum a todos os *cénacles* onde o Simbolismo e o Decadentismo se desenvolveram, em Paris, Liège, Bruxelas, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Lisboa ou Coimbra, há sempre também espaço para outras formas de representação que renovem e aumentem o já tão rico imaginário animal dos simbolistas e decadentistas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CITADAS NA TESE

OBRAS LITERÁRIAS SIMBOLISTAS E DECADENTISTAS

- A.A.V.V. *La Wallonie*. Liège, Bélgica : [sem editora], 1889.
- A.A.V.V. *Parnasse de la Jeune Belgique*. Paris : Léon Vanier, 1887.
- ALBUQUERQUE, José Joaquim de Medeiros e. *Canções da Decadência e outros poemas: edição definitiva (1885-1904)*. Introdução, organização e fixação de texto Antonio Arnoni Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- ANDRADE, Fábio (org.). *O fauno nos trópicos: um panorama da poesia decadente e simbolista em Pernambuco*. Recife: Cepe, 2014.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu (poesias completas)*. Paraíba: [sem editora], 1920.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Edição Bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa [O Spleen de Paris]*. Tradução de Dorothee de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.
- BRANDÃO, Júlio. *Obras de Júlio Brandão – Poesia*. Edição de Fernando Guimarães. Porto: Lello Editores, 1999.
- BRANDÃO, Raúl. *A Morte do Palhaço e o Mistério da Árvore*. Lisboa: Edição da Seara Nova, 1926.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CASTRO, Eugénio de. *Obras Poéticas. Vol. 1 – Oaristos, Horas, Silva*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Jr, 1968a.
- CASTRO, Eugénio de. *Obras Poéticas. Vol. 2 – Belkiss, Interlúdio, Tirésias*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira Jr, 1968b.
- CORBIÈRE, Tristan. *Os amores amarelos*. Introdução, tradução e notas de Marcos Antônio Siscar. Edição Bilíngue. São Paulo: Iuminuras, 1996.
- CRÉSY, Fernand (Fernand Ices). *Les fauves: poésies. Le Mitron. Tête et coeur. Pyrénéennes*. Paris: Alphonse Lemerre, Éditeur, 1880.
- CROS, Charles. *Le Coffret de Santal*. Paris: Alphonse Lemerre; Nice: J. Gay et File, 1873.
- DANTAS, Julio. *Nada*. 2ª edição aumentada. Lisboa: Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora, 1912.

- DELVAILLE, Bernard (org.). *Poètes symbolistes : anthologie*. Paris: La Table Ronde, 2003.
- DUCASSE, Isidore (Conde de Lautréamont). *Les Chants de Maldoror et autres textes*. Prefácio, notas e comentários de Jean-Luc Steinmetz. Paris : Le Livre de Poche, 2001.
- DURO, José. *Fel*. 2ª ed. Lisboa: Livraria e Editora Guimarães, 1916.
- DURO, José. *Flores*. 2ª ed. Lisboa: Livraria e Editora Guimarães, 1931.
- ELSKAMP, Max. *La Chanson de la rue Saint-Paul et autres poèmes*. Édition présentée par Paul Gorceix. Paris : NRF / Gallimard, 1997.
- FLOPETTE, Adoré (Gabriel Vicaire e Henri Beauclair). *Les déliquescentes. Poèmes décadents d'Adoré Floupette avec sa vie par Marius Tabora*. Byzance [Paris] : Lion Vanné Éditeur, 1885.
- GIL, Augusto. *Versos*. Lisboa: Ulmeiro, 1981.
- GIL, Augusto. *Sombra de Fumo*. Coimbra: Moura Marques Livreiro Editor, 1915.
- GILKIN, Iwan (Dir.). *La Jeune Belgique*. Tome Onzième. Bruxelas: [sem editora], 1892.
- GILKIN, Iwan. *La Nuit*. Paris: Librairie Fischbacher, 1897.
- GILKIN, Iwan. *Le Cerisier Fleuri*. Paris: Librairie Fischbacher, 1899.
- GIRAUD, Albert. *Hors du Siècle (1885-1897)*. Bruxelas: Éditions de La Vie Intellectuelle, 1923.
- GORCIEUX, Paul (org.). *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques*. Bruxelas : Éditions Complexes, 1998.
- GOURMONT, Remy de. *Couleurs – Contes Nouveaux suivis de Choses anciennes*. 9ª ed. Paris: Mercure de France, 1921.
- GOURMONT, Remy de. *Divertissements: poèmes en vers*. Paris: Mercure de France, 1914.
- GRÜNEWALD, José Lino (org. e trad.). *Stéphane Mallarmé – Poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Melhores poemas de Alphonsus de Guimaraens*. Seleção de Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Global, 2001.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra Completa*. Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1960.
- HUYSMANS, J.-K. *Além*. Tradução de Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.
- HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Apresentação de Daniel Grojnowski. Paris: GF Flammarion, 2004.
- HUYSMANS, J.-K. *Às Aversas*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Penguin, 2011.
- HUYSMANS, J.-K. *Le Roman de Durtal : Là-Bas, En Route, La Cathédrale, L'Oblat*. Prefácio de Paul Valéry. Paris : Bartillat, 2015.

- LAFORGUE, Jules. *Moralités légendaires*. Paris: Léon Vanier, 1894.
- LAFORGUE, Jules. *Œuvres complètes de Jules Laforgue: Poésies. Le Sanglot de la Terre – Les Complaintes – L'Imitation de Notre-Dame la lune – Le Concile féerique – Derniers vers – Des Fleurs de bonne volonté*. Paris: Société du Mercure de France, 1903.
- LAHOR, Jean (pseudônimo de Henri Cazalis). *Poésies complètes – L'Illusion. Chants de l'amour et de la mort. Chants panthéistes. La Gloire du Néant. Heures sombres. Vers stoïciens*. Paris: Alphonse Lemerre Editeur, 1888.
- LE CARDONNEL, Louis. *Carmina sacra*. Paris: Mercure de France, 1912.
- LIMA, Ângelo de. *Poesias Completas*. Organização, prefácio e notas de Fernando Guimarães. Lisboa: Assírio & Alvin, 2003.
- LIMA, Vasco de Castro. *O Mundo Maravilhoso do Soneto*. Ensaio e antologia. Rio de Janeiro: Livraria Freitas Bastos, 1987.
- LOPES, Bernardino da Costa. *Poesia reunida*. Organização e prefácio Gilberto Araújo. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2015.
- LOUÏS, Pierre. *Le Crépuscule des Nymphes*. Édition collective originale. Paris: Éditions Montaigne, 1925.
- MAETERLINCK, Maurice. *La Vie des abeilles*. Paris: Bibliothèque-Charpentier – Eugène Fasquelle Éditeur, 1914.
- MAETERLINCK, Maurice. *Serres chaudes suivies de Quinze chansons*. Bruxelas: Paul Lacomblez Éditeur, 1912.
- MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Edição, introdução e notas de Henri Mondor e G. Jean-Aubry. Paris: Gallimard, 1974 (Bibliothèque de la Pléiade).
- MALLARME, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Vol. I. Texto estabelecido e anotado por Bertrand Marchal. Paris : Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade).
- MALLARME, Stéphane. *Œuvres Complètes*. Vol. II. Texto estabelecido e anotado por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003 (Bibliothèque de la Pléiade).
- MARANHÃO SOBRINHO, José Américo. “Estatuetas”. In: *Anais da Biblioteca Nacional*, vol. 113. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1993.
- MARANHÃO SOBRINHO, José Américo. *Papeis velhos... roídos pela traça do symbolo*. Maranhão: Typ. Frias, 1908.
- MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Poesia Simbolista Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990.
- MERRILL, Stuart. *Les Fastes (Thyrses - Sceptres - Torches)*. Paris: Léon Vanier, 1891.
- MESQUITA, Roberto. *Almas Cativas e poemas dispersos*. Lajes do Pico, Açores: Companhia das Ilhas, 2016.

- MIKHAËL, Éphraïm. *Ouvres d'Éphraïm Mikhaël – Poésie – Poèmes en prose*. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1980.
- MIŁOSZ, Oscar W. *Poèmes*. Paris: Eugène Figuière et Cie, Éditeurs, 1915.
- MOREAS, Jean. *Les Syrtes (1883-1884). Nouvelle édition*. Paris: Léon Vanier, 1892.
- MORÃO, Paula. *Salomé e outros mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-do-século e Orpheu*. Lisboa: Edições Cosmo, 2000.
- MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- NELLIGAN, Emile. *Emile Nelligan et son Œuvre*. Montréal : [sem editora], 1903.
- NOBRE, António. *Só seguido de Despedidas*. Edição de Annie Gisele Fernandes e Hélder Garmes. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009.
- OLIVEIRA, Alberto d'. *Obras de Alberto d'Oliveira – Volume 1: poesia*. Edição de José Carlos Seabra Pereira. Porto: Lello Editores, 1999.
- PATRÍCIO, António. *Poesia Completa*. Lisboa: Asírio e Alvim, 1980.
- PEDERNEIRAS, Mario. *Outomno – versos de 1914*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1921.
- PERNETA, Emiliano. Pernet, Emiliano. *Ilusão: Plumas – Poesias diversos – Solidão – Satyros e dryades – Um violão que chora... – Poemas*. Curitiba: Typ. da Livraria Economica, 1911.
- PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Edição de Paulo Franchetti. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- PLOWERT, Jacques (Paul Adam). *Le Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. Edição facsimilada. Paris : Éditions Plein Chant, 1993.
- RETTE, Adolphe. *Œuvres complètes. Poésie I. Cloches dans la nuit - Une belle Dame passa (1887-1892)*. Paris: Bibliothèque artistique & Littéraire, 1898.
- REZENDE, José Severiano de. *O Hipogrifo, São Sebastião e outros poemas e prose*. São Paulo: Editora Barcarolla; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.
- RICIERI, Francine (org.). *Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli, 2007.
- RIMBAUD, Artur. *Poésies complètes (1870-1872)*. Introdução e notas de Pierre Brunel. Paris: Librairie Générale Française, 1998.
- RODENBACH, Georges. *Bruges-a-morta (romance)*. Tradução e apresentação de Aníbal Fernandes. Lisboa: Sistema Solar, 2013.
- RODENBACH, Georges. *Bruges-la-Morte (roman)*. In : GORCIEX, Paul (org.). *La Belgique fin de siècle : Romans – Nouvelles – Théâtre*. Bruxelas : Éditions Complexes, 1997.

- RODENBACH, Georges. *La Jeunesse Blanche: Choses de l'enfance. — Premier amour. Soirs de province. — Les jours mauvais. Mélancolie de Vert.* Paris: Alphonse Lemerre, 1886.
- RODENBACH, Georges. *Le Miroir du Ciel Natal.* Paris : Bibliothèque-Carpentier, 1898.
- RODENBACH, Georges. *Le Règne du silence. Poème.* Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1891.
- RODENBACH, Georges. *Le Rouet des Brumes. Contes.* Nouvelle Édition. Paris: Librairie Ernest Flammarion, s/d.
- RODENBACH, Georges. *Les vies encloses: poème.* Paris: Bibliothèque-Charpentier, 1896.
- RODENBACH, Georges. *L'Hiver Mondain.* Bruxelas: Henry Kistemaeckers, 1884.
- SOUSA, João da Cruz e. *Obra Completa.* Organização Andrade Murici. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SOUSA, João da Cruz e. *Obra Completa: poesia.* Organização e estudo Lauro Junkes. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008.
- VELTER, André (org.). *Les poètes du Chat Noir : anthologie.* Paris : NRF Gallimard, 1996.
- VERHAEREN, Émile. *Les Ailes rouges de la Guerre. Poèmes.* Paris: Mercure de France, 1916.
- VERHAEREN, Émile. *Les Campagnes hallucinées / Les Villes tentaculaires.* Prefácio de Maurice Piron. Paris : Gallimard, 1982.
- VERHAEREN, Émile. *Poèmes (III^e Série). Les villages illusoires. Les apparus dans mes chemins. Les vignes de ma muraille.* 4^a ed. Paris: Société Du Mercure De France, 1907.
- VERLAINE, Paul. *Œuvres en prose complètes.* Texto estabelecido e anotado por Jacques Borel. Gallimard, 2002 (Bibliothèque de la Pléiade).
- VERLAINE, Paul. *Œuvres poétiques complètes.* Texto estabelecido e anotado por Yves-Gérard Le Dantec. Edição revista, complementada e apresentada por Jacques Borel. Gallimard, 2007 (Bibliothèque de la Pléiade).
- VIELE-GRIFFIN, Francis. *Poèmes et poésies: Cueille d'avril. Joies. Les Cygnes. Fleurs du Chemin et Chansons de la Rout. La Chevauchée d'Yeldis.* Nova edição aumentada com vários poemas. Paris: Société du Mercure de France, 1907.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Axël.* Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Œuvres complètes.* Vol. II. Edição de Alan Raitt e Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, 1986 (Bibliothèque de la Pléiade).
- VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. O Matador de Cisnes. In: MATANGRANO, Bruno Anselmi. "O Matador de cisnes" – Um conto de Villiers de L'Isle-Adam traduzido

e anotado. *Revista Non Plus*, v. 5, n. 10: “O Movimento Simbolista na Literatura e nas Artes”. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, pp. 288-300. Disponível em: <https://goo.gl/CqvuzL>. Acesso em junho de 2018.

VOUGA, Vera (ed.). *Bohemia nova e Os Insubmissos* seguidas de *Nem Cá nem Lá e Bohemia Velha*. Edição Fac-similada. Porto: Campo das Letras, 1999.

OUTROS TEXTOS LITERÁRIOS E HISTÓRIAS NATURAIS

ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014.

BALZAC, Honoré de. *La Comédie Humaine. Premier Volume. Première Partie. Études de Moeurs. Premier Livre*. Paris: Alexandre Houssiaux Éditeur, 1855.

BUFFON, Georges-Louis Leclerc, Conde de. *Œuvres*. Prefácio de Michel Delon, textos escolhidos, apresentados e anotados por Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard, 2007 (Bibliothèque de la Pléiade).

CAMÕES, Luís Vaz de. *Os Lusíadas*. São Paulo: Abril, 2010.

DARWIN, Charles. *A Origem das espécies*. Tradução de Eduardo Nunes Fonseca. 1ª ed. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2010.

ESOPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Paris: Gallimard, 2017 (Coleção Folioplus Classiques).

GRIMM, Irmãos (Wilhelm e Jakob). *Contos maravilhosos infantis e domésticos – 1812-1815*. 2 vols. Apresentação de Marcus Mazzari e tradução de Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HESÍODO. *Trabalho e dias*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

HOMERO. *Ilíada*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editouro, 2009a.

HOMERO. *Odisséia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editouro, 2009b.

HUGO, Victor. *La Légende des siècles*. Tomo II. Paris: Michel Lévy Frères - Hetzel, 1859.

LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Edição de Alain-Marie Bassy e Yves Le Pestipon. Paris: GF Flammarion, 2007.

MARTINS, Paulo (org.). *Antologia de poetas gregos e latinos*. Vários tradutores. 3ª ed. São Paulo: USP, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/oizF5W>. Acesso em março de 2018.

MAUPASSANT, Guy de. *Nouvelles animalières*. Seleção, dossiê e notas de François Kerlouégan. Paris: Gallimard, 2016 (Coleção Folioplus Classiques).

- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução e notas de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Hedra, 2007.
- PLATON. *Phédon – Dialogue*. Tradução para o francês de L. Carrau. Paris: Imprimerie et Librairie Classiques de Jules Delalain et Fils, 1877.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Texto traduzido, apresentado e anotado por Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard, 2013 (Bibliothèque de la Pléiade).
- QUENTAL, Antero de. *Sonetos*. Porto: Imprensa Portuguesa, 1880.
- MOUTINHO, José Viale (Org.). *Livro português das fábulas: uma antologia*. Lisboa: Temas & Debates, 2017.
- RIBEIRO Jr., Wilson Alves (Org.). *Hinos Homéricos*. Vários Tradutores. São Paulo: Editora da UNESP, 2010.
- VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*. Organização, apresentação, tábua cronológica e cartas reunidas por Ricardo Daunt. São Paulo: Landy Editora, 2006.
- VINCI, Leonardo da. *Bestiário, Fábulas e outros escritos*. Apresentação, seleção e tradução de José Colaço Barreiros. Lisboa: Assírio & Alvin, 2005.

FORTUNA CRÍTICA E DEMAIS OBRAS TEÓRICAS

- ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: EDUSP, 1994.
- ALMEIDA, Rogério Caetano. *O Corpo grotesco como elemento de construção poética nas obras de Augusto dos Anjos, Mário de Sá-Carneiro e Ramón López Velarde*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2007 (Dissertação de Mestrado).
- AMARAL, Gloria Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- AMORIN, Orlando Nunes de. O cisne noutros lugares ou da impossibilidade de esquecer a dor. *Revista Texto Poético*, vol. 15. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2013, pp. 9-24. Disponível em: <https://goo.gl/J8ZuFq>. Acesso em outubro de 2018.
- AZOULAI, Juliette (dir.). *Revue Flaubert*, n° 10: Animal et animalité chez Flaubert. Rouen: Centre Flaubert – CÉRÉDI, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/5Exivo>. Acesso em maio de 2018.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997 (Coleção Tópicos).
- BAKER, Carolyn Frances. *L'animal dans la poésie du XIX siècle*. Virginia, EUA: Universidade de Richmond, 1969 (Dissertação de mestrado).
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio. São Paulo: Perspectiva, 2007.

- BANDEIRA, Manuel. *Apresentação da poesia brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BARBOZA, Jair. “Apresentação – Um livro que embriaga”. In: SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo I. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da UNESP, 2005, pp. 7-18.
- BASSY, Alain-Marie. “Introduction”. In: LA FONTAINE, Jean de. *Fables*. Edição de Alain-Marie Bassy e Yves Le Pestipon. Paris: GF Flammarion, 2007, pp. 6-34.
- BASUYAUX, Marie. « Le texte en perspective ». In : FLAUBERT, Gustave. *Trois contes*. Paris : Gallimard, 2017, pp. 163-225 (Coleção Folio plus Classiques).
- BAUDELAIRE, Charles. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Educ; Imaginário, 1992.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. Organização e tradução de Teixeira Coelho. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- BENELHADJ, Amina. *Du Bestiaire au Mythe : Analyse d'un aspect de l'imaginaire baudelairien dans Les Fleurs du Mal*. Constantine, Argélia: Universidade Mentouri, 2006 (Dissertação de mestrado).
- BERG, Christian. *L'Automne des idées: symbolisme et décadence à la fin du XIXe siècle en France et en Belgique*. Louvain; Paris; Walpole: Éditions Peeters, 2013.
- BERGER, Anne E. Donne sa langue au chien. In ILLOUZ, Jean-Nicolas. *L'Offrande lyrique*. Paris : Hermann éditeur, 2009, pp. 175-194.
- BERTRAND, Jean-Pierre ; SICOTTE, Geneviève. « Symbolisme ». In : ARON, Kathleen; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (dirs.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002, pp. 752-3.
- BESSON, Anne ; FOUCAULT, Jean ; JACQUELIN, Evelyne ; ALAQUI, Abdallah Mdarhri (Orgs.). *Le merveilleux et son bestiaire*. Paris : L'Harmattan, 2008.
- BIRAUD, Michèle ; DELBEY, Evrard. Philomèle : Du mythe aitiologique au début du mythe littéraire. *Revue Rursus : Poétique, réception et réécriture des textes antiques*, n. 1. Nice, França: Université Nice-Sophia Antipolis, 2006, pp. 1-23. Disponível em: <https://goo.gl/X5WWVp>. Acesso em agosto de 2018.
- BIRNBAUM, Jean (dir.). *Qui sont les animaux ?* Paris : Gallimard, 2010.
- BLOCH, R. Howard. Altérité et Animalité dans les *Fables* de Marie de France. *Revue Littérature*, n. 130 : Altérités du Moyen Âge. Paris: Larousse, 2003, pp. 26-38. Disponível em: <https://goo.gl/D4Qk6E>. Acesso em abril de 2018.
- BORDAS, Éric. « Imaginaire ». In : ARON, Kathleen; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (dirs.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002, pp. 369-371.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

- BOTTMANN, Denise Guimarães. Arthur Schopenhauer no Brasil (1887-2015). *Revista Belas Infiéis*, v. 5, n. 1. Brasília: UnB, 2016, pp. 251-259. Disponível em: <https://goo.gl/qYsSYw>. Acesso em setembro de 2018.
- BRAET, Herman. *L'accueil fait au Symbolisme en Belgique (1885-1900) – Contribution à l'étude du mouvement et de la critique symbolistes*. Bruxelles: Palais des Académies, 1967.
- BRAGA, Jorge Sousa. “Introdução”. In: BRAGA, Jorge Sousa (org.). *Animal animal: um bestiário poético*. Vários tradutores. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005, pp. 7-8.
- BRITO, Cristina. “Referências a mamíferos marinhos n’Os Lusíadas: A realidade biológica e o mundo natural na base da narrativa épica”. In: EVANS, Joám; CRESPO, Óscar; KRISTENSEN, Bárbara (Eds.). *Estudos Atlânticos*. Rianxo: Instituto Galego de Estudos de Segurança Internacional e da Paz, 2006, pp. 35-47.
- BRUNEL, Pierre. « À Rebours : catalogue au roman ». In : GUYAUX, André ; HECK, Christian ; KOPP, Robert (dirs.). *Huysmans – Une esthétique de la décadence*. Paris : Librairie Honoré Champion Éditeur, 1987, pp. 13-21.
- BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis*. 34ª edição. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Ediouro, 2006.
- CABRAL, Maria de Jesus. “Lua farol dos cismadores...” – Reler “Interlúnio” de Eugénio de Castro. *Revista Colóquio Letras*, n. 188. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, janeiro/abril de 2015, pp. 96-105. Disponível em: <https://goo.gl/tfw2g3>. Acesso em setembro de 2018.
- CABRAL, Maria de Jesus. *Mallarmé hors frontières: Des défis de l’Œuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien*. Amsterdam: Rodopi, 2007.
- CALASSO, Roberto. *A Folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica d’Avila Melo. São Paulo : Companhia das Letras, 2012.
- CALVET, Jean; CRUPPI, Marcel. *Le Bestiaire de la littérature française*. Paris: F. Lanore, 1954.
- CAMÕES, José. *Fadas*. Lisboa: Quimera, 2005 (Coleção Vicente).
- CANDIDO, Antonio. “Os primeiros baudelairianos”. In: *A Educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, pp. 27-46.
- CANDIDO, Antonio. “Prefácio”. In: BASTIDE, Roger. *Poetas do Brasil*. Organização e notas de Augusto Massi. São Paulo: EDUSP; Duas Cidades, 1997, pp. 11-16.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Vol. 4. São Paulo: LeYa, 2011.
- CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (orgs.). *Tipologia do Simbolismo nas Culturas Russa e Ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005.
- CHAMBEL, Pedro Alexandre de Sacadura. *A Simbologia dos animais n’A Demanda do Santo Graal*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1997 (Dissertação de Mestrado).

- CHAMBEL, Pedro Alexandre de Sacadura. *Os Animais na Literatura Clerical Portuguesa dos Séculos XIII e XIV – Presença e Funções*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2003 (Tese de Doutorado).
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *Le Bestiaire du Christ*. Paris : Albin Michel, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Vários Tradutores. 22^a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CINTRA, Luís Filipe Lindley. *O Ritmo na Poesia de António Nobre*. Edição de Paula Morão. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2002 (Coleção Temas Portugueses).
- CLOSSON, Marianne. Coucouville-les-nuées: une utopie politique?. *L'Entre-Deux*. Numéro 3: Les oiseaux, de l'animal au symbole. Arras, França: Université d'Artois, juin 2018, pp. 1-15. Disponível em: <https://goo.gl/5hqf4i>. Acesso em setembro de 2018.
- COELHO, Trindade. “Os Poetas Novos”. In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Poesia Simbolista Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990, pp. 227-241.
- COMMELIN, Pierre. *Mitologia Grega e Romana*. Tradução de Eduardo Brandão. 3^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- CORBEL-MORANA, Cécile. *Le Bestiaire d'Aristophane*. Paris : Les Belles Lettres, 2012.
- CORREA, Paula Cunha. *Um bestiário arcaico – Fábulas e Imagens de animais na poesia de Arquíloco*. Campinas, SP: Unicamp, 2010.
- CORTEZ, Clarice Zamonaro; DURLO, Carlos Henrique. “A presença de animais em cantigas de Santa Maria”. In: BRAGA, Elda Firmo; LIBANORI, Evelyn Vânia; DIOGO, Rita de Cássia Miranda (Orgs.). *Representação animal na literatura*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, pp. 142-159.
- DA LISCA, Caterina. *Ces eaux que l'on dit dormantes: Mythes, personnages féminins et paysages aquatiques dans la littérature francophone décadente et symboliste à l'aide des Humanités numériques*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2014 (Tese de Doutoramento).
- DA LISCA, Caterina. Femmes mythiques fin-de-siècle. *Revue Studii și cercetări filologice. Seria limbi române (Philology Studies and Research. Romance Language Series)*, n. 20. Pitești, Romênia: Editura Universității din Pitești, 2016, pp. 1-19. Disponível em: <https://goo.gl/3JwY7Y>. Acesso em novembro de 2018.
- DANTZIG, Charles. *Dictionnaire égoïste de la littérature française*. Paris : Librairie Générale Française, 2005.
- DAVOINE, Jean-Pierre. Métaphores animales dans « Germinal ». *Revue Études Françaises*. Volume 4, número 4. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal, 1968, pp. 383-392. Disponível em: <https://goo.gl/Dz3AjH>. Acesso em maio de 2018.

- DECAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes : Vingt ans de poésie française 1895-1914*. Genève ; Paris : Skatkin, 1981.
- DELFOUR, Julie. *Bestiaire imaginaire*. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
- DELORT, Robert. *Les animaux ont une histoire*. Paris: Éditions du Seuil, 1993.
- DELVAILLE, Bernard. « Introduction ». In : DELVAILLE, Bernard (org.). *Poètes symbolistes : anthologie*. Paris: La Table Ronde, 2003, pp. 13-52.
- DOMINGOS, Norma. Sobre Villiers de L'Isle-Adam e seus contos cruéis. *Revue Lettres françaises*, n. 11 (2). Araraquara: UNESP, 2010, pp. 173-198. Disponível em: <https://goo.gl/uknFe9>. Acesso em novembro de 2016.
- DOMINGOS, Norma. “Tribulat Bonhomet: Lúçifer villieriano”. In: MUSSALIM, Fernanda (org.). *Anais do SILEL*. Volume 2, Número 2. Uberlândia: EDUFU, 2011, pp. 1-11. Disponível em: <https://goo.gl/UJhxeq>. Acesso em novembro de 2016.
- DOMINGOS, Norma. “Villiers de L'Isle-Adam e son tueur de cygnes: Tribulat Bonhomet”. In: RAMOS, Maria Celeste Tommasello; ALVES, Maria Claudia Rodrigues; HATTNER, Alvaro Luiz (Orgs.). *Pelas Veredas do Fantástico, do mítico e do Maravilhoso*. São Paulo: Cultura Acadêmica; São José do Rio Preto, SP: HN, 2013, pp. 291-307.
- DONAT, Mara. « El mito de Leda en la poesía de Rubén Darío ». In: NUZZO, Giulia (org.). *Tradizioni classiche / Letterature Latinoamericane*. Salerno, Italia: Oèdipus edizioni, 2017, pp. 129-149.
- DUARTE, Adriane. “Esopo e a tradição da fábula”. In: ESOPPO. *Fábulas completas*. Tradução de Maria Celeste C. Dezotti. São Paulo: Cosac Naify, 2013, pp. 7-25.
- DUBOIS, Claudine. *Étude sur Poèmes saturniens – Paul Verlaine*. 2ª edição. Paris : Ellipses, 2007.
- DÜRRENMATT, Jacques. “Pourquoi le cygne ?”. In : NIDERST, Alain (Org.). *L'animalité : hommes et animaux dans la littérature française*. Tübingen : Gunther Narr Verlag, 1994, pp. 163-176.
- ECKSTEIN, Daniela Fernanda. *Os mistérios da ilusão: o Simbolismo e a poética de Emiliano Pernetá*. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2015 (Dissertação de Mestrado).
- FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Vários tradutores. São Paulo: Elefante, 2017.
- FERNANDES, Annie Gisele. “Angoisse”, “Depois da luta e depois da conquista” e “Dilacerações”: Leituras do desejo na poética simbolista. *Revista Non Plus*, v. 5, n. 10: “O Movimento Simbolista na Literatura e nas Artes”. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, pp. 222-241. Disponível em: <https://goo.gl/kzKZ6A>. Acesso em junho de 2018.

- FERNANDES, Annie Gisele; GARMES, Helder. « Antônio Nobre ». In: NOBRE, António. *Só seguido de Despedidas*. Edição de Annie Gisele Fernandes e Helder Garmes. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2009, pp. 11-48.
- FERREIRA, António Manual. As *Vozes de Lídia*. *Revista Ágora. Estudos Clássicos em Debate*. N. 3. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro. 2001, pp. 247-268. Disponível em: <https://goo.gl/yxF2Mc>. Acesso em setembro de 2018.
- FONSECA, Deize Mara Ferreira. Sentir com a imaginação: Edgar Allan Poe, Augusto dos Anjos e um gótico moderno. *Revista Letras de Hoje*, vol. 44, n. 2. Porto Alegre: PUCRS, 2009, pp. 40-48. Disponível em: <https://goo.gl/9XNcngi>. Acesso em junho de 2016.
- FONTES, Joaquim Brasil. *Os anos de Exílio do Jovem Mallarmé*. Cotia, SP: Ateliê, 2007.
- FRERE, Jean. *Le Bestiaire de Platon*. Paris : Éditions Kimé, 1998.
- FÜG-PIERREVILLE, Corinne. « Albatros ». In : FÜG-PIERREVILLE, Corinne; LACHET, Claude; LAVOREL, Guy. *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes des aires et des eaux*. Paris: Honoré Champion, 2015, pp. 37-44.
- GARCIA, Muriel Araujo Lima. *As imagens em Bestiários ingleses dos séculos XII e XIII*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2015 (Dissertação de Mestrado).
- GAULLIER-BOUGASSAS, Catherine. Le Chevalier au Cygne à la fin du Moyen Âge : Renouvellements, en vers et en prose, de l'épopée romanesque des origines de Godefroy de Bouillon. *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, n. 12 : La tradition épique, du Moyen Âge au XIXe siècle. Paris : Classiques Garnier, 2005, pp. 1-28. Disponível em: <https://goo.gl/btJe2c>. Acesso em outubro de 2018.
- GENS, Armando. *Medeiros e Albuquerque*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2014 (Série Essencial).
- GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A Estética Simbolista – Textos Doutrinários Comentados*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994.
- GOMES, Álvaro Cardoso. *A Poética do Indizível*. São Paulo: Unimarco, 2001.
- GOURMONT, Rémy de. *Le Livre des Masques: portraits symbolistes*. Paris: Société du Mercure de France, 1896.
- GRAUBY, Françoise. *La création mythique à l'époque du symbolisme : Histoire, analyse et interprétation des mythes fondamentaux du Symbolisme*. Paris : Librairie Nizet, 1994.
- GROJNOWSKI, Daniel. « Décadence ». In : ARON, Kathleen; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (dirs.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2014, pp. 176-177.
- GROJNOWSKI, Daniel. “Notes”. In : HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Paris: GF Flammarion, 2004, pp. 251-300.

- GUIMARÃES, Fernando. *Poéticas do Simbolismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990 (Coleção Temas Portugueses).
- GUIMARÃES, Fernando. “Simbolismo”. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: LeYa, 2010, pp. 803-807.
- GUIMARÃES, Paula. “*Am I not a fly like thee? / Or art not thou a man like me?*: os diálogos homem-animal na poesia inglesa do período romântico”. In: ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUSA, Sérgio Guimarães de. (Orgs.). *Figuras do animal – Literatura Cinema Banda Desenhada*. Famalicão, Portugal: Edições Húmus, 2007, pp. 356-279.
- HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HENANE, René. *Césaire & Lautréamont, bestiaire & métamorphose*. Paris: L’Harmattan, 2006.
- HUGO, Victor. *Do Sublime e do Grotesco*. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.
- ILLOUZ, Jean-Nicolas. Os impressionistas e Stéphane Mallarmé. Tradução de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano. *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, dossiê: O Simbolismo na Literatura e nas Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, dez. 2016, pp. 209-221. Disponível em: <https://goo.gl/aVDS1g>. Acesso em janeiro de 2018.
- JEHA, Julio (org.). *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- JOECK, Susan Augusta. *L’Imagerie Animale et Végétale dans la poésie d’Émile Nelligan*. Vancouver: University of British Columbia, 1971 (Dissertação de Mestrado).
- JOYEUX-PRUNEL, Béatrice. *Les avant-gardes artistiques (1848-1918): une histoire transnationale*. Paris : Gallimard, 2015.
- KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1902.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique – L’avant-garde à la fin du XIXe siècle : Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1985.
- LACHET, Claude. « Aigle ». In : FÜG-PIERREVILLE, Corinne; LACHET, Claude; LAVOREL, Guy. *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes des aires et des eaux*. Paris : Honoré Champion, 2015, pp. 28-36.
- LEAL, Izabela. “‘Estranha sombra em movimentos vãos’: imagens da escrita poética em Camilo Pessanha”. In: SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em 2 tempos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 96-184.

- LEÃO, Nádya Cotrim Sauer. *Poética para além da vida: Cidade Morta e Noiva Morta – Diálogos estéticos entre Alphonsus de Guimaraens e Georges Rodenbach*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016 (Dissertação de Mestrado).
- LE GOFF, Jacques. *Héros et merveilles du Moyen Âge*. Éditions du Seuil : Paris, 2008.
- LE MOS, Esther de. *A « Clepsidra » de Camilo Pessanha. Notas e Reflexões*. 2ª edição. Lisboa: Editorial Verbo, 1981.
- LE PERSON, Marc. « Ver ». In : In : LAVOREL, Guy ; LACHET, Claude ; FÜG-PIERREVILLE, Corinne. *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes de la terre*. Paris: Honoré Champion, 2016, pp. 533-542.
- LESTEL, Dominique. *L'animalité*. Paris : Éditions L'Herne, 2007.
- LEVACHER, Maëlle. « Retour à Buffon ». In : ROMESTAING, Alain; SCHAFFNER, Alain (éds). *Histoires naturelles des animaux XX^e-XX^e siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2016, pp. 41-51.
- LOPES, Óscar. *Entre fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987 (Coleção Temas Portugueses).
- LOUREIRO, La Salette. “O (en)canto dos rouxinóis: da ‘menina’ de Bernardim à ‘menina’ de Garrett”. In: BRAGA, Elda Firmo; LIBANORI, Evely Vânia; DIOGO, Rita de Cássia Miranda (Orgs.). *Representação animal nos estudos literários*. Rio de Janeiro: Oficina de Leitura, 2015, pp. 115-134.
- LUCKEN, Christophe. « Bestiaire ». In : ARON, Kathleen; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (dirs.). *Le Dictionnaire du littéraire*. Paris: PUF, 2002, pp. 63-64.
- MAÇÃ, Delmira. *Os animais na linguagem portuguesa*. Lisboa: Santa Casa de Misericórdia de Lisboa, 2010.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/ Escrever o Animal: Ensaios de Zoopoética e Biopolítica*. Florianópolis: UFSC, 2011.
- MACIEL, Maria Esther. *O Animal Escrito: um olhar sobre a zooliteratura contemporânea*. São Paulo: Lumme Editor, 2008.
- MACIEL, Maria Esther. Zoopoéticas Contemporâneas. *Remate de Males*, 27. Unicamp, 2007, pp. 197-206. Disponível em: <https://goo.gl/NmjtP1>. Acesso em março de 2018.
- MAILLARD-CHARY, Claude. *Le Bestiaire des Surréalistes*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1994.
- MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução de Adail Sobral. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio. *Bestiario medieval*. Madri: Ediciones Siruela, 2008 (Coleção Biblioteca Medieval).
- MARCHAL, Bertrand. *Lecture de Mallarmé – Poésies – Igitur – Le coup de dés*. Paris : José Corti, 1985.
- MARCHAL, Bertrand. “Notes et variantes”. In : MALLARME, Stéphane. *Œuvres complètes*. Vol. I. Edição apresentada, estabelecida e anotada por Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 1998 (Bibliothèque de la Pléiade).
- MARCHAL, Bertrand. *Salomé entre vers e prose – Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris : José Corti, 2005.
- MARIETTI, Melissa Andréa. *A construção do sujeito poético e a noção de tempo na poesia de Paul Verlaine e na de Camilo Pessanha*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008 (Dissertação de Mestrado).
- MARTIN, Kathleen (Editora). *O Livro dos Símbolos – Reflexões sobre imagens arquetípicas*. Vários tradutores. Colônia: Taschen, 2012.
- MARTINEAU, Anne. “Cygne”. In : FÜG-PIERREVILLE, Corinne; LACHET, Claude; LAVOREL, Guy. *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes des aires et des eaux*. Paris : Honoré Champion, 2015, pp. 183-199.
- MARTINS, Fernando Cabral. “Apresentação Crítica”. In: MARTINS, Fernando Cabral (org.). *Poesia Simbolista Portuguesa*. Lisboa: Editorial Comunicação, 1990, pp. 13-39.
- MARTINS, Roberto de Andrade. “Descrições de aves: uma comparação entre Aristóteles e Plínio, o Velho”. In: PRESTES, Maria Elice Brzezinski; MARTINS, Lilian Al-Chueyr Pereira; STEFANO, Waldir (orgs.). *Filosofia e História da Biologia I*. São Paulo: Fundo Mackenzie de Pesquisa, 2006, pp. 297-323.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. *Camilo Pessanha revisitado: o “Verlaine Português” à luz de Mallarmé*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013 (Dissertação de Mestrado). Disponível em: <https://goo.gl/im3G1y>. Acesso em janeiro de 2018.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. Cisne isolado, sujeito deslocado: Mallarmé em diálogo com Apolo, Baudelaire, Andersen e Eduardo Guimaraens. *Revista Aletria*, v. 24, n. 3. Belo Horizonte: UFMG, 2014, pp. 127-141. Disponível em: <https://goo.gl/gJjUfK>. Acesso em maio de 2016.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. “Entre o simbolismo francês e o modernismo português: a presença do brasileiro Eduardo Guimaraens na revista *Orpheu*”. *Revista Uniletras*, v. 38, n. 2. Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, jul./dez., 2016a, p. 237-249. Disponível em: <https://goo.gl/uAG6vR>. Acesso em setembro de 2018.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. Entrevista sobre o Simbolismo e o Decadentismo com Jean-Nicolas Illouz. *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, dossiê: O Simbolismo na

- Literatura e nas Artes. São Paulo: Universidade de São Paulo, dez. 2016b, pp. 273-279. Disponível em: <https://goo.gl/FT45Lp>. Acesso em março de 2018.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. “Notas de um bestiário simbolista: inovação e tradição na representação animal”. In: FERREIRA, António Manuel; MORAIS, Carlos; BRASETE, Maria Fernanda; COIMBRA, Rosa Lúcia (orgs.). *Pelos Mares da Língua Portuguesa* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro Editora, 2017a, pp. 541-554. Disponível em: <https://goo.gl/X3ajux>. Acesso em abril de 2018.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. “Notas sobre o percurso poético de Eugénio de Castro: de Portugal para o Mundo”. In: RODRIGUES, Ernesto; SOUSA, Rui (Orgs.). *A Dinâmica dos Olhares: Cem Anos de Literatura e Cultura em Portugal*. Lisboa: CLEPUL, 2017b, pp. 87-104.
- MATANGRANO, Bruno Anselmi. “O Matador de cisnes” – Um conto de Villiers de L’Isle-Adam traduzido e anotado. *Revista Non Plus*, v. 5, n. 10: “O Movimento Simbolista na Literatura e nas Artes”. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016c, pp. 288-300. Disponível em: <https://goo.gl/CqvuzL>. Acesso em junho de 2018.
- MENDES, Augusto de Carvalho. Os Animais nas *Cantigas de Santa Maria* (I). *Revista Eikón Imago*, Norteamérica, 4. Madri: Universidad Complutense de Madrid, jun. 2015, pp. 15-166. Disponível em: <https://goo.gl/sLL3W5>. Acesso em março de 2018.
- MICHAUD, Guy. *Message poétique du Symbolisme*. Paris : Nizet, 1947.
- MONGELLI, Lênia Márcia. Animais em desfile. *Revista Língua e Literatura*, n. 23. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997, pp. 279-282. Disponível em: <https://goo.gl/JUHu9T>. Acesso em março de 2018.
- MONGINOT, Benoît. Allégorie et tautologie : la politique du poème, de Baudelaire à Mallarmé. *Romantisme: Revue du dix-neuvième siècle*, n. 152. Paris: Armand Colin, 2011, pp. 109-123. Disponível em: <https://goo.gl/1MjhQX>. Acesso em outubro de 2018.
- MORÃO, Paula. “As revistas coimbrãs na 1889 na génese do Simbolismo”. In: *O secreto e o real – Ensaios sobre Literatura Portuguesa*. Lisboa: Campo da Comunicação, 2011, pp. 281-290.
- MOREAS, Jean. “Un Manifeste littéraire”, *Le Figaro Littéraire* (18 septembre 1886). In : ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004, pp. 251-255.
- MORETTO, Fulvia. M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva; EDUSP, 1989.
- MOUTINHO, José Viale. “Quando tudo era falante...”. In: MOUTINHO, José Viale (Org.). *Livro português das fábulas: uma antologia*. Lisboa: Temas & Debates, 2017, pp. 25-36.

- NERY, Alain. « Au-delà du sacrifice : les contes de ‘L’Amour suprême’, de Villiers de l’Isle-Adam ». In ALAN, Mike Freeman et all. *The Process of Art: Essays on Nineteenth-century French Literature, Music and Painting in honor of Alan Raitt*. Oxford: Clarendon Press, 1998, pp. 112-121.
- NUNES, Benedito. “O Animal e o primitivo: os outros de nossa cultura”. In: MACIEL, Maria Esther (org.). *Pensar/escrever o animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, pp. 13-22.
- OLIVEIRA, Andressa Cristina. A influência de Richard Wagner na literatura simbolista francesa: uma leitura de “Lohengrin, fils de Parsifal”, de Jules Laforgue. *Atas do XI Congresso Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências*. São Paulo: ABRALIC, 2008, pp. 1-7. Disponível em: <https://goo.gl/cWWVjK>. Acesso em outubro de 2018.
- OLIVEIRA, António Falcão Rodrigues de. *O Simbolismo de Camilo Pessanha*. Lisboa: Edições Ática, 1979.
- OSAKABE, Haquira. “Decadência”. In: MARTINS, Fernando Cabral (coord.). *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*. São Paulo: LeYa, 2010, pp. 208-210.
- OTTO, Walter Friedrich. *Os Deuses da Grécia*. Tradução de Ordep Serra. São Paulo: Odysseus, 2005.
- PAQUE, Janine. *Le Symbolisme belge*. Bruxelas : Éditions Labor, 1989.
- PARIS-MONTECH, Christine. *L’Imaginaire de Camilo Pessanha – Résonances fin-de-siècle et hantises individuelles*. Paris: Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1997.
- PASTOUREAU, Michel. *Les Animaux célèbres*. Paris: Arléa, 2008.
- PASTOUREAU, Michel. *L’Ours – Histoire d’un roi déchu*. Paris: Éditions du Seuil, 2007.
- PASTOUREAU, Michel. *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- PEIXOTO, Sergio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *António Nobre: projecto e destino*. Porto: Caixotim, 2000.
- PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- PEREIRA, José Carlos Seabra; Cabral, Maria de Jesus. *Capere, non capi: Eugénio de Castro no contexto da “Internacional Simbolista”*. *Carnets – Revista Eletrônica de Estudos Franceses*. Número especial outono-inverno, 2011, pp. 263-273. Disponível em: <https://goo.gl/1GHpLr>. Acessado em fevereiro de 2018.
- PEREIRO, Carlos Paulo Martinez. *Natura das Animalhas: Bestiário medieval da lírica profana galego-portuguesa*. Vigo: Edicions “A nossa Terra”, 1996.

- PEYRE, Henri. *A Literatura Simbolista*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. São Paulo: Cultrix: EDUSP: 1983.
- PHILIPPOT, Didier. Le rêve des bêtes: Flaubert et l'animalité. *Revue Flaubert*, n° 10 : Animal et animalité chez Flaubert, número organizado por Juliette Azoulai, Rouen: Centre Flaubert - CÉRÉDI, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/dxaTNM>. Acesso em maio de 2018.
- PIA, Pascal. *Baudelaire*. Paris : Éditions du Seuil, 1995 (Collection Écrivains de Toujours).
- PIERROT, Jean. *L'Imaginaire decadente (1880-1900)*. Mont-Saint-Aignan: Publications des Universités de Rouen et du Havre, 2007.
- PINTO, Ana Paula. “Esboço de um bestiário homérico”. In: ÁLVARES, Cristina; CURADO, Ana Lúcia; MATEUS, Isabel Cristina; SOUSA, Sérgio Guimarães de. (Orgs.). *Figuras do animal – Literatura Cinema Banda Desenhada*. Famalicão, Portugal: Edições Húmus, 2007, pp. 43-61.
- PIRES, Antônio Donizeti. “Na Senda da Modernidade Lírica Brasileira”. In: PIRES, Antônio Donizeti; FERNANDES, Maria Lúcia Outeiro (orgs). *Modernidade Lírica: construção e legado*. Araraquara, SP: Cultura Acadêmica, 2008, pp. 27-50.
- QUAGHEBEUR, Marc. (2016). Do palco à flora, a pregnância de um imaginário – “A Inteligência das flores” de Maurice Maeterlinck. *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, dossiê: O Simbolismo na Literatura e nas Artes. Tradução de Cristina Robalo Cordeiro. São Paulo: Universidade de São Paulo, dez. 2016, pp. 49-58. Disponível em: <https://goo.gl/M2L27Z>. Acesso em agosto de 2018.
- QUARANTINI, Franca Zanelli. « Andromaque » au Carrousel. Une lecture de “Le Cygne”. *Revue italienne d'études françaises: Littérature, langue, culture*, n. 2. Roma: Seminario di filologia francese, 2012, pp. 1-12. Disponível em: <https://goo.gl/zcsT3v>. Acesso em novembro de 2017.
- RABELLO, Irene Daré. *Um Canto à Margem – Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*. São Paulo: Nankin: EDUSP, 2006.
- RAITT, Alan. « Introduction à *Tribulat Bonhomet* ». In : VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Œuvres complètes*. Vol. II. Edição de Alan Raitt e Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, 1986, pp. 1127-42 (Bibliothèque de la Pléiade).
- RAITT, Alan; CASTEX, Pierre-Georges. « Notice de ‘La Légende de l'Éléphant Blanc’ ». In : VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste de. *Œuvres complètes*. Vol. II. Edição de Alan Raitt e Pierre-Georges Castex. Paris: Gallimard, 1986, pp. 1086-1089 (Bibliothèque de la Pléiade).
- RAPETTI, Rodolphe (dir.). *Âmes sauvages : le Symbolisme dans les pays baltes*. Paris : Musée d'Orsay, 2018 (Catálogo de Exposição).
- RAYMOND, Marcel. *De Baudelaire ao surrealismo*. Tradução de Fúlvia M. L. Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.

- REI, Matteo. *Impressões do Crepúsculo : Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento*. Roma: Società Editrice Dante Alighieri, 2012.
- RIBEIRO FILHO, Paulo César; FRANCO, Marcia Maria de Arruda. Fadas e encantamentos no teatro quinhentista português. *Revista E-escrita*, v. 8, n. 3. Nilópolis: UNIABEU, set.-dez. 2017, pp. 129-143. Disponível em: <https://goo.gl/t4kiWM>. Acesso em abril de 2018.
- RIBEIRO, Maria Eurydice de Barros. O Livro das Aves. Manuscrito português (século XIV). *Atas do X Encontro Internacional de Estudos Medievais (EIEM) da Associação Brasileira de Estudos Medievais (ABREM) – Diálogos Ibero-americanos*, v. 1, n. 1. Brasília: Universidade de Brasília, 2013, pp. 259-264. Disponível em: <https://goo.gl/3tFiwZ>. Acesso em novembro de 2018.
- RICHARD, Jean-Pierre. *L'Univers imaginaire de Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens*. São Paulo: Editora Fap-Unifesp: Edusp, 2014.
- RICIERI, Francine Fernandes Weiss. “Prefácio”. In: RICIERI, Francine (org.). *Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli, 2007, pp. 13-37.
- ROMESTAING, Alain; SCHAFFNER, Alain (éds). *Histoires naturelles des animaux XX^e-XX^e siècles*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2016.
- SAINT-ANTOINE. “O que é o simbolismo?”. In: GOMES, Álvaro Cardoso (org.). *A Estética Simbolista – Textos Doutrinários Comentados*. Tradução de Eliane Fittipaldi Pereira e Carlos Alberto Vechi. São Paulo: Atlas, 1994, pp. 124-6.
- SANTOS, Gilda. “*Clepsidra*, uma via de leitura”. In: SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. *Camilo Pessanha em 2 tempos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007, pp. 10-95.
- SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 17ª edição, corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 2010.
- SARTORI, Renata C.; ALMEIDA, Maria da Conceição Xavier de. “Do voo da imaginação à conservação: a avifauna de *Iracema*, de José de Alencar”. In: BRAGA, Elda Firmo; LIBANORI, Evely Vânia; DIOGO, Rita de Cássia Miranda (Orgs.). *Representação animal: diálogos e reflexões literárias*. Rio de Janeiro: Oficina da Leitura, 2015, pp. 222-233.
- SCHMIDT, Albert-Marie. *La Littérature symboliste*. Paris : Presses Universitaire de France, 1947.
- SCHMITT, Stéphane. “Introduction”. In: PLIN L’ANCIEN. *Histoire Naturelle*. Texto traduzido, apresentado e anotado por Stéphane Schmitt. Paris: Gallimard, 2013 (Bibliothèque de la Pléiade).
- SCHLOSSMAN, Béryl. Figures du « Cygne » : Baudelaire, l’allégorie, la métamorphose. *Carnets – Revista Eletrônica de Estudos Franceses*, n. 5: Métamorphoses

- Litteraires. Aveiro, Portugal: Universidade de Aveiro, maio de 2013, pp. 119-130. Disponível em: <https://goo.gl/HYZZnr>. Acesso em novembro de 2018.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação*. Tomo I. Tradução de Jair Barboza. São Paulo: Editora da UNESP, 2005.
- SIMON, Maria Cristina Pais. Bestiaire poétique d’Almeida Garrett. *Navegações – Revista de Cultura e Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 5, número 2, Porto Alegre: PUCRS, julho-dezembro de 2012, 174-180.
- SILVA, Maria de Fátima Sousa e. “Introdução”. In: ARISTÓTELES. *História dos Animais*. Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014, pp. IX-XXXVI.
- SOSA, José Maria de Peralta. La leyenda del “caballero del cisne” en la España medieval y en le Alemania de Wagner. *Revista Puertas a la lectura*, n. 3. Badajoz, Espanha: Universidade de Extremadura, 1997, pp. 23-26.
- SOTO, Francisco Jesús Gutiérrez. *El Bestiario en la obra de Rubén Darío*. Madri: Universid Complutense de Madrid, 2003 (Tese de Doutorado).
- STOIANI, Raquel. *Da Espada à águia: construção simbólica do poder e legitimação política de Napoleão Bonaparte*. São Paulo: Associação Editorial Humanistas, 2005.
- TANGUY, Wullemme. “Zoophile Gautier”. In: SANTOS, Ana Clara; CABRAL, Maria de Jesus (orgs.). *Art et création chez Théophile Gautier*. Paris: Éditions Le Manuscrit, 2013, pp. 77-90 (Coleção Exotopies).
- TAUNAY, Afonso d’Escragnolle. *Monstros e Monstregos no Brasil: Ensaio sobre a Zoologia Fantástica Brasileira nos Séculos XVII e XVIII*. Edição de Mary Del Priore. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- TAVARES, Enéias. “Entre enigmas textuais & esfinges visuais: O Mito de Édipo na narrativa pictórica de Gustave Moreau”. *Revista Non Plus*, v. 5, n. 10: “O Movimento Simbolista na Literatura e nas Artes”. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2016, pp. 176-195. Disponível em: <https://goo.gl/ia1MbZ>. Acesso em junho de 2018.
- TEIXEIRA, Ivan. “Cem anos de *Broquéis* – Sua Modernidade”. In: SOUSA, João da Cruz e. *Broquéis*. São Paulo: EDUSP, 1994, pp. IX-XL.
- THIMÓTEO, Saulo Gomes. Peixes e homens: o pescar alegórico de António Vieira. *Revista Desassossego*, v. 10 n. 19: Dossiê: O Imaginário Animal na Literatura Portuguesa. São Paulo: Universidade de São Paulo, junho de 2018, pp. 6-25. Disponível em: <https://goo.gl/JT94c8>. Acesso em 28.03.2019.
- TOTIBADZE-SHALIKASHVILI, David. *L’âme symboliste: les fleurs mystiques des poètes oubliés*. Paris : L’Harmattan, 2006.

- VALÉRY, Paul. “Existência do Simbolismo”. In: *Variedades*. Organização e introdução de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 63-76.
- VALERY, Paul. “Avant-Propos” à *Connaissance de la déesse* (1920), de Lucian Fabre. In : ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris : Le Livre de Poche, 2004, pp. 292-294.
- VERCRUYSSSE, Jean-Marc. Le corbeau, survol d’un oiseau outrenoir dans le ciel biblique. *L’Entre-Deux*. Numéro 3: Les oiseaux, de l’animal au symbole. Arras, França: Université d’Artois, juin 2018, pp. 1-16. Disponível em: <https://goo.gl/XcSLXf>. Acesso em setembro de 2018.
- VOISENET, Jacques. *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du V^e au XII^e siècle*. Turnhout, Bélgica: Brepolis, 2009.
- WEBER, Anne Gaëlle ; WHITE-LE GOFF, Myriam. Les oiseaux, de l’animal au symbole. Préambule. *L’Entre-Deux*. Numéro 3: Les oiseaux, de l’animal au symbole. Arras, França: Université d’Artois, juin 2018, pp. 1-7. Disponível em: <https://goo.gl/nYbC2k>. Acesso em setembro de 2018.
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- WUNENBURGUER, Jean-Jacques. *L’Imaginaire*. Paris: PUF, 2003.
- ZENKINE, Serge. La limite de la culture (Bakhtine et Flaubert). *Revue Flaubert*, n° 10 : Animal et animalité chez Flaubert, número organizado por Juliette Azoulai, Rouen: Centre Flaubert - CÉRÉDI, 2010. Disponível em: <https://goo.gl/pQ3dB6>. Acesso em maio de 2018.
- ZILBERMAN, Regina. Eduardo Guimaraens e os novos. *Conexão Letras: O Orphismo sob o olhar brasileiro*, volume 10, n. 14. Porto Alegre: UFRGS, 2015, pp. 79-88. Disponível em: <https://goo.gl/F8bhPk>. Acesso em maio de 2016.
- ZOLA, Émile. L’Amour des bêtes. *Le Figaro*, Paris, ano 42, série 3, n. 84, 24 de março de 1896.

MATÉRIAS DE JORNAIS

- BBC. Harry Potter films blamed for abandoned owls increase at north Wales sanctuary. Londres, 12 de maio de 2012. Disponível em: <https://goo.gl/gYbZEB>. Acesso em março de 2018.
- BELLOT, Marina. 1896: Le puissant plaidoyer de Zola pour les animaux. *Retro News - Le site de presse de la BnF*. Paris, 9 de dezembro de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/4MEJX1>. Acessado em abril de 2018.

- CORREIO BRAZILIENSE*. Mulher mata cisne após agarrá-lo pela asa para tirar uma selfie. Brasília, 08 de março de 2016. Disponível em: <https://goo.gl/i3rBko>. Acesso em abril de 2018.
- GI*. Abrigos culpam ‘Game of Thrones’ por aumento no abandono de huskies nos EUA. Rio de Janeiro, 2 de agosto de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/fqrqET>. Acesso em março de 2018.
- MARSHALL, Michael. Oito animais ‘feios’ que estão ameaçados de extinção. *BBC Brasil*, 31 de outubro de 2014. Disponível em: <https://goo.gl/F2VzVe>. Acesso em março de 2018.