

## Notas sobre a recepção do simbolismo na França e no Brasil

*Gilda Vilela Brandão\**

**RESUMO:** Os vínculos entre o simbolismo francês e o simbolismo brasileiro têm sido permanentemente discutidos pela crítica literária brasileira. Para retomar o fio dessas relações, pretendemos mostrar que, ao buscar influências fora do contexto histórico-literário de sua tradição, o simbolismo brasileiro distancia-se da matriz formal dos primeiros decadentes franceses, que é da ordem da alegoria. Com esse propósito, o artigo parte da estética baudelairiana, sumariza a polêmica entre simbolistas e decadentes – debate que movimentou a poesia francesa fin-de-siècle – e analisa, confrontando-os, poemas de Verlaine e Cruz e Sousa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Baudelaire; Verlaine; Cruz e Sousa; simbolismo; decadência.

**ABSTRACT:** The ties between French and Brazilian have been the object of permanent discussion among literature experts. To resume the thread of these relations, we expect to show that, upon searchin for influences outside the historical-literary context, Brazilian symbolism moves away from the more decadent formal French model which refers to the order of the allegory. Keeping that in mind, the article takes off from the Baudelerian aesthetics, summarizes the polemic between symbolists and decadents – the ever present fin-de-siècle debate over French poetry – and analyses, pitichin one against the other, poems by Verlaine and Cruz e Sousa.

**KEYWORDS:** Baudelaire; Verlaine; Cruz e Sousa; symbolism; decadence.

---

\* Professora de Língua e Literatura francesas, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, atuando na linha de pesquisa de Literatura Brasileira e História.

## Decadentismo (Simbolismo) na França: a experiência inaugural do moderno

Mas agora imagine uma cidade como Paris [...], imagine esta metrópole mundial [...] onde deparamos com a história em cada esquina (Goethe a Eckermann, 3 de maio de 1827. *Apud* BERMAN, 1986, p. 127).

Quando Baudelaire (1821-1867) publica, em 1857, *As flores do mal*, sua recepção nos grupos acadêmicos mais conservadores é arrasadora, levando o poeta, juntamente com Gustave Flaubert (1821-1880), aos tribunais. Em outros círculos, porém, a reação é oposta, como a de Victor Hugo (1802-1885). Agradecendo a Baudelaire os poemas que lhe dedicara, o autor de *Hernani* utiliza esta perífrase para caracterizar uma poética que fugia dos valores estéticos e ideológicos comuns à história da poesia francesa: *arrepio novo* (*frisson nouveau*):

Que fazeis ao escrever estes versos surpreendentes: “Os sete velhinhos” e “As velhinhas” que me dedicais e pelos quais vos agradeço? Que fazeis? Caminhais. Avançais. Dotais o céu da arte de não sei que raio macabro. Criais um arrepio novo (GAUTIER, 1989, p. 133).

Presas a esquemas rígidos, a literatura francesa que, desde séculos, vinha tendo um poder lento de mudança, deparou-se com uma poesia árida – sem amarras com o tradicionalismo clássico e sem frêmitos românticos. A singularidade de Baudelaire só pode ser definida em função de uma singularidade maior, uma singularidade que não era só dele, esclarece Walter Benjamin. Mais do que um espectador de si mesmo, o poeta, na formulação do pensador alemão, é um *atônico* espectador da história, ao contrário de Victor Hugo, o *sintônico*, com seus sonhos de mudar o mundo:

Também o poema *O cisne* [de Baudelaire] está dedicado a Victor Hugo talvez um dos poucos cuja obra – assim parecia a Baudelaire – trazia à luz uma antiguidade nova. Tanto quanto se pode falar de uma fonte de inspiração em Victor Hugo, ela é fundamentalmente distinta da de Baudelaire. A Hugo é estranha a capacidade de atonia que – se for admissível um conceito biológico – se manifesta centenas de vezes na poesia de Baudelaire, como uma espécie de mimese da morte. Ao contrário, não se pode falar de uma predisposição actônica de Hugo (BENJAMIN, 1995, p. 82).

O que define o estado poético baudelairiano é, pois, o cansaço, o esgotamento, a lucidez diante do presente (em foto realizada por Carjat, o poeta olha a câmera como se visualizasse algo aterrador além dela: é um olhar duro, profundo, de uma fixidez assustadora). Lucidez trágica que agride o mundo porque se sente agredido pelas imagens que o mundo lhe oferece. Atonia, “desespero cultural” (BERMAN, 1986, p. 131)<sup>1</sup> são termos que definem o autor de *L'albatros*, poema escrito, segundo seus biógrafos, em 1842-1843, omitido pelo autor na edição de 1857, publicado em 1859 na *Revue Française*, e que só iria figurar na edição de 1861 de *As flores do mal*, entre *Benédiction* e *Élévation*. O poema – central para o entendimento da consciência crítica baudelairiana – é um marco para a poesia dos séculos seguintes. A imagem-motivo é um *oiseau de mer*, o albatroz, cujos movimentos são observados em dois momentos: antes e depois de sua captura pelos marinheiros. Estranhamente, essa imagem no singular (*l'albatros*) transforma-se, logo em seguida, na primeira estrofe, em um plural (*des albatros*),

L'albatros  
Souvent, pour s'amuser les hommes d'équipage  
Prennent des albatros, vastes oiseaux de mer  
Qui suivent, indolents compagnons de voyage  
Le navire glissant sur les gouffres amers<sup>2</sup>

para, na terceira estrofe (abaixo), retomar a forma inicial no singular, por meio de uma perífrase: “este viajante ala-

<sup>1</sup> Berman retira a expressão de Hulten (*Modernolatriy*) para daí estabelecer o dualismo que, segundo ele, impregna sobretudo os ensaios de Baudelaire: “O dualismo pela primeira vez esboçado aqui – visão antipastoral do mundo moderno, visão pastoral do artista moderno e sua arte – se amplia e aprofunda no seu famoso ensaio de 1859, ‘O público moderno e a fotografia’”. Cf. BERMAN, 1986, p. 136.

<sup>2</sup> Para evitar a remissão constante às páginas e para não aumentar desnecessariamente as referências, esclarecemos que poemas de Baudelaire e Verlaine foram extraídos dos seguintes edições: BAUDELAIRE, Charles. *Les fleurs du mal*. Paris: Gallimard, 1964. VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques*. Paris: Bordas, 1967. Para melhor compreensão da análise, preferimos manter os textos literários originais no corpo do trabalho e a tradução no rodapé. Jamil Almansur Haddad é o tradutor responsável pelo volume *As flores do mal*, editado integralmente pelo Círculo do Livro, s. d. Eis a tradução da estrofe acima feita por Haddad: “O alado viajor tomba como num limbo. / Hoje é cômico e feio, ontem tanto agradava! / Um ao seu bico leva o irritante cachimbo, / Outro imita a coxear o enfermo que voava!” (p. 18).

do” (*ce voyageur ailé*). Assim, o adjetivo verbal *ailé* (“com asas”) perde o caráter denotativo mais estreito e adquire, no interior do próprio sintagma, o sentido de infinito: o pássaro-poeta afasta-se cada vez mais do mundo e ganha altura. Esse metamorfosear-se num antes e num depois, ora em vários, ora em um, esse contraste entre beleza (antes) e feiura (depois) fazem parte de um jogo alegórico – acentuado pelos adjetivos “desengonçado”, “vil”, “cômico” “feio” (*gauche, veule, comique et laid*) – que tem como alvo destruir uma metáfora cedida, a do poeta-vate, tão a gosto dos românticos, colocando em seu lugar, por paralelismo, um poeta trôpego, sem missão, sem finalidade, solitário, rejeitado, enfim. E, se é verdade, como dizem seus biógrafos, que o poema foi inspirado em um *incidente de viagem*, essa informação biográfica ganha importância maior, quando relacionamos a cena (real) do convés ao processo criador (ilusório) do poeta. Então, visto assim, o poema termina sendo a reconstituição de uma experiência trivial agora transformada, pelo olhar, em experiência estética.

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!

O poeta não outorga atributos humanos à ave – o que seria cair numa insossa personificação –, não a coloca num pedestal ou no alto de uma montanha (assim fariam os românticos), não a rodeia de luz, mas, ao contrário, coloca-a num rasteiro convés e injeta-lhe sombra. Quando antes se pregava a fidelidade à mimese, Baudelaire subverte-a, livrando, assim, a arte de princípios moralizantes, como queria Nietzsche (1972, p. 102): “A luta contra a finalidade da arte é sempre um luta contra as tendências moralizadoras na arte, contra uma subordinação da arte à moral. A arte pela arte quer dizer: a moral que vá para os diabos!”. A alegoria está certamente no bojo desse processo, pois, lembra Rosen (2004, p. 174), “A alegoria não é apenas uma

técnica artística, mas também, como salienta Benjamin, um corretivo à arte. Por sua descontinuidade de imagem e sentido, rejeita a falsa aparência de unidade artística, a fusão do significado no símbolo, e se apresenta como um fragmento, uma ruína”. É sob esse prisma que Benjamin vai buscar, em Gustave Kahn, a imagem do poeta-esgrimista baudelairiano, que digladiava com a cidade, percorrendo-a com seu “passo alquebrado” (*pas saccadé*); lembra que Nadar chama a atenção para aquele passo: “[...] é o passo do poeta que erra, pela cidade, procurando ruínas; também deve ser o passo do trapeiro, que, a todo instante, pára no seu caminho, apanhando o lixo que encontra” (BENJAMIN, 1975, p. 16). O lixo, no caso, são os dejetos lançados pelo progresso<sup>3</sup> em cujo bonde Baudelaire, transformado, é levado de roldão pela urbanização hausmanniana, conforme a análise (famosa) de Benjamin do poema *Le soleil*. Disse Goethe, em nossa epigrafe, que, em cada esquina de Paris, depara-se com a história. Décadas após, as esquinas da história mudaram pela raiz a fisionomia da cidade. Ditos assim grosseiramente, a época e o espaço de Baudelaire são os da máquina (valorização da técnica em detrimento do produto artesanal); da informação, um dos fatores da perda da experiência (BENJAMIN, 1995); da moda (a *haute couture* foi introduzida por volta de 1860); do Segundo Império de Napoleão III (1851-1871) e do projeto urbanístico (1857) realizado pelo prefeito de Paris, o barão Georg Hausmann (1809-1891); da aceleração do capital (criação de grandes bancos, *Crédit Lyonnais* e *Société Générale*, 1863-1864) e da exploração do proletariado urbano; dos *magazines de nouveauté* (*Le bon Marché*, 1852); do capital, enfim. Em resumo, a época e o espaço de Baudelaire são aqueles que ele próprio, a contragosto, denominou *modernidade*:

Essa palavra [modernidade] tem uma justificativa de tudo imediata, pois Baudelaire é um dos criadores da palavra. Ele a emprega em 1858, desculpando-se por sua novidade, mas necessita dela para expressar o particular do artista

---

<sup>3</sup> “Que Baudelaire se tenha colocado hostil perante o progresso foi a condição *sine qua non* para que pudesse dominar Paris em sua poesia”. (BENJAMIN, 1995, p. 174). “É muito importante que o ‘novo’ em Baudelaire não preste nenhuma contribuição ao progresso. Aliás, em Baudelaire, praticamente não se encontra nenhuma tentativa de entender a sério a noção de progresso. É sobretudo a ‘crença no progresso’ que ele persegue com seu ódio como se ela fosse uma heresia, uma falsa doutrina e não um erro habitual” (BENJAMIN, 1995, p. 177).

moderno: a capacidade de ver no desespero da metrópole não soa decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então. Esse é o problema de Baudelaire, ou seja, a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica (FRIEDERICH, 1978, p. 35).

É na conjunção dos fatores histórico-culturais brevemente elencados – indicadores de riqueza, otimismo e prosperidade –, estranhos a nosso país, que Baudelaire toma um caminho lúgubre, depressivo, e aponta-o para Paul Verlaine (1844-1896), Tristan [Jochin] Corbière (1845-1875) e Jules Laforgue (1860-1887), denominados *simbolistas* pela historiografia literária francesa; todos, aliás, vivendo em condições de marginalização e acometidos de morte prematura. Até onde sabemos, a palavra *simbolismo* ainda não havia sido pronunciada, conforme testemunho abaixo do autor de *Symbolistes et décadents*, Gustave Kahn, o mesmo que forneceria a Benjamin a metáfora do poeta-esgrimista, já mencionada:

Em 1885, havia decadentes e simbolistas, muitos decadentes e poucos simbolistas. A palavra *decadente* tinha sido pronunciada, a palavra *simbolistas* ainda não; falávamos de símbolo, mas não tínhamos criado a palavra genérica *simbolismo* e os decadentes eram outra coisa. A palavra *decadente* tinha sido inventada por jornalistas [...] <sup>4</sup> (KAHN, 1902, p. 33-34).

Isso quer dizer que, não havendo nada que pudesse abarcar a experiência poética de Baudelaire, sua estética nasce em estado de orfandade terminológica. Esse prognóstico foi, contudo, evitado pela disposição de Théophile Gautier (1811-1872), a quem Baudelaire dedica, nestes termos, *As flores do mal*: “Ao poeta impecável, Ao perfeito mágico das letras francesas, A meu caro e muito venerado mestre e amigo Théophile Gautier, com os sentimentos da mais profunda humildade, Eu dedico estas flores doentias”. Ao chamar seus poemas de “flores doentias” (*fleurs mala-*

---

<sup>4</sup> No original: «En 1885, il y avait des décadents et des symbolistes, beaucoup de décadents et peu de symbolistes. Le mot décadent avait été prononcé, celui des symbolistes pas encore; nous parlions de symbole, mais nous n'avions pas créé le mot générique de symbolisme, et les décadents c'était autre chose alors. Le mot de décadent avait été créé par des journalistes. [...]» Salvo indicação bibliográfica, as traduções dos trechos críticos são nossas.

*dives*) – utilizando um dêitico (*estas*) e um procedimento metalinguístico –, Baudelaire tem plena consciência de que está desvendando a beleza convulsiva do mal, como dirá em outro momento: “Achei a definição do Belo, do meu Belo. É algo de ardente e de triste. Não concebo um tipo de beleza onde não haja infelicidade”<sup>5</sup> (PRAZ, 1977, p. 68). Gautier percebe com clareza que Baudelaire estava virando uma página da poesia francesa. E, para caracterizar seu estilo, emprega, positivamente, a expressão “estilo de decadência”, contrariando, assim, o lugar de *tête d’affiche* do simbolismo, que, posteriormente, a historiografia literária francesa, pela urgência de rótulos, iria, por séculos (e até hoje) lhe reservar:

O poeta das *Flores do mal* gostava daquilo que se chama impropriamente o estilo de decadência, e que outra coisa não é senão a arte que chegou a esse ponto de maturidade extrema determinada a seus sóis oblíquos pelas civilizações que envelhecem [...]. Não é coisa fácil, aliás, esse estilo desprezado pelos pedantes, pois exprime idéias novas com formas novas e palavras que nunca se ouviram. De encontro ao estilo clássico, ele admite a sombra e nessa sombra movem-se [...] as fantasias obscuras [...] e tudo aquilo que a alma [...] encerra de *tenebroso, de disforme, de horrível* (GAUTIER, 1989, p. 44)<sup>6</sup> (o grifo é nosso).

Essa ética do desmoronamento, ou essa *estética do horrível* (FRIEDRICH, 1978) a que se refere Gautier, e que Praz (1977) identifica no chamado “romantismo negro” (*romantisme noir*) irá suscitar, anos após, uma das mais ferozes e intrincadas polêmicas acerca da denominação *decadente*, empregada pejorativamente por Paul Bourde, em artigo publicado no periódico *Temps*. Filho de um moleiro, Anatole Baju (1846-1895) – “chegando humildemente [em Paris] da longínqua Creuse, alugou uma mansarda, na rua da Victoire, e não somente fundou aí um jornal como também instalou uma gráfica” (KAHN, 1902, p. 42) – torna-se um dos principais atores dessa polêmica, ao imprimir, juntamente com seu irmão, o jornal *Le Décadent*

<sup>5</sup> «J’ai trouvé la définition du Beau, de mon Beau. C’est quelque chose d’ardent et de triste. Je ne conçois guère un type de beauté où il n’y ait de malheur».

<sup>6</sup> Também Paul Bourget (1852-1935), em *Théorie de la décadence* (1881), vê em Baudelaire “[...] o homem da decadência [...], julgando com um olhar permanentemente lúcido a incurável miséria de sua vida” (ADAM, 1972, p. 145). «[...] l’homme de la décadence, ayant conservé une incurable [...] et jugeant d’un regard demeuré lucide l’inguérissable misère de sa vie». Ellmann (1991, p. 12-13) assinala: “Gautier [...] afirmava em prefácio a *Les fleurs du mal*, de Baudelaire, em 1868, que o espírito decadentista se harmonizava com a época. Ele interpretava a decadência como o ponto máximo e maturidade de uma civilização.”

(1886) e, segundo Ernest Raynaud (1920), passa a usar o termo *decadismo* para atenuar a brutalidade da palavra *decadente*. Vale a pena citá-lo menos do que gostaríamos, pois sua retórica dá uma ideia curiosa do clima de beligerância predominante à época:

É lamentável que os Decadentes não tenham eles próprios escolhido seu nome [...] Ah! Se por Decadência entendem-se velhas literaturas, então estamos em plena Decadência e os Decadentes [...] aplaudem o nome com que os designam. [...] O Decadismo é a mais aristocrática das literaturas, a mais fechada à rusticidade das multidões (BAJU, 1886a)<sup>7</sup>.

Os Decadentes não têm nenhuma afinidade [nem com os Clássicos, nem com os Românticos, nem com os Naturalistas]. Diferem deles em tudo: dos clássicos pela forma, dos românticos pela realidade et dos naturalistas pela polidez. Têm sua própria estética, seu próprio caráter, isto é, sua individualidade (BAJU, 1886b)<sup>8</sup>.

Revistas e periódicos das mais diversas tendências – Rémy de Gourmont (ADAM, 1972) relacionaria mais de cem, dentre os quais mencionamos «Le chat noir». «La revue wagnérienne», «La Revue Blanche», (em circulação até 1903), «Mercure de France», «Le Parnasse Contemporain», cujo corpo editorial, formado por Anatole France, Théodore de Banville e François Coppée, o *Komitê des Trois Grâces* (ADAM, 1972, p. 117), como os chamava Verlaine, teria recusado o poema «L'après-midi d'un faune», de Mallarmé (1842-1898), mais tarde publicado em tiragem luxuosa, ilustrada por Manet; Ernest Raynaud (1920, p. 59) detém-se longamente em «Le Scapin» (1885) e «La Vogue», fundada por Gustave Kahn, revista que teve como colaboradores Jules Laforgue, Edouard Dujardin, René Ghil, Jean Lorrain (rico de sugestões para João do Rio) e na qual surgiriam trinta e sete poemas das *Iluminações*, de Rimbaud (1854-1891), só mais tarde publicados em volume (1886) – revistas e periódicos, dizíamos, são fundados, em

<sup>7</sup> Para não nos alongarmos demasiadamente, tivemos de escolher dois trechos curtos; o primeiro (1886a), intitulado «Quintessence», é extraído do número 28, de setembro de 1886, do jornal «Le Décadent»; o segundo, intitulado «L'esthétique decadente», é o número 10, de junho de 1886. Conforme o original: «Il est regrettable que les Décadents n'aient pas eux-mêmes à faire le choix de leur nom [...] Ah! si par Décadence on entend parler des vieilles littératures en ruine, alors nous sommes en pleine décadence et les Décadents [...] applaudissent le nom qui les désigne. [...] Le Décadisme est la plus aristocratique des littératures, la plus fermée à la rusticité des foules».

<sup>8</sup> «Les Décadents n'ont aucune affinité [ni avec les Classiques, ni avec les Romantiques, ni avec les Naturalistes]. Ils en diffèrent en tout: des classiques par la forme, des romantiques par la réalité et des naturalistes par la politesse. Ils ont bien leur esthétique à eux, leur caractère à part, c'est à dire, leur propre individualité».

clima de beligerância, nos cafés, espaço umbilical das letras e das artes, conforme relembra Paul Valéry (1871-1845), em citação necessariamente longa:

Eu entrava em um daqueles cafés, hoje quase desaparecidos, que desempenharam um papel tão importante na elaboração das inumeráveis escolas daquela época. [...] Os que freqüentaram, mesmo pouco, esses antros luminosos e barulhentos, encontram-nos em sua memória. Revivem, com melancolia, as noites passadas entre aqueles espelhos ode musas [...] enfeitavam-se e arrumavam seus véus; entre essas mesas [...], Verlaine aqui, Moréas ali, mantinham suas discussões terríveis sob as nuvens espessas de fumaça, no meio do tumulto dos pratos [...] e dos gritos agudos das mulheres que brigavam. Lá formaram-se e formulavam-se muitas ideias.[...] Fundava-se no mesmo instante uma revista, para a qual ninguém podia prover os meios de subsistência, Mas pouco importava. O essencial era encontrar o título e redigir o manifesto. [...] Ocorria que a redação do manifesto já inflamava carta e pessoas. A metade de nossos fundadores fazia um cisma e mudava de café... (VALÉRY, 1991, p. 73).

Evidenciando o que Pierre Bourdieu examina sob a ótica da legitimação do campo literário<sup>9</sup>, decadentes e simbolistas circulam em uma ambiência paradoxal, ora rejeitando-se mutuamente acerca dos princípios sobre os quais edificavam suas estéticas, ora unindo-se em suas reações contra o parnasianismo e o naturalismo. Ambas as trilhas dificilmente se encontram, sugere Verlaine, quando, no paroxismo de sua própria decadência física, hospitalizado no hotel TERNON, rodeado de amigos, declara:

Gosta da palavra decadência, resplandecente de púrpura e de ouros... Rejeito, evidentemente, toda imputação injuriosa [à denominação]. A decadência é Petrônio mascarando com flores sua angústia [...]. É a arte de morrer em plena beleza. *Foi, aliás, esse sentimento que me ditou o soneto que vocês conhecem: Eu sou o império no fim da decadência*<sup>10</sup> (Apud RAYNAUD, 1920, p. 64; o grifo é nosso)

<sup>9</sup> Para Pierre Bourdieu, a natureza do debate entre simbolistas e decadentes está no conjunto das relações de força que regem o campo literário e, por decorrência, na origem social dos escritores. Em outras palavras, trata-se de uma polêmica que envolve tanto a atividade artística quanto a classe a que pertencem os escritores: «[...] Les décadents et les symbolistes divergent à mesure qu'ils accèdent à la pleine existence sociale» (BOURDIEU, 1991, p. 43-44).

<sup>10</sup> «J'aime le mot de décadence tout miroitant de pourpre et d'ors... J'en révoque bien sûr toute imputation injurieuse [...]. La décadence c'est Pétrone masquant de fleurs son agonie [...]. C'est l'art de mourir en pleine beauté. C'est d'ailleurs ce sentiment qui m'a dicté le sonnet que vous connaissez: Je suis l'empire à la fin de la décadence.»

É oportuno comentar aqui os enunciados grifados; primeiro, para refutar a ideia segundo a qual Verlaine – incentivador dos poetas marginais, a quem dedicaria uma série de estudos, publicados a partir de 1883, na revista «Lutèce», antes denominada «La Nouvelle Rive Gauche», intitulados *Os poetas malditos*, no sentido de que formavam uma excrescência do conjunto do campo literário do período – teria sido o *chef de file* do simbolismo; segundo, para assinalar que, no verso por ele recitado – o primeiro do poema «Langueur» (“Langor”), abaixo transcrito, publicado na revista «Le chat noir» e mais tarde na coletânea *Jadis et naguère* (1884) –, a menção explícita à *decadência* tem passado despercebida pelos manuais de literatura e pela crítica literária francesa. Ressaltamos as sonoridades nasais (*empire, décadence, grands, blancs, composant, indolents, langueur, danse*) lúgubres:

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<sup>11</sup>.

O poema é alegórico, não só pelo fato de estar constituído de uma sequência de metáforas, mas, sobretudo, por estar coberto pelo signo da destruição. Temos aqui outro nível de alegoria, diferente da alegoria baudelairiana, na medida em que o eu poético verlainiano, exilado, separado da multidão, consegue, apesar da barbárie, compor seus “acrósticos indolentes”. Ao observar, indiferente, a passagem dos “grandes bárbaros brancos”, mentores da civilização, Verlaine inverte a velha dicotomia “civilização é progresso, barbárie é decadência”, assim como o fizeram Wilde e Yeats: “Em Wilde e Yeats, a decadência se converte no termo a ser dirigido contra seus adversários. Decadentes são os que aceitam o mundo do consumo, da insensibilidade, sem imaginação [...]” (ELLMAN, 1991, p. 24)<sup>12</sup>. Calinescu converge a questão para a fórmula “progresso é decadência; decadência é progresso”. Progresso

---

<sup>11</sup> “Eu sou o império no fim da decadência/ Que vê passar os grandes bárbaros brancos/ Compo do acrósticos indolentes/ Com um estilo de ouro onde o langor do sol dança” (tradução livre).

---

<sup>12</sup> Elmann (1991, p. 13) assinala ainda: “Paul Verlaine podia anunciar, mais com *Schadenfreude* [malícia] do que com preocupação “Je suis l’empire à la fin de la décadence”. As culturas agonizantes são as melhores. Poucos meses depois do poema de Verlaine, surgia o romance de Huysmans, *À rebours* (*À avessas*), para dar à decadência uma força programática. Os gostos de seus nobres decadentes (os decadentes são sempre homens, e, de preferência, nobres; as mulheres decadentes recebem outro nome) não são comuns. Sobre o romance de Huysmans, Praz (1977) reconhece que «*A rebours* [...] est le livre clé du mouvement décadent, où toute la phénoménologie de cet état d’âme est illustrée jusqu’aux moindres détails dans un personnage exemplaire, Des Esseintes».

é decadência, para aqueles que “cultuavam o conceito regeneracionista da decadência, deplorando os efeitos do declínio e acreditando na possibilidade de um futuro renascimento” (CALINESCU, 1977, p. 156); inversamente, para os “artistas, promotores de uma modernidade estética” (CALINESCU, 1977, p. 156), decadência é progresso, na medida em que a decadência implica uma mudança dos códigos literários<sup>13</sup>.

O embate entre decadentes e simbolistas teve um curto apogeu: concentrou-se entre 1880 e 1886. De 1885 a 1894, Étienne [Stéphane] Mallarmé (1842-1898) reúne, em seu apartamento da Rue de Rome, às terças-feiras, um grupo de escritores (André Gide, Paul Valéry, Paul Claudel, dentre muitos outros), para discutir e expor sua concepção de poesia. Para o autor de *Prose pour Des Esseintes*, a essência da poesia estava na música (a única arte capaz de apagar a significação), não na ideia. O bloqueio ao termo *decadente* teria partido dos *Mardis de Mallarmé*. Em 1886, Jean Moréas (Johannès Papadiamentopoulos, 1856-1910), para atenuar a polêmica e os problemas que a palavra *decadência* suscitava, escreve um Manifesto, publicado no jornal «Le Figaro», de 18 de setembro, e propõe a denominação *simbolismo*: “Um manifesto de Moréas (1886) define o simbolismo [...]. Sua definição é por demais abstrata; ela insiste na vontade, bem mallarmeniana, de fazer desaparecer a realidade diante da Idéia”<sup>14</sup> (MARTINO, 1967, p. 130). A palavra *simbolismo*, vaga, genérica, não confere um estatuto visível aos aspectos da natureza humana. O simbolismo proclama o mistério das coisas; o decadismo, sua deterioração. Pierre Martino resume muito bem a questão:

Tem se afirmado que o simbolismo é um movimento libertário e que ele trouxe, como filosofia social, “a anarquia”; é parcialmente exato para o simbolismo, mas é rigorosamente verdadeiro para o decadismo<sup>15</sup> (MARTINO, 1967, p. 124).

---

<sup>13</sup> A tradução do texto em inglês, feita há alguns anos, é do professor Dr. Luiz Gonzaga Duarte de Amorim (*in memoriam*), do antigo Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas (LCV) da Universidade Federal de Alagoas.

---

<sup>14</sup> «Un manifeste de Moréas (1886) définit le symbolisme [...]; sa définition est fort abstraite; elle insiste sur la volonté, très mallarméenne, de faire disparaître la réalité devant l'Idée».

---

<sup>15</sup> «On a souvent affirmé que le symbolisme est un mouvement libertaire et qu'il apporta comme philosophie sociale, «l'anarchie»; ce n'est que très partiellement exact pour le symbolisme mais c'est rigoureusement vrai pour le décadisme».

A estética decadista configurava-se uma escrita alegórica, pela qual a obra torna-se uma alusão ao assunto, ao contrário do símbolo, totalmente calcado em um único elemento.

### **Simbolismo no Brasil: literatura de casaca, luvas e peitilhos em goma?**

O movimento simbolista, meus senhores [disse João do Rio] não será jamais um movimento popular. Literatura de casaca, luvas, gravata branca e peitilhos em goma é apenas um gostoso recreio, um desafio para refinados espíritos, para privilegiadas elites de uma estouvada geração. Literatura de estufa, planta para vaso em aquecidos salões (EDMUNDO, 1958, p. 562).

As últimas décadas do século XIX foram, conforme mostrado, extremamente ricas na vida literária parisiense. Inscrito fundamentalmente na confluência de uma sociedade em transformação, o decadentismo francês constituiu uma estética própria, logo mais absorvida pelo nome mais genérico de *simbolismo*, termo que passaremos a adotar daqui em diante. Transportado para o Brasil, o simbolismo foi considerado um movimento hesitante, ambíguo em suas formulações. Afora o entusiasmo com que Roger Bastide e Nestor Vítor saudaram o merecido talento literário de Cruz e Sousa (1862-1898), as primeiras manifestações simbolistas nacionais não obtiveram, no momento de seu surgimento, uma acolhida afável por parte dos historiadores de nossa literatura. Alfredo Bosi interpreta o posicionamento reticente de Araripe Jr.:

Esta antologia não inclui textos de Araripe Jr. sobre o Simbolismo [...], parece-me útil analisar o enfoque original que lhe deu o crítico. Convém lembrar que Sílvio Romero e José Veríssimo apreciaram Cruz e Sousa, *apesar do simbolismo*, que sempre lhes pareceu uma flor “nevrótica”, transplantada para o nosso meio diretamente dos “boulevards” de Paris.

Araripe Jr. ficou a meio caminho entre a suspeita daqueles e a quente apologia de Nestor Vitor, o crítico mais próximo dos homens e das idéias que constituíram o movimento no Brasil (BOSI, 1978, p. XVII).

A ideia de uma “flor nevrótica transplantada para o nosso meio diretamente dos ‘boulevards’ de Paris” é, de certo modo, retomada por Elysio de Carvalho, quando acusa os simbolistas de “ficarem no seu subjetivismo doentio e estéril, fechados para a vida, a olhar o mundo de muito longe, lá das profundezas do isolamento a que preferiram condenar-se” (CARVALHO, 1907, p. 220). Cada um ao seu modo, Sílvio Romero, avesso aos “Rimbauds, Verlaines, Mallarmés, Villiers de l’Isle Adam, Maetrincks e companheiros” (ROMERO, 1943, p. 388), José Veríssimo, Elysio de Carvalho, João do Rio e o indeciso Araripe Jr. consideram unanimemente a poesia simbolista brasileira estranha à nossa cultura. O pêndulo dessa recepção crítica pende, ora mais, ora menos, para uma questão subliminar: a ausência de correlação entre pensamento estético e realidade. Para grande parte dos escritores e críticos que viveram nos primeiros decênios do século XX, a poesia simbolista não interpretava elementos brasileiros, locais, como fizeram nossos românticos. Nas décadas mais próximas de nós, fiquemos com as contribuições, abaixo resumidas, de Candido e Castello, Carpeaux e Bosi, quando interpretam o problema da legitimidade da poesia simbolista em nossas letras. Para Candido e Castello, mesmo não se afinando com nossos anseios poéticos e em face do poder de mobilização do Parnasianismo, o Simbolismo, apesar de suas excentricidades, teria repercutido na formação de nosso clima pré-modernista.

Aliás, [o Simbolismo] foi aqui bastante medíocre, ressaltados os grandes iniciadores [Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens]. Além disso, o seu efeito foi limitado pela aliança tácita entre Parnasianismo e o espírito acadêmico, semi-oficial. Isso fez com que permanecesse uma espécie

de tendências, excêntrica ou de segunda plana [...]. Rico de experiências e variações, manifestou-se em cenáculos, revistas, livros curiosos, dando lugar a tendências subsidiárias, que extravasaram seus limites e influíram na formação de um clima pré-modernista. (CANDIDO; CASTELLO, 1976, p. 106).

Carpeaux, cuja obra crítica trouxe notoriamente uma grande contribuição para o entendimento de autores estrangeiros, é enfático: percebe uma relação descontínua, uma “derrota” do pensamento simbolista em nossas letras:

Sobre o simbolismo brasileiro não existe livro ou estudo de extensão considerável. Esse fato é sintoma, entre outros, da derrota que sofreu no Brasil o movimento simbolista, que foi de tanta importância em outra parte [...]. O parnasianismo, sobrevivendo-se a si mesmo, continuou; e quando foi, por sua vez, derrotado, coube a vitória ao modernismo que não tinha nada nem quis nada com o simbolismo (CARPEAUX, 1953, p. 181).

Bosi justifica a aceitação do parnasianismo, pela sua intimidade com o positivismo, e a rejeição ao simbolismo, por conta de seu indiferentismo às questões impostas pelas condições sociais e culturais da época. Seu timbre crítico recai, portanto, na incompatibilidade entre linguagem artística e sociedade:

O fenômeno histórico do insulamento simbolista no fim do século XIX não deve causar estranheza. O movimento, enquanto estado de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional, ao passo que a literatura realista-parnasiana acompanhou os modos de pensar primeiro progressistas, depois acadêmicos, das gerações que fizeram e viveram a Primeira República (BOSI, 1971, p. 300-301).

Tomando como parâmetro para este artigo a obra *Broquéis, Faróis e Últimos sonetos*, de Cruz e Sousa (1861-

---

<sup>16</sup> E, por isso, não é difícil identificar em “Profissão de fé” os preceitos de Théodore de Banville (1823-1891) contidos no poema «Les stalactites»:  
«Sculpteur, cherche avec soin en attendant l'extase/  
Un marbre sans défaut  
pour en faire un beau vase/  
Cherche longtemps sa forme  
et n'y retrace pas/ D'amours  
mystérieux ni de divins  
combats». [“Escultor, procure com cuidado aguardando o êxtase/ Um mármore sem defeito para esculpir um belo jarro/ Procure muito tempo sua forma e nela não retrace/  
Amores misteriosos nem divinos combates”. Tradução livre]

---

<sup>17</sup> Poemas de Cruz e Sousa foram extraídos da seguinte edição: CRUZ E SOUSA. João da. *Poesias completas* – Broquéis, Faróis, Últimos Sonetos. Edição rigorosamente revista com introdução de Tasso da Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1965. Sobre o uso recorrente da cor branca, Roger Bastide faz considerações surpreendentes: “[...] o simbolismo de Cruz e Sousa não se explica pelo meio. O simbolismo, aliás, não vingou no Brasil, e o autor de ‘Missal’ ficou aqui quase que como o único grande representante dessa escola. Esse simbolismo se explica, no entanto, pela vontade do poeta ocultar as suas origens, de subir racialmente, de passar, ao menos em espírito, a linha de cor” (BASTIDE, 1943, p. 89).

1898), não podemos discordar desses posicionamentos críticos. De fato, para Cruz e Sousa, o poético seria tanto mais alcançado quanto mais dispersa se apresentasse a realidade, dentro do padrão estético defendido por Mallarmé, para quem “insinuar coisas, em vez de formulá-las ostensivamente, era, dessarte, um dos principais objetivos do simbolismo” (WILSON, 1993, p. 22), princípio que, evidentemente, se situa nas antípodas do ideal preconizado por Bilac, para quem o efeito poético advém do trabalho de esculpir o objeto<sup>16</sup>. A estrutura poemática de “Antífona”, por exemplo, sustenta-se, fonicamente, em uma cadeia de assonâncias e construções anafóricas que volatizam o assunto, confundindo-o com elementos inerentes à liturgia cristã, que o poeta abraça:

Ó formas alvas, brancas, Formas claras  
Dos luares, de neves, de neblinas!...  
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...  
Incensos dos turíbulo das aras...<sup>17</sup>

O poema assemelha-se a um longo salmo poético (uma antífona, sabemos, é um curto versículo recitado ou cantado pelo celebrante antes e/ou depois de um salmo) com claro apelo à religiosidade, ainda que esses voos altos em direção à espiritualidade (os títulos das duas coletâneas são autoexplicativos nesse sentido) não impeçam algumas descidas sacrílegas que o poeta pretende, com maior ou menor esforço, debelar. Uma configuração de tal ordem aproxima-o “desta mistura simbolista do material e do espiritual”, anotada por Anna Balakian (2000, p. 88). Em “Braços”, poema tão conhecido quanto o anterior, aqui reproduzido para facilitar a análise, o referente, que dá título ao poema, rodopia em uma série de sinônimos, de apostos e de estruturas nominais. Munido desse arsenal linguístico, Cruz e Sousa prescinde, em parte, do objeto “braços”, distinguindo-se, assim, do discurso parnasiano em sua determinação de mostrar, por exemplo, que um

jarro não pode extravasar a ideia comumente aceita de “jarro”.

Braços nervosos, brancas opulências  
 Brumais brancuras, fúlgidas brancuras  
 Alvuras castas, virginais alvuras  
 Lactescências das raras lactecências

As fascinantes mórbidas dormências  
 De **teus abraços** de letais flexuras  
 Produzem sensações de agres torturas  
 Dos desejos as mornas florescências

Braços nervosos, tentadoras serpes  
 Que prendem, tetanizam como os herpes  
 Dos delírios na trêmula coorte...

Pompa de carnes tépidas e flóreas  
 Braços de estranhas correções marmóreas  
 Abertos para o Amor e para a Morte! (o grifo é nosso)

Dissolve-se, assim, a pulsão fetichista dos braços (tão cara, vale lembrar, a Machado de Assis e a João do Rio), os quais, de maneira originalíssima, o eu poético trata por *tu* (“teus abraços”), ou seja, como *res* que escuta. As sensações provocadas por esses “braços nervosos” descrevem um arco que vai do apelo à pureza (“alvuras castas”, “virginais alvuras”) à morte (“Dos teus abraços de letais flexuras”), com breves passagens por um paraíso libidinoso (“carnes tépidas”), aludido, ainda, na expressão “tentadoras serpes”, sem dúvida uma remissão à imagem bíblica do fruto proibido, tudo, é claro, dentro de um clima de indefinição rompido no final, no último verso (“Abertos para o Amor e para a Morte!”). Do ponto de vista fônico, essa série de imagens vai de par com o sentido, vago e envolvente, que habita o poema (a dualidade pureza-pecado simbolizada pelos braços): às sonoridades abertas (nervosos, marmóreas, flóreas, mornas) se justapõe, em palavras geralmente polissilábicas, uma combinação interna de sons vocálicos e consonantais (opulências, lactescências, dormências,

florescências), o que deixa em aberto, com base nas considerações de Clive Scott, algumas pistas para um possível estudo analítico-interpretativo desse recurso na poética cruz-sousiana:

Laforge, talvez o primeiro “modernista”, e uma influência fundamental sobre Eliot, emprega generosamente advérbios e adjetivos polissilábicos com o mesmo prazer de Mallarmé. [...] Mas, com isso, ele ressalta a desproporção entre o peso das palavras e a intenção irreverente por trás delas [...]. A palavra polissilábica, pelo jogo de suas vogais modulantes, pode sugerir diversos sentidos simultâneos. Para Mallarmé, esta é a fonte de sua riqueza; para Laforge, é um sinal de sua duplicidade e astúcia. Ela tem coisas demais a dizer para ser capaz de contar a verdade (SCOTT, 1989, p. 170).

Analisados os poemas, não há como discordar das posições críticas anteriormente mencionadas, visto que, em seus diferentes matizes, terminam convergindo, conforme assinalado, para a mesma tônica: a ausência de substrato local. Ora, o simbolismo parisiense desenvolveu-se, conforme vimos, em um período de profundas transformações promovidas pela máquina; teve, como centro difusor, a cidade com suas contradições. Supridor de bens não industrializados, o Brasil guardava os resíduos da antiga ordem escravocrata-senhorial, que, segundo Florestan Fernandes (1992, p. 58), teve reflexos no desenvolvimento urbano, “superficial e descontínuo, mal [escondendo] os escombros da ordem rural”.

Se na Inglaterra, na França, na Alemanha, nos Estados Unidos a máquina provocou desajustamentos relacionados com o ritmo de mudança, em um país como o Brasil, ela teria de ajustar-se a desajustamentos mais graves. A razão disso está na forma abrupta de introdução da máquina e na falta de experiência de socialização prévia. O homem teve pouco tempo para ajustar-se às situações novas, passando do carro de boi e da lamparina para o automóvel e a

eletricidade – sem falar da energia atômica – em um abrir e fechar de olhos (FERNANDES, 1992, p. 66-67).

Como, na arte, mudanças formais necessitam de condições históricas preexistentes, decerto, a ausência de homologia entre as estruturas significativas imanentes à obra simbolista e nossas estruturas históricas e intelectuais dificultou a compreensão do movimento. Mas, a nosso ver, haveria outros fatores de ordem estético-literária. O parnasianismo – movimento coetâneo – alicerçava-se em dogmas herdados da literatura greco-romana; idolatrava a beleza, a ordem, a clareza das ideias, segundo os princípios do classicismo francês. Arte atemporal, angariou, por aqui, simpatias pela temática amorosa, agradável, sem traumas (como se lê em “Nel mezzo del camin”, de Bilac). Em tudo diverso, o simbolismo francês postulava a quebra da postura hierática, a regulamentação clássica; abriu caminho para a “aventura surrealista”, com Apollinaire, Breton e Aragon. Foi, por excelência, anticanônico. Provocou escândalo, não encontrou franca e fácil acolhida dos conservadores parnasianos. Por não fazer parte de nossas preocupações estéticas nem de nossa história, as transgressões por ele operadas perderam o sentido entre nós. No fundo, talvez não houvesse mesmo nada para transgredir. Talvez, até, a crer em Alphonsus de Guimaraens (relembrado por Amoroso Lima), nossas letras estivessem mesmo marasmadas: “Quando, em 1894, Alphonsus de Guimaraens veio fazer o quarto ano jurídico na recente Faculdade Livre de Direito de Minas Gerais [...] era de apatia o ambiente literário do Sul de todo o Brasil em geral. Assim o dizia o poeta do *Mal secreto* [...] (AMOROSO LIMA, 1941, p. 50)<sup>18</sup>. Sem dúvida, estávamos em um momento de referências literárias incertas, e os conflitos encontravam abrigo nas *coteries*, nos cenáculos literários e periódicos. Para Afrânio Coutinho, os significados poéticos diferenciadores de simbolistas e decadentes não eram muito evidentes, problema que, aliás, o crítico não pretende aprofundar:

---

<sup>18</sup> Para Amoroso Lima, “a crítica da época silenciou sobre Alphonsus de Guimaraens, não só nos meios naturalistas, mas ainda nos próprios cenáculos simbolistas” (AMOROSO LIMA, 1941, p. 59).

Como, aliás, em França, “decadentes” (aqui curiosamente e com intenção pejorativa denominados nefelibatas, expressão tirada de Rabelais) e simbolistas, não aparecem em posição bem discriminada. Guerra Barroso, Alphonsus de Guimaraens, Dario Veloso, Gonzaga Duque foram predominantemente “decadentes”; Cruz e Souza, Emiliano Pernetá, Edgard Mata, Ernâni Rosas, propriamente simbolistas. Ainda assim, ao acaso, pois seria um tanto pueril fixar, sem mais detido exame e muito matizamento, as experiências individuais do movimento, em esquemas rígidos (COUTINHO, 1959, p. 224-225).

Certamente havia, por um lado, muita desinformação, segundo afirma, apropriadamente, a pesquisadora Cassiana Lacerda Carollo: “São informações e incitamentos nem sempre esclarecedores sobre o decadismo e o simbolismo na França, obtidos através de revistas e jornais ou da leitura de algumas poucas obras [...]” (CAROLLO, 1980, p. 81). Por outro lado, a necessidade de acompanhar a literatura francesa de referência fez com que surgissem por aqui leitores e tradutores de Baudelaire, interessados em afrontar “o Romantismo declinante, que deu lugar a escaramuças entre partidários e renovadores” (CANDIDO, 2006, p. 31). De todo modo, as concepções literárias vindas da França, onde tinham surgido como resultados de processos sociais, culturais, artísticos e econômicos, que ainda não haviam começado por aqui, embaralham-se, perdem, por vezes em Cruz e Sousa, um pouco do prumo, resvalando aqui e ali em conteúdos desordenados, que vão de uma duvidosa lubricidade (“Primeira comunhão”, “Carnal e místico”) a lições moralizantes, como no poema “O ser que é ser”, bem acolhido por Andrade Muricy (MURICY, 1952, p. 288-289): “O ser que é ser jamais vacila/ Nas guerras mortais entra sem susto/ Leva consigo este brasão augusto/ Do grande amor, da grande fé tranqüila”.

Belos momentos compositivos, como em “Cárcere das almas”, “Pressago”, “Esquecimento”, “Metempsicose”, “Envelhecer”, “Velho” e outros (além dos dois poemas

analisados), bem como em alguns poemas manuscritos do autor, como “Velho vento” e “Crianças negras”, não impedem que se perceba que o uso reiterado de uma sintaxe elíptica e a abundância de termos raros dão um tom monocórdio ao conjunto de sua obra. Um exemplo, dentre muitos, é a primeira estrofe do poema “Supremo desejo”, em que reaparece a aliteração em “v” (utilizada expressivamente no antológico “Violões que choram”), sem dúvida uma das prediletas do *Cisne negro*, como o chama Balakian (2000, p. 88):

Eternas, imortais origens vivas  
Da Luz, do Aroma, segredantes vozes  
Do mar e luares de contemplativas  
Vagas visões.volúpias, velozes (“Supremo desejo”)

Essas seriam as marcas singularizadoras de sua poética, que, para falar com Bosi, “recebe, em geral, tratamento platonizante e abre caminho para um dos processos psicológicos mais comuns no poeta: a sublimação” (BOSI, 1971, p. 303). Em contraposição a essa configuração artística, Verlaine dissolve o mundo sem sublimá-lo. Cultiva a sobriedade, princípio que seguiu à risca desde o momento em que, no poema “Art poétique” (“Arte poética”), publicado em 1882 na revista “Paris Moderne”, contrariava, sem finalidade panfletária, o postulado parnasiano, segundo o qual um poema é bom e belo quando utiliza imagens excessivamente retóricas (“Pegue a retórica e torça-lhe o pescoço”, afirma, sem meias palavras). Parece que, salvo muitos bons momentos de Alphonsus de Guimaraens, nossos poetas apenas adotaram o rótulo **simbolista**, mas assimilaram mal o preceito antirretórico verlainiano. Diferentemente de Cruz e Sousa, que converte as coisas em figuras místicas e em imagens abstratas, Verlaine transforma a vaga impressão das coisas em metáforas sequenciadas que culminam em alegorias sutis. Com uma linguagem econômica, pouco adjetivada, vai traçando seu percurso poético, vago e nebuloso, utilizando, sobriamente, sob os

efeitos da musicalidade, o tema da máscara, como forma de dissolução do real, de que é exemplo o poema «Votre âme est un paysage choisi»:

Votre âme est un paysage choisi  
 Que vont charmant masques et bergamasques  
 Jouant du luth et dansant, et quasi  
 Tristes sous leurs déguisements fantasques<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> “Tua alma é uma paisagem de outros dias/ Por onde, ao som de alaúdes vão passando/ Quase tristes nas suas fantasias/ Bergamascos e máscaras dançando”. Tradução de Onestaldo de Pennaforte. (*Apud* JÚNIOR, 1950, p. 422). No poema, *bergamasques* pode designar tanto os habitantes quanto as danças de Bérghamo.

Aqui, a alma não está separada da paisagem, é alma-paisagem, no interior da qual, aos olhos do eu lírico, desfilam, dançando, bergamascos (habitantes de Bérghamo) **fantasiados e mascarados**. Não há apostos pomposos, enfileirados (a poesia de Cruz e Sousa guarda esta peculiaridade interessante: a de enfileirar palavras); há fusão de palavra e som (Mallarmé) e fusão de palavra e ideia (Baudelaire). Então, a denominação **Simbolismo** seria imprópria, como percebeu Antonio Candido: “Com efeito, toda poesia é de algum modo simbolista, e o simbolismo é um dos cernes da linguagem poética, ocultadora e alusiva por excelência” (CANDIDO, 1976, p. 106). Edmund Wilson esmiúça a questão:

Tal nome [Simbolismo] tem sido acusado repetidas vezes de inadequado para rotular o movimento a que foi conferido e inapropriado para designar vários aspectos; ademais, pode revelar-se desorientador para os leitores ingleses. Pois os símbolos do Simbolismo têm de ser definidos de maneira algo diversa do sentido dos símbolos comuns [– o sentido de que a Cruz é o símbolo da Cristandade ou as Estrelas e Listras o símbolo dos Estados Unidos. Esse simbolismo difere inclusive de um simbolismo como o de Dante. ]. Pois o tipo familiar de simbolismo é convencional, lógico e preciso. Mas os símbolos da escola simbolista são, via de regra, arbitrariamente escolhidos pelo poeta para representar suas idéias: são uma espécie de disfarce de tais idéias (WILSON, 1993, p. 21).

Ao estudar o contexto do drama barroco alemão, Benjamin questiona a noção de símbolo e muda a chave interpretativa usual da alegoria quando afirma que “a alegoria não é frívola técnica de ilustração por imagens, mas expressão, como a linguagem, e como a escrita” (BENJAMIN, 1984, p. 184), distinguindo-a do símbolo dos estetas românticos, que “exceto no nome nada tem em comum com o conceito” (BENJAMIN, 1984, p. 181).

Este [o símbolo autêntico] está situado na esfera da teologia, e não teria nunca irradiado na filosofia do belo essa penumbra sentimental que desde o início do romantismo tem-se tornado cada vez mais densa. Mas é precisamente o uso fraudulento do “simbólico” que permite investigar em toda a sua “profundidade” todas as formas de arte. [...]. Esse abuso ocorre sempre que numa obra de arte a “manifestação” de uma idéia é caracterizada como um “símbolo”. A unidade do elemento sensível e do supra-sensível, em que reside o paradoxo do símbolo teológico, é deformada numa relação entre manifestação e essência (BENJAMIN, 1984, p. 182).

Na poesia simbolista (decadentista) francesa, a manifestação da ideia não se resolve pela sublimação, nem pela preponderância da esfera místico-religiosa (Cruz e Sousa), mas por modos de expressão alegóricos. Mantendo intimidade com a estética baudelairiana e trazendo do romantismo o tédio, os *blue devils*, o *spleen*, o mistério e a meia-luz – prova de que a poesia francesa *fin-de-siècle* operou por intercâmbios e processos intertextuais –, Verlaine usa a máscara como alegoria do mundo em ruínas. Então, quando aceitou, sem reservas, o epíteto **decadente** foi porque a decadência era talhada para ele.

Nessas breves notas, procuramos discutir o problema da pouca receptividade do simbolismo no Brasil, mostrando que tal fato não se deveu à força bloqueadora do parnasianismo, mas a condições históricas precárias, desfavoráveis, totalmente distintas das existentes na França – centro difusor de origem. É na conjunção de processos econômicos

e artístico-culturais que Baudelaire e Verlaine rejeitam a retórica monológica parnasiana, por intemporal, e tomam o caminho depressivo da decadência. Suas formulações estéticas desenvolvem-se em um espaço de tensões, configurado nas revistas, periódicos e manifestos da época. Tais considerações levaram-nos a examinar poemas de Cruz e Sousa, nome influente em nosso Simbolismo. Em que pese sua importância em nossas letras e a qualidade de sua produção poética, sua poesia não tem o peso da angústia de Baudelaire, poeta que homenageia na epígrafe de *Broquéis*: «Seigneur, mon Dieu! Accordez-moi la Grâce de produire quelques beaux vers, qui me prouvent à moi-même que je ne suis pas le dernier des hommes, que je ne suis pas inférieur à ceux que je méprise»<sup>20</sup>. Não tendo o potencial emancipatório do simbolismo (decadismo) francês, o movimento simbolista brasileiro permaneceu estagnado, sem repercussões profundas nas estéticas imediatamente posteriores. Leitor de Oscar Wilde, de Jean Lorrain e de Joris-Karl Huysmans, João do Rio percebeu que nosso simbolismo estava longe de expressar, no plano artístico, as contradições de um país vivendo (para falar com Florestan Fernandes) sob a dialética da *carro de boi e do automóvel*.

---

<sup>20</sup> “Senhor, Meu Deus” conceda-me a Graça de produzir alguns belos versos que provem a mim mesmo que não sou o último dos homens, que não sou inferior àqueles que desprezo”.

## Referências

- ADAM, Antoine *et al.* *Littérature française: XIX et XXème siècles*. Paris: Larousse, 1972. v. 2.
- AMOROSO LIMA, Alphonsus e a crítica. In: \_\_\_\_\_. *Poesia brasileira contemporânea*. Belo Horizonte: Paulo Bluhm, 1941. p.46-78.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BAJU, Anatole. Quintessence. *Le décadent*, n. 28, 1886a.
- \_\_\_\_\_. L'esthétique decadente. *Le Décadent*, n. 10, 1886b.
- BASTIDE, Roger. *A poesia afro-brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1943.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do*

capitalismo. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.

\_\_\_\_\_. *A modernidade e os modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

\_\_\_\_\_. Alegoria e drama barroco. In: \_\_\_\_\_. *Origem do drama do barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 181-258.

BERMAN, Marshall. *Baudelaire – o modernismo nas ruas*. In: \_\_\_\_\_. *Tudo que é sólido desmancha no ar – a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p. 127-166.

BOSI, Alfredo. O simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 293-336.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *Araripe Júnior: teoria, crítica e história literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1978. p. IX-XX.

BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: \_\_\_\_\_. *Actes de la recherche en sciences sociales*. Paris: Liber, 1991.

CALINESCU, Matei. The idea of decadence. In: \_\_\_\_\_. *Faces of modernity*. Bloomington and London: University Press, 1977. p. 149-211.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – do Romantismo ao Simbolismo*. São Paulo: Difel, 1976.

\_\_\_\_\_. Os primeiros baudelerianos. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. 5. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006. p. 27-46.

CARPEAUX, Otto Maria. *Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura e Saúde, 1953.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980. 2 v.

CARVALHO, Elysio de. *Correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

CARVALHO, Ronald de. Cruz e Sousa e os decadentes. In: \_\_\_\_\_. *Pequena história da literatura brasileira*. 13. ed. Rio de Janeiro: Briguiet, 1929. cap. X. p. 334-358.

COUTINHO, Afrânio. Presença do Simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: São José, 1959. v. 3, t. 1, p. 125-226.

EDMUNDO, Luiz. *De um livro de memórias*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1958. v. 2.

ELLMANN, Richard. Os usos da decadência. In: \_\_\_\_\_. *Ao longo do riocorrente*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Schwarcz, 1991. p. 11-28.

FERNANDES, Florestan. Obstáculos extra-econômicos à industrialização no Brasil. In: \_\_\_\_\_. *Mudanças sociais no Brasil*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960. p. 53-83.

FRIEDERICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Tradução de Maria Curioni (texto) e Dora Silva (poema). São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GAUTIER, Théophile. *Baudelaire*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Boitempo, 2001.

JUNIOR, Magalhães. *Antologia dos poetas franceses (do século XV ao século XX)*. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.

KAHN, Gustave. *Symbolistes et décadents*. Paris: Léon Vanier, 1902.

MARTINO, Pierre. *Du parnasse au symbolisme*. Paris: Colin, 1967.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

NIETZSCHE, Friederich. *O crepúsculo dos ídolos*. Tradução de Maria do Carmo Ravana Cary. Lisboa: Presença, 1973.

MORETTO, Fúlvia. *Caminhos do decadentismo francês (organização, tradução e notas)*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

PRAZ, Mario. *La chair, la mort et le diable. – le romantisme noir*. Tradução do italiano de Constance Thompson Pasquali. Paris: Denöel, 1977.

RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste*. Paris: La Renaissance du Livre, 1920.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943. v. 5.

ROSEN, Charles. As ruínas de Walter Benjamin. O drama barroco alemão e inglês, a estética romântica e a teoria simbolista

da linguagem. In: \_\_\_\_\_. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Tradução de José Laurenio de Melo. Cotia, São Paulo: Ateliê; Campinas, São Paulo: Unicamp, 2004.

SCOTT, Clive. Simbolismo, decadência e impressionismo. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Schwarcz, 1989. p. 166-185.

VALÉRY, Paul. Existência do simbolismo. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. BARBOSA, João Alexandre (Org.). Tradução de Maíza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 63-77.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.