

FÊMEAS DEMONÍACAS: AS MULHERES NA POESIA SIMBOLISTA/DECADENTISTA

Rinaldo José de Andrade Brandão (UEPB)¹

Resumo: O artigo apresenta um breve estudo da representação feminina da virilidade, através dos traços constitutivos de algumas personagens da poesia simbolista/decadentista francesa. Os poemas de Baudelaire ou Mallarmé analisados enunciavam problemas e conflitos que brotam do próprio fazer poético. Assim, temas como os da inadequação e da esterilidade situam-se dentro de um quadro labiríntico de indagações sobre a criação artística. A imagem da mulher possessa, cuja sensibilidade se choca com a mediocridade da existência, está em conformidade com o estado de espírito de um “eu poético” ambíguo e moderno, por isso mesmo à margem dos modelos estéticos e sociais vigentes.

Palavras-chave: poesia; simbolismo; mulher.

Apesar dos esforços por parte dos críticos e historiadores do Simbolismo em quererem encontrar uma ampla definição para o termo, que incluísse também uma descrição estética de todo o movimento, os resultados encontrados não são satisfatórios. Ora pretendem eles designar o Simbolismo como um movimento literário de ampla filiação (que vai de 1885 a 1895), em torno do qual se formou um *cénacle* que homologava manifestos e editava revistas literárias; ora afirmam que a verdadeira estética simbolista é o resultado das obras e das ideias dos quatro grandes da poesia francesa da segunda metade do século XIX: Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, os principais fundadores do que posteriormente se denominaria de “moderna tradição lírica”.

O que pode existir em comum entre Baudelaire e Mallarmé, por exemplo, não mais é possível detectar no grupo em torno do *cénacle*. No entanto, Paul Valéry tenta

¹ Professor/Doutor. Universidade Estadual da Paraíba. E-mail: rinaldobrandao@hotmail.com.

sugerir uma solução para o impasse ao afirmar que existe de fato algo que os une, mas que, por sua vez, não pode ser definido através de considerações estéticas. Este algo seria primeiro, a negação do público leitor, e depois o desdém em relação à crítica tradicional. Assim se posiciona Valéry:

Acabo de mostrar-lhes que a unidade que se pode denominar Simbolismo não se encontra em uma concordância estética: o Simbolismo não é uma Escola. Ao contrário, ele admite grande quantidade de Escolas, e das mais divergentes, e eu disse a vocês: *a Estética os dividia; a Ética os unia* (Valéry 1991: 68).

Controvérsias à parte, foi com Baudelaire que a poesia tomou, pela primeira vez, consciência de si mesma, ou seja, a poesia passou a problematizar certo tipo de relação entre o poeta e a linguagem da poesia e, ainda, entre o leitor e o poema. Sobre esta questão, João Alexandre Barbosa ao fazer uma leitura da modernidade a partir de Baudelaire, passando por Mallarmé, Valéry, Jorge Guillén, João Cabral até Haroldo de Campos, assim se expressa:

Eis, portanto, o paradoxo fundamental de caracterização da modernidade da poesia: parecendo desprezar o leitor, na medida em que não facilita o relacionamento através de uma linguagem que fosse sempre o eco de uma resposta previamente armazenada, o poeta moderno passa a depender da cumplicidade do leitor na decifração de uma linguagem que, dissipada pela consciência, já inclui tanto poeta quanto leitor (Barbosa 1986: 22).

Pode-se concluir que a poesia dita moderna constrói só um vínculo especial com o leitor, que ocorre a partir da tomada de consciência da própria leitura. “A linguagem do poeta é, de certo modo, a tradução/traição desta consciência” (Barbosa 1986: 14). O leitor ingênuo que poderia submeter-se, de boa vontade, ao impacto da poesia moderna, deparar-se-ia com temas obscuros, mas de frequência obsedante, como por exemplo, o da esterilidade e o da inadequação. Entrementes, a poesia baudelairiana possui poucos temas e a de Mallarmé ainda menos. Este não só se restringe a um grupo limitado de temas, que tomou de herança do seu predecessor, mas em seus grandes poemas ele parece utilizar apenas um tópico. Diversamente dos temas clássicos e românticos, com que a lírica moderna entra em franca discrepância, o sujeito e o objeto da poesia mallarmeana não é o “eu vivo”, pensante e sensível em geral, mas especificamente o “eu poético”, no sentido mais restrito que se pode dar a esse termo. Poesia que visa a enunciação dos problemas e conflitos que brotam do próprio fazer poético. Assim, os temas da inadequação e da esterilidade situam-se dentro de um quadro (labiríntico) de indagações sobre a criação artística e, mais especificamente, sobre a crise pendular do “eu poético” entre o silêncio e a palavra, isto é, aquilo que transita entre o Absoluto e o Relativo, momento específico pelo qual o poema reencontra o seu destino de linguagem.

Desde o tempo de Homero, o poeta tem sido considerado um bardo, que interpreta e exalta a emoção humana. Para Baudelaire, o poeta da antiguidade era o

legítimo herói do seu tempo. O poeta moderno, no entanto, obriga-se a renunciar tal função, sendo forçado a ceder diante de outros heróis, os da modernidade. No conceito de herói baudelaireano já se esboça essa renúncia. Na verdade, o herói moderno não chega a ser propriamente um herói, mas um seu representante. Trata-se de uma mudança imposta pela época, cujas consequências revelam-se trágicas ao deixar disponível este papel. Abdicando de sua condição heroica, o poeta em Baudelaire, se por um lado procura se resguardar incógnito atrás das máscaras, demonstra também, ao mesmo tempo, outro fenômeno típico da modernidade: a fragmentação do eu. O poeta, outrora um herói completo, elege não apenas um representante, mas vários representantes, autênticos observadores da vida moderna: o *flâneur*, observador apaixonado das ruas; o artista como homem do mundo e das multidões; o trapeiro, que coleta o lixo nas ruas vazias; o dândi, que é “o último rasgo de heroísmo nas decadências” (Baudelaire 1996: 51) e a mulher, como prostituta e virago. São personagens que sofrem sua própria fragmentação e, por isso mesmo, só existem enquanto imagens da modernidade.

Baudelaire tomou da antiguidade grega a imagem de mulher que se transformaria na sua principal imagem da heroína da modernidade. O primeiro título das *Flores do Mal*, anunciado pelo editor em 1846, era *As lésbicas*, fato que se não atesta a importância de tais imagens em sua obra, ao menos faz com que a posição da mulher lésbica nas *Flores do Mal* seja inconfundível. O mais pródigo dos poemas lésbicos é *Femmes Damnées: Delphine et Hippolyte*. Após o ato sexual, Hippolyte deita-se em prantos sobre almofadas perfumadas, mas Delphine permanece inalterada e satisfeita a seus pés e “lhe lançava à carne olhos ardentes”² (Baudelaire 1985: 505). Ela diz então, talvez para acalmar a parceira, que seus beijos são leves e delicados, ao passo que os de um amante seriam como bois abrindo buracos no corpo, escavando estrias “como as carroças e os arados inclementes”³ (Baudelaire 1985: 507). Como observa Walter Benjamim, a leitura que Baudelaire faz deste motivo erótico está permanentemente referida aos dois espaços essenciais de que o poema busca dar conta: o da tradição literária, por onde é possível vincular Hippolyte e Delphine, e o da experiência sexual concreta entre duas mulheres. Dizendo de outra maneira, o texto está fundado na tensão básica entre o pessoal e o histórico. A grandeza artística do mundo antigo estaria, então, reatualizada, sob frágeis e ilusórias condições, pela experiência lésbica. Desta maneira, a lésbica é a representação do herói, contraparte do poeta antigo, mas a que mais se assemelha ao poeta da modernidade.

A antiguidade de Baudelaire é a romana. Só num lugar a antiguidade grega penetra no seu mundo. A Grécia forneceu-lhe a imagem da heroína que parecia digna e possível de ser transposta para a modernidade... Nomes gregos — Delfina e Hipólita — têm as figuras das mulheres em um dos maiores e mais famosos poemas das *Fleurs du mal*. É dedicado ao amor lésbico. A lésbica é a heroína da modernidade. Nela, um motivo erótico de Baudelaire — a mulher, que testemunha a

² Verso 14 (“Delphine la couvait avec des yeux ardents”) do poema traduzido por Ivan Junqueira, “Mulheres Malditas: Delfina e Hipólita”.

³ Verso 32 (“Comme des chariots ou des socs déchirants”) do poema traduzido por Ivan Junqueira, “Mulheres malditas: Delfina e Hipólita”.

dureza e masculinidade — foi penetrado por um motivo histórico — o da grandeza do mundo antigo (Benjamin 1975:23).

A modernidade em Baudelaire está em querer fazer do poeta um cidadão, mas isso torna-se impossível (e ele bem sabe ser esta uma causa perdida), na medida em que o poeta não é o herói da *polis*, pelo contrário, a sua função é a de um exilado, ou ainda, de um marginal. Para João Alexandre Barbosa: “não sendo mais a Cidade, resta-lhe ser *poeta* da Cidade. Já que a Cidade não o inclui, mas o marginaliza, compete-lhe incluir a Cidade no poema, alegorizando-a. E por aqui a sombra melancólica do pensamento de Walter Benjamin pode passar” (Barbosa 1986: 62). Desta forma, soma-se à imagem da heroína lésbica outra concomitante, a da esterilidade. As lésbicas, como as prostitutas, são personagens marginais da cidade, associados à imagem da esterilidade. A vida da grande cidade, seus prazeres e vícios, a *vie factice* e o *paradis artificiels*, a despeito das grandes aglomerações populacionais e das consequências disso para o espírito, não só era incomparavelmente mais atraente, mas também mais significativa do que a vida nos “campos da natureza”. A reação contra Rousseau e o culto do estado de natureza por ele iniciado faz de Baudelaire um polemista contundente. Para o poeta da cidade, os maiores equívocos em relação à arte nasceram da concepção da natureza e da moral no século XVIII. Contra essas ideias, Baudelaire reage afirmando que a natureza é, efetivamente, inferior do ponto de vista moral. O mal dispensa esforços. Em outros termos, é natural, enquanto que o bem é um artefato, uma invenção, portanto, contrário às leis da natureza. Baudelaire entusiasma-se por tudo o que é artificial.

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. É ela 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 (...) O crime, cujo gosto o animal humano hauriu do ventre da 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 (Baudelaire 1996: 56-57).

A natureza, em si desprovida de forma, somente se torna inteligível e agradável através da arte. Baudelaire descobriu o fenômeno da criação artística, assim como o significado das funções conscientes e críticas deste processo, na inaturalidade da civilização. Um dos treze artigos das *Curiosidades Estéticas* chama-se “Elogio da Maquilagem”. Baudelaire acredita que a mulher cumpre um dever quando se esforça por parecer “mágica e sobrenatural” (Baudelaire 1996: 59). Assim como a maquilagem na mulher, a arte também deve utilizar todos os meios artificiais para sobrepor-se à natureza. Tanto a mulher, de uma forma geral, quanto a lésbica,

em particular, são reconhecidas por Baudelaire apenas enquanto instâncias artísticas e/ou como imagens da modernidade. Nesse sentido, o lesbianismo é artístico porque representa, como afirma Camille Paglia, uma violação contra a natureza procriadora. “A lésbica é, portanto, outra mulher estéril, como suas metálicas vampiras urbanas. Baudelaire acha que o homossexualismo, como uma prática não natural, jamais pode ser inteiramente satisfeito. É uma busca do impossível que atrai Gautier” (Paglia 1992:393). Eis a última estrofe do poema:

Loin des peuples vivants, errantes condamnées,
 A travers les déserts courez comme les loups;
 Faites votre destin, âmes désordonnées,
 Et fuyez l’infini que vous portez en vous!⁴
 (Baudelaire 1985: 513)

O poema, fundado na tensão entre o pessoal e a tradição, não encontra uma solução para este impasse, ao findar com uma condenação, que não é repreensão moral, mas uma penosa constatação melancólica. As lésbicas arderão para sempre em sua insaciável paixão. Açoitadas pelas chamas do desejo, vagarão pelo deserto, fugindo da infinidade de suas almas. Destino heroico que se assemelha ao do poeta, mas que este, ao menos, encontra um ancoradouro na linguagem.

A originalidade de Baudelaire está em dar uma dimensão heroica a esta paixão, mas não foi ele o primeiro, no seu século, a descobrir a lésbica para a literatura. Delphine e Hippolyte têm como antecedentes a marquesa de San-Real e Paqueta Valdés em *A moça dos olhos dourados* (*Fille aux yeux d’or*) de Balzac. Assim como a *Mademoiselle de Maupin* de Gautier e a *Fragoletta* de Delatouche constituem preciosos hipotextos para o longo poema de Baudelaire. Não obstante essa relação mais manifesta, as personagens lésbicas de Baudelaire possuem ainda uma relação secreta com outro tipo de herói. A importância crescente do romance de formação de caráter (*Bildungsroman*), cuja origem remonta ao século XVIII, revela uma progressiva identificação dos escritores com heróis de personalidade artística e artificial, basta lembrar de Balzac e Lucien de Rubempré, Stendhal e Julien Sorel, Flaubert e Emma Bovary. Esta última, inclusive, foi alvo de reflexões críticas feitas por Baudelaire em resenha publicada em *L’Artiste* de 18 de outubro de 1857 e recolhido, posteriormente, na antologia *L’Art romantique*. Ele foi o primeiro a ver em Ema o amálgama do feminino com o viril, segundo consta em livro de Mario Vargas Llosa:

“Flaubert n’as pas pune pas infuser un sang viril dans les veines de sa créature” e “pour ce qu’il a en elle de plus énergique et de plus ambitieux, et aussi de plus rêveur, Madame Bovary est restée un homme. Comme la Pallas armée, sortie du cerveau de Zeus, ce bizarre androgyne a gardé toutes les séductions d’une âme virile dans un charmant corps féminin”.⁵ (Baudelaire *apud* Llosa 1979: 112)

⁴ “Longe dos vivos, erradas, condenadas,/Correi rumo ao deserto e ali uivai a sós;/Cumprí vosso destino,almas desordenadas,/E fugi do infinito que trazeis em vós!” Tradução de Ivan Junqueira.

⁵ “Flaubert não pôde infundir um sangue viril nas veias de sua criatura e para que ela seja mais enérgico e mais ambicioso e também de mais sonhador, Madame Bovary continua um homem. Como

Segundo Baudelaire, a ambiguidade de Ema parecia elevá-la da condição de esposa pequeno-burguesa à heroína. Ema não é livre e sua escravidão consiste não apenas em viver sufocada pelas condições de vida e preconceitos provincianos de sua classe social, mas fundamentalmente, pelo fato de ser mulher. Trata-se de um heroísmo trágico e, ao mesmo tempo, patético. Para a personagem de Flaubert, ser mulher é viver condenada à mediocridade, visto que sendo homem ela possuiria melhores opções de vida. Ema não desejava a maternidade, mas ao engravidar sonhava ter um filho varão, para realizar através dele o que não poderia viver como mulher. Mas o destino enviou-lhe uma menina, que aos poucos começou a desprezar. Buscou, então, nos amantes o seu sonho viril, mas decepcionou-se ao descobrir também nestes homens um caráter passivo como o do marido.

Ema está sempre condenada a frustrar-se: sendo mulher, porque a mulher é na realidade fictícia um ser submetido, a quem está vedado o sonho e a paixão; sendo homem, porque só pode consegui-lo transformando o amante em um ser nulo, incapaz de despertar nela a admiração e o respeito por essas virtudes supostamente *viris* que não encontra no marido e que, em vão, busca no adultério (Llosa 1979: 111-112).

Assim se manifesta, na sua forma original, a imagem da mulher heroína que Baudelaire assimilou. Trata-se da imagem da mulher viril, cuja sensibilidade e poder de sonhar se chocam com a mediocridade da existência, e que está em conformidade com o estado de espírito de um “eu poético” heróico e moderno. O poeta possuiria então uma existência especial, que ao ser interpretada como oposição obstinada ao mundo burguês, encontra seu parentesco espiritual no herói problemático e ambíguo.

Flaubert fornece também outras imagens de mulheres *viris* no conto *Hérodias*, que se encontra no livro *Trois Contes*. Nele, o escritor francês ressalta o conflito político estabelecido a partir das acusações feitas pelo profeta João Batista contra a união ilícita entre o Tetrarca Herodes Antipas e sua cunhada. O sentimento de vingança que move a personagem central da narrativa, a maquiavélica Herodíade (ou Hérodias, como prefere Flaubert), imagem feminina de poder e virilidade que conjuga exemplarmente pensamento e ação, coincide com uma estratégia política de preservação do Estado. Em outras palavras, a personagem flaubertiana receia que as pregações do profeta possam provocar uma sedição popular, haja vista a agressividade de suas invectivas e seu grande poder retórico junto à população, determinando uma intervenção política e militar dos romanos na pátria judaica.

A narrativa principia com Herodes preocupado e pensativo, apoiado na balaustrada do seu castelo na cidade de Maqueronte (Machaerous, Macharée, Macheron ou Makaur, era uma colossal fortaleza existente no local desse nome, a leste do Mar Morto). Ele aguarda com ansiedade a chegada de Lucius Vitellius, governador da Síria, que lhe forneceria preciosa ajuda contra o poderio bélico do rei

a Pallas armada, saída da cabeça de Zeus esta bizarra andrógina guardou todas as seduções de uma alma viril num charmoso corpo feminino”.

dos árabes, de quem Herodes recusara a filha, para se unir de forma incestuosa com Hérodias (sua sobrinha e cunhada). Tal como na narrativa bíblica, a personagem Salomé aparece de forma secundária, como instrumento de vingança e de estratégia política. Mas, curiosamente, ela surge quase invisível em três momentos distintos do texto, anteriores à cena da dança, usando disfarces e de forma inominada. A primeira aparição ocorre ainda quando Herodes permanece encostado na balaustrada de seu castelo. Salomé é vista de relance, acompanhada por uma velha, provavelmente sua ama.

O Tetrarca não escutava mais. Olhava o terraço de uma casa, onde havia uma moça e uma velha que segurava um guarda-sol com cabo de junco, comprido como a vara de um pescador. No meio de um tapete, um grande cesto de viagem permanecia aberto. Cintos, véu, pingentes de ourivesaria transbordavam confusamente. A moça, de tanto em tanto, inclinava-se sobre essas coisas e as sacudia no ar. Vestia, como as Romanas, uma túnica calamistrada com um peplo cheio de esmeraldas; e correntes azuis prendiam-lhe o cabelo, certamente pesado demais, pois vez e outra levava a mão até ele. A sombra do guarda-sol passeava sobre ela, escondendo parte do corpo. Antipas avistou duas ou três vezes o pescoço delicado, o ângulo de um olho, o canto de uma boca pequena. Mas via, do quadris à nuca, todo o torso que se curvava para logo se aprumar de maneira elástica. Ele espiava a repetição desse momento, e sua respiração ficava mais forte; chamas se acendiam em seus olhos. Herodíade observava-o (Flaubert 2011: 105).⁶

Herodes pergunta, então, à sua mulher quem é aquela figura curiosa, a mulher responde logo que não sabe, não obstante fique “subitamente calma” (Flaubert 2011: 105). É neste momento aparentemente trivial que Herodíade articula seus planos de domínio, tranquilizando-se assim em seus propósitos de vingança, para com o profeta maldito e para com o próprio Herodes, cujo repentino interesse por sua filha, fraqueza revelada, preserva-lhe mais uma vez sua ascendência sobre ele. A segunda aparição se dá numa graciosa cena de intimidade doméstica. Herodes encontra-se nos aposentos de sua mulher, e surpreende, saindo do reposteiro da porta de um quarto contíguo, um belo braço nu em gesto que lhe parece familiar.

Por baixo do reposteiro, em frente, um braço nu apareceu, um braço jovem, encantador e como torneado em marfim por Policleto. Um pouco desajeitado, e no entanto gracioso, ele remana no ar, a fim de apanhar uma túnica esquecida num escabelo perto da parede.

Uma velha entregou-a delicadamente, afastando a cortina.

O Tetrarca intuiu uma lembrança que não conseguia precisar.

— Essa escrava é tua?

— Que importa? — respondeu Herodíade. (Flaubert 2011: 120)

⁶ Utilizamos a tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. da Cosac Naify.

Flaubert opta por não indicar diretamente a presença de Salomé no início da narrativa, preferindo sugeri-la sutilmente através de pequenos indícios. Herodes, que de resto não sabe ainda quem seja sua enteada, pressente naquele braço insinuante, transformando-o numa imagem eroticamente projetada em sua memória, algo que não consegue precisar, mas que certamente havia visto dias antes, à distância, na balaustrada do seu castelo (cena transcrita por nós). A terceira aparição de Salomé ainda é mais curiosa. Aulus, filho de Lucius Vitellius, encontra na cozinha do castelo um belo rapazinho de nome caldaico (língua variante do hebraico), que por soar estranho aos ouvidos desdenhosos do jovem romano, indigno de maior atenção de sua parte, ele passa a chamá-lo simplesmente de “o Asiático”.

Aulo fizera amarrar às costas as mangas de seu traje de seda violeta, laminado de prata. Os rolos de sua cabeleira formavam andares, e um colar de safiras cintilava em seu peito, gordo e branco como o de uma mulher. Perto dele, sobre uma esteira com as pernas cruzadas, estava um menino belíssimo, que sorria sempre. Tinha-o visto nas cozinhas, não podia mais viver sem ele e, sendo difícil lembra seu nome caldeu, chamava-o simplesmente de “Asiático”. De vez em quando, estirava-se no triclinio. Então, seus pés descalços dominavam a assembleia (Flaubert 2011: 121-22).

Momentos antes da dança o rapaz desaparece, sem que o narrador indique sua origem e destino. De acordo com nossa interpretação, essa passagem singular da narrativa flaubertiana, justifica-se não só como um recurso perspicaz encontrado por Herodiade de ocultar sua filha dos olhos concupiscentes de Herodes e dos seus convivas, disfarçando-a com roupas masculinas, até o momento crucial em que ela deve dançar para o Tetrarca; mas como uma estratégia narrativa de fazer sobressair a ambiguidade sexual da personagem e sua beleza andrógina. Traço marcante que irá caracterizar a personalidade artística de Salomé nos textos simbolistas e decadentistas. Nesse contexto e em torno de sua figura, Salomé vai representar a imagem narcísica que rejeita a vida e o misticismo da linguagem em Mallarmé.

As personagens mallarmeanas levam ao paradoxo uma existência extra-humana. Considerados os maiores poemas de sua obra, *L'Après-midi d'un Faune* e *Hérodiade* (ambos de 1864) fornecem um significado particular a duas personagens míticas: Pã e Salomé, o primeiro pertence a uma tradição greco-romana, a segunda à tradição judaico-cristã. O Fauno, cuja característica principal reside num intenso sensualismo, assume no poema de Mallarmé um sensualismo interior, intelectualizado, como liberação de um erotismo físico e real. Este refúgio da realidade era compensado pela infusão das imagens que vinham da memória e dos sonhos, imagens interiores do prazer ideal que se afiguram mais poderosas e sensuais do que a experiência física. Uma face da moeda era evidenciada pelo Fauno, mas seu contraponto é Hérodiade⁷, a imagem da saciação do sonho e da introspecção saturada.

⁷Esta personagem não corresponde à mãe, a Herodíades dos Evangelhos, mas a sua filha Salomé. Segundo parece foi uma escolha livre do poeta que achava que o nome da mãe possuía um maior poder de sugestão.

Enquanto o Fauno era um artista que encontrava no sonho, na memória e na criação artística a concretização de uma sensualidade palpitante de desejo, Hérodiade, uma princesa hamletiana, descobriu o vazio do sonho ao contemplar a própria imagem refletida num espelho já de si emblemático e simbólico. Como narciso no espelho líquido, ela contempla a eterna imagem de sua *Beauté intérieure*, que não quer traduzir-se em palavras por medo da devastação do tempo. As imagens da água em Hérodiade são imagens do espelho, água dormente, cuja aparente paridade sólida está associada à imagística mineral (ouro, prata, diamante etc.) e, por conseguinte, à ideia de esterilidade. O espelho líquido de Hérodiade, imobiliza-a numa alvura e algidez virginais. Em torno do termo “horreur”, que aparece três vezes em momentos culminantes, formam-se campos semânticos que interligam essa sensação com a imagem mineral da esterilidade.

Reculez.

Le blond torrent de mes cheveux immaculés
 quand il baigne mon corps solitaire le glace
 d'horreur...⁸ (Mallarmé 1972: 37)

Os sememas *torrent*, *baigne* e *glace* correspondem a um núcleo de uma isotopia maior da *água*, que se cruza com o significado do espelho, da algidez, de par com a sensação de horror.

Assez! Tiens devant moi ce miroir.

O miroir!

Eau froide par l'ennui dans ton cadre gelée
 Que de fois et pendant des heures, désolée
 Des songes et cherchant mes souvenirs qui sont
 Comme des feuilles sous ta glace au trou profond,
 Je m'apparus en toi comme une ombre lointaine,
 Mais, horreur!⁹ des soirs, dans ta sévère fontaine,
 J'ai de mon rêve épars connu la nudité!
 Nourrice, suis-je belle?¹⁰ (Mallarmé 1972: 37)

Nesta estrofe, surge outro núcleo construído em torno do estado de horror, formado pelos sememas *eau*, *froide*, *miroir*, *gelée*, *feuilles sous ta glace* e *fontaine*, acrescentando mais elementos à isotopia da *água*. Já no terceiro e último momento de horror, o termo não mais se apresenta com a carga interjetiva. Numa forma substantivada, expressa agora uma assertiva conclusiva.

⁸ “Detém-te!/ Da minha cabeleira a imácula torrente/ loura, quando me banha o corpo solitário/ o enregela de *horror*...”

⁹ Grifo nosso.

¹⁰ “Basta! Ponha diante de mim esse espelho./ Ó espelho!/ Água frígida em teu caixilho congelada/ de tédio, quanta vez, — que de horas! —desolada/ com os sonhos e a evocar minhas lembranças — quais/ folhas ao gelo dos teus antros abismais —/ me deparei em ti, sombra distante que era!/ Mas, quanta noite — *horror!* — em tua fonte austera/ do meu ideal esparso eu vi toda a nudez!/ Minha ama, sou bela?”.

J'aime l'*horreur* d'être vierge et je veux
 Vivre parmi l'*effroi* que me font mes cheveux¹¹ (Mallarmé 1972:
 39)

Como elemento de expansão do poema, o *horreur* encontra, nestes dois versos, seu eco semântico ao ter seu sentido duplamente ampliado e modificado, primeiro pelo semema *effroi* e depois pela assertiva que expõe um paradoxo essencial: "J'aime l'*horreur* d'être vierge". O poema de Mallarmé sugere desde o início uma alegorização, uma deificação da virgindade, que longe de ser uma virtude moral, representa o signo da autossuficiência e da perfeição. O horror de Hérodiade em perdê-la não é outro senão o medo da violação do tempo e da experiência, medo que melhor se traduz pelo horror de ser a criatura intacta destinada, por isso mesmo, à violação. A presença incômoda da *nourrice* equivale, segundo uma leitura psicanalítica, ao inconsciente de Hérodiade.

Je crois, pour être plus précis, que la *nourrice* symboliste, vaguement, la vie naturelle et ses tentations: non pas directement mais, comme dans la théorie freudienne, par une évocation de la première enfance. (Nicolas 1972: 35)

A velha ama faz com que Hérodiade encare honestamente sua imagem refletida no estéril espelho do seu sonho. A heroína mallarmeana está saturada da fuga que havia empreendido e decide emergir para um breve encontro com a realidade, fazendo assim o percurso inverso do Fauno (realidade → sonho = Fauno; sonho → realidade = Hérodiade). Só então, através da ama, descobre que a solidão em que está envolvida abriga apenas um *mystère vain*. "Triste fleur que croît seule et n'a pas d'autre émoi" (Mallarmé 1972: 38), diz a ama. Contudo, a exposição de Hérodiade à realidade termina após um inútil momento esperando não se sabe o quê, para refugiar-se novamente em sua redoma líquida de inatividade e pureza, decisão esta sintomática de um medo inato e insuperável (*l'horreur*) de ser ferida (violada) pela vida.

Conclui-se que a representação literária da mulher, no período que engloba o simbolismo e o decadentismo iniciado na França, reflete uma produção artístico/literário de alta consciência estética, em que a arte passava do realismo para uma concepção artística voltada para si mesma e, ao mesmo tempo, transcendente. A continuada recorrência da imagem da mulher possessa ou demoníaca, como instauradora de uma crise formal nas artes, estabelece uma tradição que, além dos autores citados anteriormente, inclui também inúmeros outros artistas, dentre os quais destacamos Jules Laforgue (escritor francês, autor das *Moralidade Lendárias*, onde acha-se o conto "Salomé"), Appolinaire (poema "Salomé"), Eugênio de Castro (poema homônimo), Strauss (com uma ópera inspirada na peça de Wilde), Martins Fontes (poema "Salomé") e João do Rio (personagem Verônica da crônica "Gente de music-hall").

¹¹ "Eu amo o horror de ser virgem e a vida inteira/ viver sob o pavor de meus cabelos".

DEMONIC FEMALE: WOMEN IN SYMBOLIST/DECADENTIST POETRY

Abstract: The article presents a brief study of female representation of manhood, through the constitutive traits of some characters of symbolist/decadent French poetry. The poems of Baudelaire and Mallarmé analyzed enunciate problems and conflicts that arise from the very poetry making. Thus, issues such as the inadequacy and sterility are located within a framework labyrinth of questions about artistic creation. The image of the possessed woman, whose sensibility clashes with the mediocrity of existence, is in accordance with the state of mind of a "poetic self" ambiguous and modern, so even the margin of aesthetic models and social laws.

Keywords: poetry; symbolism; woman.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, João Alexandre. *As Ilusões da Modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Edição bilíngue. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

_____. *Sobre a Modernidade*. Trad. Teixeira Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

FLAUBERT, Gustave. Herodiade. In: *Três Contos*. Tradução e posfácio Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 95.

LLOSA, Mário Vargas. *A Orgia Perpétua*. Flaubert e "Madame Bovary". Trad. Remy Gorga Filho. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1979.

MALLARMÉ, Stéphane. Hérodiade. In: *Mallarmé et le Symbolisme*. Avec notice biographique, historique et littéraire par Henry Nicolas. Paris: Librairie Larousse, 1972.

NICOLAS, Henry. Les Années de Théâtre des Profondeurs. In: MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé et le Symbolisme*. Avec notice biographique, historique et littéraire par Henry Nicolas. Paris: Librairie Larousse, 1972.

PAGLIA, Camille. *Personas Sexuais*. Arte e Decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1922.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ARTIGO RECEBIDO EM 28/09/2013 E APROVADO EM 16/10/2013