

TRAÇOS DECADENTISTAS EM VERLAINE

Tharlles Lopes Gervasio (UERJ)
ttallenglish@hotmail.com

1. Traços da decadência

Não restam dúvidas de que o século XIX tenha sido um dos mais representativos em termos de cultura na Europa, sobretudo, no fim do século, na França. Na pintura, artistas como Gustave Moreau (1826-1898) e Paul Gauguin (1848-1903) ganhavam cada vez mais espaço ao causarem *frisson* no público.

Entretanto, é na literatura do citado período que floresce no jardim europeu uma das mais belas flores, o poeta que faria desse *fin-de-siècle* um verdadeiro marco: Paul Verlaine.

Verlaine surge no período finissecular francês, primeiramente, associado ao Parnasianismo, devido a seu grande apelo formal e também por ter participação no grande círculo instaurador dessa estética literária com a publicação de seu livro *Poèmes Saturniens* (1866), que segundo Van Tieghem, possuía “versos firmes, sonoros, retomador de temas como exotismo hindu, inquietação e pessimismo” (VAN TIEGHEM, 1955, p. 369).

Esse conjunto de poemas, embora tendo sido publicado em 1866, de acordo com Christian Biet, permanecera 20 anos despercebido, tendo reconhecimento apenas por parte de Stéphane Mallarmé (1842-1898), que teria tido a principal reação positiva e tão logo fora o primeiro a saudar Verlaine e reconhecer nele o criador de um novo modo de fazer poético (BIET *et alii*, 1986, p. 439).

Vale lembrar que também em 1866, mesmo ano de publicação de seu *Poèmes Saturniens*, o poeta integrara a antologia *Le Parnasse Contemporain*, na qual publica sete poemas em um dos fascículos, na companhia de Charles Baudelaire (1821-1867) e Théophile Gautier (1811-1872), dentre outros.

Em 1884, com a publicação de seu *Art Poétique*, Verlaine propõe uma nova forma de escrita, não menos sintática ou erudita,

mas que portasse menos visibilidade e mais musicalidade que a poesia parnasiana, sendo mais sugestiva que descritiva.

Daí em diante, Verlaine se torna conhecido como instaurador da estética chamada Simbolismo, a qual mais tarde terá também como pertencentes os poetas Arthur Rimbaud (1854-1891) – jovem rapaz com quem Verlaine tivera um relacionamento extremamente conturbado, repleto de idas e vindas –, e Mallarmé que, de acordo com Van Tieghem, já trazia consigo desde seus poemas parnasianos “uma inquietação baudelairiana” (VAN TIEGHEM, 1955, p. 374).

Todavia, antes disso, no período entre 1880 e 1886, acontece na França uma espécie de efervescência no campo da literatura e os citados poetas trazem para as suas escritas uma retomada de elementos já presentes na poética do grande mestre Charles Baudelaire, sobretudo fortificado em sua obra *Fleurs du Mal* (1857), a qual, segundo Álvaro Cardoso Gomes, possui “caráter revolucionário” e “reflete a tentativa de Baudelaire de registrar ao nível poético um descontentamento contra um modo de pensar o mundo e contra o mundo de conceber a poesia e a arte em geral”. (GOMES, 1994, p. 07)

Essa retomada os traz temas como a morte, o tédio – típico *spleen* baudelairiano –, evasão, entre outros, mas agora com uma nova roupagem, na qual se acreditava que as regras do dia-a-dia não tinham aplicação no campo das artes. Nasce, então, com esses poetas o Decadentismo, que se compraz com elementos ligados à idéia de ruína, sobretudo, ruína da civilização e da tradição artística ocidental.

Em prefácio à edição portuguesa de *Poèmes Saturniens*, em 1994, Fernando Pinto do Amaral, ao problematizar a “melancolia existencial” presente na poesia decadentista, diferencia Verlaine desta ao alegar que:

Seu *spleen*, sem descer é certo à profundidade e à lucidez analítica de um Baudelaire, ultrapassa sem dúvida o lado *poseur* que o gosto de há cem anos talvez privilegiasse, porque esse mal-estar vital, ao acompanhá-lo desde a adolescência, infundiu no poeta uma aguda (e porventura exagerada) noção da fatalidade do seu destino, tão nítida num poema [...] (AMARAL, in VERLAINE, 1994, p. 16)

Não menos mantenedores dos aspectos de erudição de “escolas” antecessoras, esses poetas, os quais agora fundam a estética em que os temas transgressores ganham total espaço, se colocavam em

oposição às teorias científicas de sua época, principalmente aquelas às quais tiveram grande culto nos períodos realista e naturalista.

Consoante Gilberto Mendonça Teles, a manifestação decadente, além de ser uma tendência já existente em outros períodos literários,

Trata-se de um fluxo e refluxo dinamizador da história cultural e se explica talvez por essa dialética entre o real e o irreal que assinala a trajetória do homem e, portanto, os movimentos literários. Parece refletir o lado negativo da polaridade vida/morte e, também, o pessimismo da observação de que as civilizações acabam por entrar em decadência. (TELES, 1987: p. 55)

Mesmo antes do período dito decadente, já é possível percebermos um prenúncio de traços associados a esse sentimento de ruína como a melancolia, o sadismo e a presença da *femme fatale* – que fora tão cultuada por meio das pinturas acerca do episódio bíblico em que temos a presença de Salomé, feitas pelo artista Gustave Moureaux – nos poemas de Verlaine.

Esses elementos aparecem inclusive no momento em que tal poeta vestia ainda uma capa “saturniana”, que já faz prenunciar o decadentismo. No poema *Femme et Chatte (Mulher e Gata)*, publicado no livro *Poèmes Saturniens*, em 1866, por exemplo, parece latente que o escritor busca retratar um episódio sádico, no qual uma mulher brinca com uma gata e ambas se confundem aos olhos poeta, pois essa brincadeira que acontece sob a sombra da noite transforma a pureza – traduzida pela brancura da mão da mulher e da pata do animal – em objeto de perversão:

Elle jouait avec sa chatte,¹
Et c'était merveille de voir
La main blanche et la blanche patte
S'ébattre dans l'ombre du soir.

No episódio, Verlaine apresenta, ainda, em seus versos, indícios de denúncia da perversão e da crueldade advindas da figura de uma mulher com um tom provocante, mas ao mesmo tempo ambíguo, já que tanto a mulher quanto a gata podem ter unhas que se

¹ Tradução nossa: Ela brincava com sua gata/ E era admirável ver/ A mão branca e a branca pata/ Brincando à sombra da noite.

comparam a navalhas, numa denúncia de uma posição felina e fatal que se escondia sob luvas de fios escuros:

Elle cachait – la scélérate ! –²
 Sous ces mitaines de fil noir
 Ses meurtriers ongles d'agate,
 Coupants et clairs comme un rasoir.

Essa afirmação se torna ainda mais possível para nós se comparada ao que é dito à leitura da pintura *Salomé* – figura feminina tida como mito decadentista por excelência –, de Moreau, presente no *À rebours* (1884), de Joris Karl Huysmans:

Ela despertava mais fortemente os sentidos em letargia do homem, enfeitiçava, domava mais fortemente seus desejos, com seu charme de flor venérea, produzida nas camas sacrílegas, educada nas estufas ímpias. (HUYSMANS 1884: p. 78 *apud* PRAZ, 1994: p. 372)

Nos últimos versos de *Femme et Chatte*, Verlaine ainda diaboliza a figura feminina, mostrando que essa mulher que parecia executar movimentos delicados junto da gata era, na verdade, alguém bastante atroz, dizendo que:

L'autre aussi faisait la sucrée³
 Et rentrait sa griffe acérée,
 Mais le diable n'y perdait rien [...]

Também no poema *Crépuscule du Soir Mystique* (*Crepúsculo da Noite Mística*) (1866), contido na temática das *Paisagens Tristes*, já é notável o encantamento do poeta pelo momento crepuscular, aqui, como elemento formador de um sentimento melancólico. Esse crepúsculo parece aliar-se ao mistério de uma espécie de misticismo. Sabe-se que os decadentes, como já dissemos, devido à influência de Baudelaire e seu *Fleurs du Mal*, acabam por traduzir seus estados de alma em muitos casos em junção a esses elementos:

Le Souvenir avec le Crépuscule⁴
 Rougeoit et tremble à l'ardent horizon

² Tradução nossa: Ela escondia – a malvada! –/ Sob as luvas de fio preto/ Suas assassinas unhas de ágata/ Afiadas e claras como uma navalha.

³ Tradução nossa: A outra também se fazia de doce/ E retraía a garra afiada/ Mas o diabo nada perdia (...).

⁴ Tradução nossa: A lembrança com o crepúsculo/ Brilha e treme no horizonte ardente/ De esperança que recua/ E também se expande como uma divisória.

De l'Espérance en flamme qui recule
Et s'agrandit ainsi qu'une cloison [...]

Esse estado de melancolia notória por parte do eu-lírico traduz-se, no decorrer do poema, pela sucessão de emoções advindas justamente dessa observação. Entretanto, não só por isso já poderíamos classificá-lo como sendo um poema pertencente ao decadentismo.

Embora já tendo apresentado indícios que mais tarde seriam formadores da estética decadente, é em *Langueur (Langor)* (1883), quando o próprio Paul Verlaine se compara a um império em ruínas, que teríamos a afirmação do Decadentismo. No poema, o autor, consoante Orna Messer Levin, “condensava todo o sentimento pessimista envolvido na idéia de decadência que vinha sendo explorada literariamente” (LEVIN, 1996, p. 29). Esse gozo pelo sentimento pessimista já aparece desde os versos iniciais do soneto:

Je suis l'Empire à la fin de la décadence,⁵
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!

⁵ Valemos-nos da tradução que consta em Gomes, 1994, p. 11: "Eu sou o império no fim da decadência,/ Que olha passar os grandes Bárbaros brancos/ Composto acrósticos indolentes/ Num estilo de ouro onde o langor do sol dança./ A alma solitária sofre no coração de um denso tédio./ Além se diz que é por causa de grandes combates sangrentos/ Oh não ser capaz disso, sendo tão frágil, de votos tão lentos./ Oh não querer florir um pouco esta existência!/ Oh não querer, oh não poder morrer um pouco!/ Ah! Tudo foi bebido!/ Bathylle, terminaste de rir? Ah! Tudo foi bebido, tudo foi comido! Nada mais a dizer!/ Somente um poema um pouco simplório que se lança ao fogo,/ Somente um escravo um pouco libertino que vos negligencia,/ Somente um tédio por não saber o que vos aflige!"

Ao lermos esses versos, percebemos, portanto, que o homem de meados do século XIX, que até então se pautava na incessante busca de progresso, aparece aqui com uma nova leitura. Esse posicionamento seria agora o de um homem que, segundo Gomes, teria “sentidos refinados, um aristocrata, que cultivava prazeres extravagantes e que manifesta o maior desprezo pela vida social” (GOMES, 1994, p. 12).

O poeta que, nesse momento, se traveste de “dândi”, expõe em *Langueur* um sentimento de prazer sádico, acerca de um império em ruínas – o Império Romano Ocidental – e, ainda, demonstra gozo pela perda de valores dessa civilização, algo que já denota atração pelo transgressor, por aquilo que vai contra a opinião comum, e isso vai permear todo o Decadentismo.

Segundo Dino Del Pino, o fato da nova tendência surgida no final do século ter o nome de Decadentismo, deve-se a uma atribuição pejorativa “a todos os que se agrupavam em torno de Verlaine”, e que assim como ele eram “poetas cuja principal característica era o anarquismo intelectual, a boemia, a lassidão moral, o vazio espiritual, a incapacidade de adaptação” (DEL PINO, 1970, p. 156).

Flávia Nascimento, ao buscar uma explanação mais precisa sobre o que deve ser entendido como escritor decadentista, disserta dizendo que:

Este se define, antes de tudo, por uma postura daquele que vem em segundo lugar, ou seja, sua regra é a criação por referência. O escritor decadente renuncia inteiramente a toda e qualquer estética erigida sob o signo da originalidade, ao contrário dos românticos e dos escritores das vanguardas, esses últimos obstinados pela idéia de ruptura. Sua marca é a da saturação e do esgotamento dos modelos, e um dos expedientes produtivos que utiliza o decadente para a citação dos predecessores é a convocação de outros textos. Outro expediente produtivo da citação é o uso contínuo das mais diversas referências culturais, incluindo uma profusão de alusões à pintura, à música, à escultura, à mitologia, o que provoca um efeito de “esteticização generalizada” do texto decadente. (NASCI-MENTO, 2004, p. 51)

Podemos, portanto, afirmar que a estética decadentista se classifica como aquela que, além de possuir autores que assim como o Parnasianismo e o Simbolismo menosprezam o público e se colocam posicionados numa “torre de marfim”, possui, sobretudo, criadores que são esteticistas ao extremo.

Tanto o Decadentismo inglês quanto o francês tiveram berço nas obras de arte elaboradas por Théophile Gautier, que as transporta o tempo todo para a literatura, ou seja, de Gautier provém a característica dos decadentes possuírem um apreço que beira a demasia pelos elementos estetizantes, e forte gosto pelo simulacro, fazendo uma radicalização da tão típica “arte pela arte” dos parnasianos (PAGLIA, 1992, p. 377).

A partir de *Langueur*, a escrita do nosso poeta – como instaurador desse movimento – passa a trazer efetivamente para a escrita do período cada vez mais traços denunciadores do sentimento do final do século em que ele se encontra. Em *Allegorie (Alegoria)* (1881), por exemplo, publicado na década de nomeação da estética decadente, já podemos ver como estão cada vez mais claros e salientes os traços dessa caracterização na poética de Verlaine:

Despotique, pesant, incolore, l'Été,⁶
Comme un roi fainéant présidant un supplice,
S'étire par l'ardeur blanche du ciel complice
Et bâille. L'homme dort loin du travail quitté.

Nesse poema, dedicado a Jules Valadon⁷, Verlaine nos permite claramente identificar a fadiga e o pessimismo que predominam em sua escrita. Também a natureza demonstra essa insatisfação num clima de morbidez, numa espécie de alegoria colossal em deterioração:

L'alouette au matin, lasse n'a pas chanté⁸
Pas un nuage, pas un souffle, rien qui plisse
Ou ride cet azur implacablement lisse
Où le silence bout dans l'immobilité. [...]

Já no poema *Pierrot (Pierrô)*, datado em 1885, estando centrado no auge do Decadentismo, é muito mais latente a presença dos

⁶ Tradução nossa: Despótico, tirânico, incolor, o verão./ Como um rei preguiçoso presidindo um suplício./ Se espreguiça pela veemência branca do céu cúmplice/ E boceja. O homem dorme longe do trabalho abandonado.

⁷ Jules Emmanuel Valadon (1826-1900) foi um grande pintor de paisagens e retratos que freqüentava a comunidade boêmio-artística, na qual ele conhecera Paul Verlaine.

⁸ Tradução nossa: A cotovia pela manhã, cansa sem ter cantado/ Sem nuvem, sem vento, sem nada que pregueie ou enrugue o céu implacavelmente liso/ Onde o silêncio acaba na imobilidade.

elementos da ruína os quais são capazes de mostrar o posicionamento do poeta frente às questões do mundo que talvez o impeça de sonhar:

Ce n'est plus le rêveur lunaire du vieil air⁹
 Qui riait aux jeux dans les dessus de porte ;
 Sa gaîté, comme sa chandelle, hélas! est morte,
 Et son spectre aujourd'hui nous hante, mince et clair.

Et voici que parmi l'effroi d'un long éclair
 Sa pâle blouse a l'air, au vent froid qui l'emporte,
 D'un linceul, et sa bouche est béante, de sorte
 Qu'il semble hurler sous les morsures du ver.

No poema é bem claro o apreço do poeta pelo estado de degradação, agora não mais de um império ou de uma paisagem natural, mas sim humana, em que é possível encontrar um ser moribundo o qual, numa análise mais profunda, representaria o verdadeiro estado de alma do poeta. Assistimos, então, a uma espetacularização dolorosa e lânguida, todavia ao mesmo tempo de prazer sádico para o poeta.

Podemos acompanhar desde o início o sofrimento do pierrô que anteriormente sorria, mas que agora geme de dor e tem na cor da blusa a palidez de sua pele:

Avec le bruit d'un vol d'oiseaux de nuit qui passe,¹⁰
 Ses manches blanches font vaguement par l'espace
 Des signes fous auxquels personne ne répond.

Ses yeux sont deux grands trous où rampe du phosphore
 Et la farine rend plus effroyable encore
 Sa face exsangue au nez pointu de moribond

Esse poema, publicado em *Jadis e Naguère* (1885) – uma das suas últimas produções poéticas –, traz, portanto, a idéia de um per-

⁹ *Tradução nossa*: Este não é mais o sonhador lunar do velho ar/ Que ria dos jogos no topo da porta; / Sua alegria, como sua vela, infelizmente! está morta./ E seu espectro hoje nos assombra, magro e claro./ E eis aqui que entre o terror de um longo relâmpago/ Sua pálida blusa ao ar, ao vento frio que prevalece./ Numa mortalha, e sua boca está escancarada, de modo que/ Ele pareça gritar as mordidas do verme.

¹⁰ Com o murmúrio de um bando de pássaros da noite que passa./ Suas brancas mangas vão vagamente pelo espaço/ Em uns sinais loucos aos quais ninguém responde./ Seus olhos são dois grandes buracos onde rasteja o fósforo/ E a farinha exprime mais terrível ainda/ Seu rosto exangue com o nariz pontudo de moribundo.

sonagem que, ao contrário do estado esperado de euforia, encontra-se sob uma atmosfera carregada de terribilidade e tristeza, podendo ser ele o simulacro de seu próprio criador: Verlaine.

2. *Considerações finais*

À guisa de conclusão, podemos dizer que, embora só se acentuem convergências entre o Simbolismo e o Decadentismo, com base na análise dos versos, pudemos inferir que interessante é o fato de, embora não mui lembrado em compêndios da crítica literária, a idéia de decadência se fez também presente nas produções poéticas de Verlaine em períodos anteriores à dita “estréia” do movimento decadente. Contudo, essa aparição se dava sob uma “máscara” que ora se revelava como parnasianista, ora como simbolista.

Não constituiu nossa intenção esgotar todo o universo de Verlaine, visto que faríamos um trabalho incompleto, pois sabemos que vasto é o campo de conteúdos encontrados nesse autor, bem como não fizemos uso em nossos exemplos de todos os aspectos compositores do Decadentismo.

Com base em nossas análises, concluímos, assim, que, sem dúvida, em Verlaine se dá a síntese de todo o degenerar de um período, como um poeta que se manifesta ora por sentimentalismo, ora por impetuosidade, mas, sobretudo, sob a égide de um extremo apego ao transgressor e ao malsão.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BIET, Christian; BRIGHELLI, Jean-Paul; RISPAIL, Jean-Luc. *XIXe Siècle*. Paris: Magnard, 1986.

DEL PINO, Dino. *Introdução ao estudo de literatura*. Porto Alegre: Movimento, 1970.

GAUTIER, Théophile. Prefácio às *Fleurs du mal* (1868). In: MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva; Edusp, 1989.

GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do dândi*: estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: UNICAMP, 1996.

NASCIMENTO, Flávia. As artimanhas do esteta-artífice. Apontamentos sobre a composição d'O Museu Negro, de André Pieyre de Mandiargues. *Revista Letras*, Curitiba, n. 62, p. 41-59. jan./abr. 2004, UFPR.

PAGLIA, Camille. *Personas sexuais*: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

VAN TIEGHEM, Philippe. *História da literatura francesa*. Trad. Jacinto do Prado Coelho. Lisboa: Estúdios Cor, 1955.

VERLAINE, Paul. *Oeuvres poétiques complètes*. Org. Yves Gérard le Dantec. Paris: Gallimard, 1954.

_____. *Poemas Saturnianos e outros*. Org. Fernando Pinto do Amaral. Lisboa: Assírio e Alvim, 1994.