



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

RAÍSSA DE FRANÇA SILVA

**AS FACES DA MORTE-MULHER NA POESIA DE RUBÉN DARÍO
E CRUZ E SOUSA**

Recife
2023

RAÍSSA DE FRANÇA SILVA

**AS FACES DA MORTE-MULHER NA POESIA DE RUBÉN DARÍO
E CRUZ E SOUSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez

Recife

2023

Catálogo na fonte
Bibliotecária Lillian Lima de Siqueira Melo – CRB-4/1425

S586f Silva, Raíssa de França
As faces da morte-mulher na poesia de Rubén Darío e Cruz e Sousa /
Raíssa de França Silva. – Recife, 2023.
104f.

Sob orientação de Darío de Jesús Gómez Sánchez .
Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco.
Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Letras,
2023.

Inclui referências e anexos.

1. Teoria da Literatura. 2. Morte-mulher. 3. Poesia simbolista. 4. Rubén
Darío. 5. Cruz e Sousa. 6. Tematologia I. Gómez Sánchez, Darío de Jesús
(Orientação). II. Título.

809 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2023-153)

RAÍSSA DE FRANÇA SILVA

**AS FACES DA MORTE-MULHER NA POESIA DE RUBÉN DARÍO
E CRUZ E SOUSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial à obtenção do Título de Mestra em Letras. Área de concentração: Teoria da Literatura.

Aprovado em: 26/07/2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Darío de Jesús Gómez Sánchez (Orientador)

Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado (Examinador Externo)

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof^a. Dr^a. Imara Benfica Mineiro (Examinadora Interna)

Universidade Federal de Pernambuco

Dedico esta dissertação ao meu grande mestre, Darío Gómez Sánchez.

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação é, antes de mais nada, fruto da minha profunda paixão por literatura e pela poesia de Rubén Darío e, por isso, gostaria de agradecer ao nicaraguense que me proporcionou tantas descobertas incríveis durante esta jornada. Rendo graças a Deus, principalmente, por ter revelado este caminho a mim através de um sonho que tive no ano de 2019. Agradeço também por ter me sustentado e me encorajado neste longo e árduo caminho e por ter promovido encontros tão lindos que jamais poderia ter imaginado na vida.

Gostaria de agradecer aos professores(as) e amigos que possibilitaram a realização deste estudo:

Ao Programa de Pós-graduação em Letras (PPGL) que acreditou no potencial do projeto e oportunizou a sua realização.

Em especial e principalmente, ao meu orientador, o professor Darío de Jesús Gómez Sánchez, por ter me agraciado com três bens que me são muito valiosos: empatia, liberdade e autonomia. Sua confiança em meu trabalho foi essencial para me dar o ânimo que tantas vezes perdi pelo caminho, seu cuidado em corrigir rigorosamente meus textos e podar meus excessos indicando o caminho foram essenciais para a concretização desta pesquisa.

À professora Imara Benfica Mineiro por todo o aprendizado compartilhado na disciplina de métodos e práticas da Literatura Comparada, por sua generosidade ao participar da banca de defesa desta dissertação e por todas as suas valiosas colocações. Aos professores Eduardo César Maia, Fábio de Andrade e Lourival Holanda que me ensinaram o que são teoria e a crítica literária, eles respiram poesia, a vida é mais bonita com ela.

Ao Professor Marcus Rogerio Tavares Sampaio Salgado, grande conhecedor das tendências finisseculares, que, na participação da banca de qualificação como também na banca de defesa, fez apontamentos muito interessantes e compartilhou leituras imprescindíveis para a construção desta pesquisa.

À amiga e companheira de pós-graduação Livânia Régia que me incentivou sempre, que leu meus textos e correu contra o tempo para entregar os trabalhos finais das disciplinas do curso. Ela tornou estes dois anos uma jornada incrível e divertida – sem esquecer, é claro, dos momentos de aflição que se abate sobre todo pós-graduando.

Devo agradecer também às pessoas queridas que acompanharam e apoiaram esta empreitada pelos estudos:

Primeiro, aos meus amados pais, José Luiz e Rosineide, que foram meus apoiadores e incentivadores incondicionais desde o início de tudo, sempre me alertando que os meus estudos

estão em primeiro lugar. À minha irmã Wanessa que sempre se orgulhou da minha trajetória e me encorajou diante dos desânimos e ao meu irmão Lucas que sempre celebrou minhas pequenas vitórias.

À minha amiga Danúbia que me apoiou desde o processo seletivo e celebrou a minha aprovação como ninguém. Aos meus pais do coração, Cleonice e José Pereira, que, mesmo sem entender muito bem o significado desta viagem, se orgulharam e contribuíram diretamente para esta conquista.

Aos amigos Anderson, Mércia, Raphael, Cícero, Jonas, Fernanda, Jennifer Tainá, que ouviram as minhas lamurias quando eu estava cansada do processo e entenderam quando eu não podia sair para socializar.

Aos meus queridos alunos e alunas Luiz Henrique, Luiz Eduardo, Larissa, Laura e Kylvia que compreenderam quando não podíamos ter aula particular porque a “profe/ tia” estava ocupada produzindo a dissertação.

Aos meus queridos médicos André Silva e Igor Barros, ao meu nutricionista Felipe Borba e ao personal trainer Alexandre Siqueira que cuidaram de mim quando a saúde resolveu, por duas vezes na jornada, abandonar meu corpo.

Ao meu amado Sullivan que ouviu minhas reclamações, compreendeu minhas aflições, que fez o inimaginável nesta reta final para que eu conseguisse concluir a dissertação e que sempre me incentivou com palavras de ânimo e com sua típica frase “foguetete não dá ré”.

A todos, meu muito obrigada.

“E o último inimigo que será destruído é a Morte.” (I Corintios 15:26)

“Hay, no obstante, que ser fuerte; pasar todo el precipicio y ser vencedor del Vicio, de la Locura y la Muerte.” (DARÍO, 1905)

RESUMO

A morte nas artes, em especial na literatura, ocupa um espaço indiscutível sendo alegorizada, personificada nas mais distintas eras, povos e culturas; recebeu rostos, corpo, expressões e atributos que foram moldados ao longo do tempo e dos aspectos contextuais de cada tempo. Diante disto, esta investigação se propõe a analisar o tema da representação da morte como mulher na literatura finissecular oitocentista, em particular, na poesia de Rubén Darío e Cruz e Sousa à luz da Tematologia, campo da literatura comparada que se interessa pelo estudo de temas e motivos nas obras literárias. Para realizar esta análise, em especial, nos detivemos nas transformações que os séculos XVIII e XIX sofreram influenciados pelo Racionalismo, Iluminismo e Positivismo, bem como as revoluções populares que permearam todos esses anos a fim de compreender o contexto sócio-histórico em que surgiram o Romantismo e, posteriormente, o Neorromantismo, também chamado de Simbolismo. Por conseguinte, analisaremos poemas escolhidos das obras de Rubén Darío, poeta modernista nicaraguense que foi influenciado pela estética simbolista vigente à época na França, bem como alguns poemas escolhidos de Cruz e Sousa, poeta simbolista, pré-modernista, brasileiro, a fim de evidenciar onde os traços da morte-mulher se aproximam e onde se distanciam na poesia simbolista ibero-americana.

Palavras-chave: Morte-mulher; Poesia simbolista; Rubén Darío; Cruz e Sousa; Tematologia.

ABSTRACT

Death in the arts, especially in literature, holds on an undeniable space, has being personified and symbolized across the various periods of time, peoples, and cultures. Received faces, body, expressions, and attributes that it has been constructed over the time and in to according with the contextual aspects of each period. Given this, this one investigation objectives to analyze this theme of representing death like woman in 19 turns of the century literature, specifically, in the poetry of Rubén Darío and Cruz e Sousa, at the lights of Thematology - a field of comparative literature that focuses on the study of themes and this one in literary works. To execute this analysis, particularly, we have focused on the transformations that about 18th and 19th centuries experienced in the influenced by Rationalist, Enlightenment and Positivism, just like the popular revolutions that permeated those years in order to assimilate the socio-historical context in which Romanticism emerged and, subsequently, neo-romanticism, commonly known as Symbolism. As a result, we will analyze and selected poems from the works of Rubén Darío, a Nicaraguan modernist poetry whom was influenced by of the prevailing symbolist aesthetic of this time in France, as like selected poems has chosen from Cruz e Sousa, Brazilian Symbolist and pre-modernist poetry in order to highlight where the aspects of death woman converge and diverge in Ibero-American Symbolist poems.

Keywords: Death woman; Symbolist Poetry; Rubén Darío; Cruz e Sousa; Thematology.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	A MORTE-MULHER À LUZ DA LITERATURA COMPARADA.....	16
2.1	A Literatura Comparada.....	17
2.2	A Tematologia.....	23
2.3	Tematologia na Atualidade.....	27
3	A MORTE NA LITERATURA.....	30
3.1	A morte no Romantismo.....	40
3.2	A morte no Simbolismo.....	44
3.3	<i>Femme Fatale</i> : A Perspectiva do Século XIX.....	53
4	A MORTE NA LITERATURA AMERICANA	57
4.1	Rubén Darío.....	57
4.2	Cruz e Sousa.....	64
5	A MORTE-MULHER NA POESIA SIMBOLISTA OITOCENTISTA.....	73
5.1	A rainha.....	75
5.2	A virgem.....	82
5.3	A Deusa – Repertório e Tradição.....	87
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS: DOIS POETAS CONVERSANDO SOBRE A MORTE-MULHER.....	93
	REFERÊNCIAS.....	98
	ANEXO A - ILUSTRAÇÃO 1 – O TRIUNFO DA MORTE (1562), PIETER BRUEGEL, O VELHO.....	103
	ANEXO B - A FOLHA DE PALMEIRA (1894), WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU.....	104

1 INTRODUÇÃO

A morte e suas mais variadas facetas permeiam as artes, sobretudo a literatura, desde os primórdios da história humana. É interessante perceber que a morte, nas diversas eras da humanidade, foi personificada e em cada cultura ela recebia um significado e uma representação diferente. Na Grécia Antiga, a morte era representada pelas Parcas, três mulheres de aspecto macabro, doentio, que tinham o domínio absoluto sobre o destino de todos os homens e deuses. Na Idade Média, diante de um contexto conturbado de um continente assolado pela peste, pelas frequentes guerras e crise demográfica, surgem as *Danças Macabras*, representadas na poesia e na pintura sempre em um desfile de personagens mortos e vivos. Schmitt (2017, p. 236) declara que o objetivo das danças Macabras era “afirmar o caráter inexorável e universal da morte e a importância de se estar sempre preparado para sua imprevisível chegada”. Bocage, no Classicismo, tinha a morte como um dos seus temas principais, em seu poema “À morte” ele escreve “*Poder vem perto, que te mude a sorte:/ Lá tens o teu regresso ... / E nisto aponta, / Olho rapidamente, e vejo a Morte*”. Na modernidade, a morte foi muito bem representada pelos românticos que encontravam nela evasão e salvação, mas foi no Simbolismo que a morte ganhou características de paixão heroica, de velha amiga, de rainha da noite e do sepulcro, de deusa virginal.

O Simbolismo ganhou espaço numa época marcada por mudanças significativas no cenário econômico, político e científico. No entanto, as transformações não aconteceram apenas na sociedade, mas também nas artes. O Simbolismo reaparece como produto da visão do homem diante de uma realidade capitalista e progressista baseada nas correntes filosóficas vigentes, a saber, o Racionalismo e o Iluminismo. Inserido neste cenário instigante e propício, Baudelaire publica *Les Fleurs du Mal*, em 1857, obra que retoma conceitos românticos, mas com uma nova perspectiva para a estética artística que, posteriormente, influenciaria muitos artistas a adotarem o mesmo ideal poético. O movimento simbolista ganhou notoriedade, principalmente com as correntes filosóficas desenvolvidas por Arthur Schopenhauer, além dos grandes nomes que disseminaram a estética pelo mundo, a saber, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud.

Apropriando-se da estética que reverberava pela Europa, Rubén Darío, poeta nicaraguense, publica *Azul...* (1888) e inaugura o Modernismo na América-hispânica. A partir da publicação deste livro, inicia-se a independência cultural para a América Latina que, até aquele momento, vivia sob a hegemonia intelectual espanhola. O poeta nicaraguense tornou-se alvo dos críticos da época que o acusavam de galicismo, preciosismo e de ser apenas um mero

imitador dos franceses, no entanto, a genialidade, a inovação poética e o lugar que Rubén Darío assumiu no Modernismo hispano-americano são irrefutáveis. Octavio Paz (1964, p. 4) afirma que Darío é “el punto de partida o llegada: un límite para ser alcanzado o traspasado”.

Sobre a genialidade do fundador do Modernismo hispano-americano, Angel Rama (1985, p. 9) afirma que se ele é, sem dúvida, a figura mais representativa do movimento. Movido pelo desejo de renovação na lírica hispânica, o poeta e seus contemporâneos tomam a poesia francesa como referência para conceber a sua. Desta maneira, a morte também passa a ser objeto de inspiração para o poeta que escreve sobre a morte enquanto mulher principalmente na obra *Prosas Profanas* (1896). Mas, cabe afirmar que em *Cantos de Vida y Esperanza* (1905) assim como em *El canto errante* (1907) também existem poemas em que o poeta volta a mencionar a morte, trazendo-lhe, em vez do erotismo de *Prosas Profanas*, a melancolia e o elemento sinistro nas últimas obras.

No Brasil, a estética francesa não encontra uma recepção férvida como nos países vizinhos. O Simbolismo enfrenta resistência por parte da crítica e da sociedade que prestigiavam a estética parnasiana consolidada em terras brasileiras. O início do movimento simbolista, no país, surgiu com a publicação de *Missal*, poemas em prosa, e *Broquéis*, poemas em versos, no ano de 1893, pelo poeta catarinense Cruz e Sousa. Por ser negro e de ascendência humilde, Cruz e Sousa foi extremamente rechaçado pela crítica brasileira – que desvalorizou sua genialidade poética – e pela sociedade racista a qual pertencia (MOISÉS, 2016, p. 333). Apesar disso, o talento do poeta catarinense é indiscutível e, mesmo diante da resistente recepção, sua contribuição para o Simbolismo é incontestável.

O Simbolismo no Brasil, no entanto, configurou um período débil. O país de língua portuguesa estava longe de viver as transformações tecnológicas provenientes da Europa, guardando resquícios da antiga ordem escravocrata e senhorial com pouco ou quase nenhum desenvolvimento urbano e com evidentes marcas do ruralismo (BRANDÃO, 2010, p. 123). Ainda assim, Cruz e Sousa produziu diversos poemas sob a influência da estética simbolista, poemas cheios de erotismo e jovialidade, fulgor pela vida, embora sofresse tanto por causa do preconceito. A morte-mulher em Cruz e Sousa era sedutora, feiticeira maligna e irresistível. No entanto, na sua obra mais madura, a morte-mulher, assim como em Darío, foi retratada com melancolia e terror, mas, desta vez, com o aspecto satânico ainda mais acentuado.

Em ambos os poetas ibero-americanos, Rubén Darío e Cruz e Sousa, são perceptíveis as características marcantes do Simbolismo francês e a influência do poeta Charles Baudelaire. Alguns temas emergentes para a época bem como a modernidade, o inconformismo diante de uma sociedade utilitarista, o pessimismo e o tédio são explorados por diversas vezes na poética

do francês e, também, na poética ruben-dariana e cruz-sousiana. Além de assuntos tão expressivos como os mencionados anteriormente, a morte-mulher é um tema que está em evidência na poesia simbolista. Darío e Sousa retratam a morte em diversos poemas de suas obras dando-lhe expressividade e relevância.

Diante disto, esta pesquisa é desenvolvida sob a hipótese de que tanto o poeta hispano-americano quanto o poeta brasileiro utilizam o tema morte relacionado à mulher, não de maneira separada, dicotomicamente, mas como um só elemento, uma única personagem e, por isso, propomos o conceito de morte-mulher, um elemento que tem face, corpo, pensamentos e que foi elaborado pelos poetas ibero-americanos, cada um à sua maneira, mas com traços que se aproximam indiscutivelmente. Com a hipótese levantada, faremos uma investigação através do campo da Literatura Comparada chamada de Tematologia que trata do estudo dos temas na literatura, seus traços e características, analisando os aspectos imanentes de cada obra.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. O primeiro é a introdução, o segundo se trata de uma pequena discussão sobre os estudos de Literatura Comparada e da Tematologia. Neste capítulo, nosso objetivo é mostrar que, embora alvo de tantas discussões ao longo da história, a Tematologia, especificamente, como campo da Literatura Comparada pode respaldar-nos para o estudo do tema proposto por esta pesquisa. Assim, analisaremos o tema da morte-mulher na poesia de Rubén Darío e Cruz e Sousa à luz da literatura comparada, não medindo a quantidade de influências que existem entre franceses e ibero-americanos, embora seja importante perceber esses aspectos na poesia, mas analisando as características imanentes de cada obra e entendendo como duas literaturas podem se aproximar ou se afastar em um determinado tema.

Logo, interessa-nos refletir sobre a trajetória do tema da morte em um panorama literário geral até chegarmos ao contexto sócio-histórico da modernidade, a fim de analisar os aspectos do tema no Simbolismo. Neste capítulo, falamos das mazelas sociais e espirituais que atingiram a França do século XVIII, já que entendemos o Simbolismo como continuação do Romantismo, e de como eventos sociais, como a queda da Bastilha, influenciaram a literatura. Em seguida, abordamos sobre o século XIX como o cenário do surgimento do Simbolismo, também chamado de neorromantismo, e de como o tema da morte-mulher foi trabalhado pelos poetas franceses da época que também viveram numa era de revoluções como a Comuna de Paris, o Segundo Império de Napoleão III e a reforma de Paris. Além disso, abordamos o conceito de morte e mulher na literatura simbolista francesa observando as características que constroem esta personagem. No último tópico deste capítulo, ainda suscitamos uma breve discussão sobre a *Femme fatale* da *Belle Époque*, visto que entendemos que a morte-mulher é uma filha, uma espécie de ramificação da mulher fatal do *fin de siècle*.

Logo nos deteremos em terras americanas, no capítulo quatro, falamos de como a lírica em língua espanhola sofreu mudanças significativas através da poesia ruben-dariana, além de falar um pouco da recepção crítica. Depois abordamos como o tema da morte-mulher aparece nas obras do poeta nicaraguense tanto na sua fase mais inicial como na fase mais madura. Ainda no capítulo quatro, explanamos um pouco do Simbolismo no Brasil e da recepção crítica das obras assinadas por Cruz e Sousa, fazemos uma breve análise dos elementos soturnos e da presença da morte-mulher na poesia do poeta tanto em sua fase inicial, que se trata de *Broquéis* quanto em *Faróis* e *Últimos sonetos*, sua obra mais madura publicada postumamente.

Por fim, fizemos uma análise do tema morte-mulher que estamos propondo, iniciamos a análise de dois poemas: “La página blanca” de Rubén Darío, publicado em *Prosas Profanas*, e “Visão da Morte”, publicado em *Broquéis*, de Cruz e Sousa, os dois poemas são da primeira fase de ambos, os temas são carregados de vitalidade, erotismo, sensualidade, do funesto e melancólico típico da jovialidade dos poetas. Percebe-se que a construção da morte-mulher se aproxima em alguns pontos, alguns atributos dados a ela são muito parecidos, mas evidentemente ambas as construções se distanciam em alguns aspectos. Logo, seguimos para a análise comparada entre “Colóquio de los centauros”, de *Prosas Profanas*, e “Visão”, de *Faróis*, esclareço que não permanecemos com os poemas de *Broquéis* porque não consideramos pertinente já que nenhum deles foi considerado apropriado tanto quanto “Visão” para a análise comparada com “Colóquio de los centauros”. O caráter sugestivo da poesia de Sousa impregna toda sua obra ao contrário de Darío que dá nome aos seus elementos, seria justo, então, analisar dos poemas que tratem, de fato, a morte-mulher. Os poetas se aproximam em muito na construção da figura da morte-mulher, segundo eles, ela é virgem, seu caráter de nobreza e seu *status* de imperatriz são inegáveis, no entanto, na estética, Darío utiliza uma linguagem mais clara, com elementos bucólicos além da forte retomada da literatura clássica. Sousa, no entanto, é muito mais soturno e melancólico, como já temos dito, faz o uso do jogo de sugestões, fica no plano da ilusão e do delírio, ainda assim, é perceptível as características da morte-mulher que se conversam em ambos os poemas. Finalizamos as análises com “Thánatos”, poema de *Cantos de vida y esperanza*, e “Ironia de Lágrimas”, poema de *Últimos sonetos*, ambas as obras marcam a maturidade e o fim de carreira dos poetas. Nos dois poemas é perceptível o tom de melancolia na concepção da morte-mulher, é interessante notar, não obstante, que ela permanece a mesma, com as mesmas características de construção das obras anteriores, mas é retrata pelos poetas com um tom mais melancólico, o erotismo e a sensualidade são deixados de lado para dar lugar ao soturno de maneira mais evidente e o mal se revela ainda mais forte na morte-mulher desses poemas.

A análise que foi realizada nesta pesquisa com os poemas de Rubén Darío e Cruz e Sousa tem um caráter muito mais aproximativo do que definitivo, nossa intenção é pôr em diálogo dois poetas que viveram em latitudes diferentes, mas que compartilharam o mesmo prazer pelas tendências literárias finisseculares e, em especial, pela morte-mulher. Logo, os resultados encontrados não são definitivos e absolutos, mas uma tentativa de aproximar a poética que trata da morte-mulher em terras americanas na perspectiva de dois poetas da mesma época, que embora não tenham se encontrado diretamente, se acercaram em muito na poesia.

2 A MORTE-MULHER À LUZ DA LITERATURA COMPARADA

O objeto principal de análise nessa pesquisa é a morte na poética do poeta modernista nicaraguense Rubén Darío e do poeta simbolista brasileiro Cruz e Sousa. Ambos os poetas, grandes em suas produções, foram precursores de movimentos revolucionários da lírica em seus países – Darío em toda América hispânica – que trataram o tema da morte na mesma época. Os poetas tiveram como o ponto de partida inicial a poesia finissecular oitocentista parisiense, encabeçada pelos poetas decadentistas e simbolistas da época. No entanto, Darío e Sousa vão muito além ao escrever sobre a morte. Para estes poetas, a tradição e o repertório – que já existia desde a Antiguidade Clássica, passando pelo período medieval até a modernidade – forneceram-lhes combustível para escrever sobre esta temática que foi tratada e referida tantas vezes durante a longa existência das artes e da literatura em especial.

Logo, para nós, nesta pesquisa acadêmica que pretende fomentar a aproximação e o conhecimento entre duas poéticas que – embora unidas pelas influências de seu nascimento e pela contemporaneidade entre seus poetas –, ainda são pouco trabalhadas e discutidas. Acreditamos, ainda, ser necessária uma discussão teórica que fundamente nosso método de análise, ainda que este capítulo não mantenha um diálogo estreito entre os demais capítulos que tratarão das tendências poéticas simbolistas, ambos têm em comum o fato de serem discussões teóricas sobre a literatura, além de que consideramos que este capítulo é a base, a sustentação para tudo que será discutido e para a forma como serão analisados os objetos escolhidos. Considerando o tema escolhido, analisá-lo-emos à luz da tematologia, um campo específico da literatura comparada.

O tema da morte está em constante confluência na poesia rubén-dariana e cruz-sousiana e este fato atrai-nos para este tipo de análise, os poetas, influenciados pelas tendências simbolistas francesas do século XIX, trazem em seus poemas elementos como a melancolia, a noite, o sonho, o tédio, a mulher e, sobretudo, a morte. Logo, compreendemos que, através da abordagem dos estudos comparados, é possível analisar os aspectos imanentes da poesia dos poetas ibero-americanos como os temas, a estética e os aspectos formais sem deixar de lado, também, o elemento social. Por mais que a literatura comparada tenha sido alvo de severas críticas ao longo de seu desenvolvimento – falaremos disto adiante –, acreditamos que uma análise comparativa não está reduzida apenas aos aspectos extralinguísticos de uma obra, mas que a disciplina é, como afirma Carvalhal, “um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação” entre obras em diferentes espaços e épocas (CARVALHAL, 2006, p. 7). Sobre a literatura comparada, a teórica define-a da seguinte maneira:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim. (CARVALHAL, 2006, p. 8) [Destaque original do texto]

A literatura comparada não tem a finalidade de promover um juízo de valor sobre determinada obra, mas, antes, perceber elementos com o objetivo de entender se eles são iguais ou diferentes, assim, o método que será utilizado para analisar o tema da morte e da mulher em Rubén Darío e Cruz e Sousa tem o propósito de perceber, de maneira vertical, ou seja, olhando por diversas perspectivas, os pontos de confluência entre o mesmo tema nos dois poetas, nossa intenção não é definir qual poesia é melhor ou mais autêntica, mas estabelecer um diálogo entre o mesmo tema tratado por poetas diferentes, de lugares distantes, mas contemporâneos um do outro.

2.1 A Literatura Comparada

A literatura comparada como a conhecemos hoje é o resultado de muitas discussões ao longo do tempo e de sua sistematização. O adjetivo “comparada”, segundo Carvalhal (2006, p. 9), já era utilizado desde a Idade Média, mas o surgimento da literatura comparada enquanto disciplina teve seu início no século XX. É neste século, porém, que se inauguram vários estudos ligados a historiografia, com o avanço da ciência e das tendências tecnicistas, naturalistas, positivistas, surge a necessidade de leis gerais com abordagens práticas e metodológicas para os estudos de maneira geral. Por conseguinte, a literatura acaba por entrar, também, nesta corrente. Logo, os estudos literários comparados se tornam uma disciplina da história geral como afirmavam os comparatistas franceses Carré e Guyard.

A escola francesa foi a responsável por sistematizar a literatura comparada. Para os franceses não houve uma grande problematização sobre o termo, assim, a expressão *literatura* e o que podia ser considerado como tal logo se concretizou. O próprio Van Tieghen faz uma declaração sobre a literatura na qual deixa óbvia a ausência de qualquer problematização do conceito da mesma, ele escreve que “só é digno do nome literatura aquilo que oferece um valor, e um valor literário, isto é, um mínimo de arte” (VAN TIEGHEN, 1994, p. 91). Embora não houvesse uma discussão teórica profunda em torno do termo, segundo a escola francesa, existiam métodos e objetivos específicos para que uma análise comparada pudesse ser feita, além de que esses teóricos do comparatismo defendiam uma concepção de literatura

excessivamente nacionalista. A teoria das fontes e influências também dominou o estudo da Literatura Comparada por muito tempo e foram essas teorias que, conforme Wellek (1994, p. 110), causaram certa desordem para o entendimento do que significava, de fato, os estudos comparatistas.

O início da literatura comparada foi um tanto quanto conturbado com diversas colocações sobre o que caracterizava a disciplina e seus métodos. As teorias que tratavam de analisar aspectos meramente históricos da literatura propostas por Van Thieghem, Guyard, Farinelli, Vossler, Cutius, Carré e Baldensperger – considerados como formadores da escola francesa – estiveram em vigência por muito tempo.

Paul Van Tieghen em a *Crítica Literária, História Literária, Literatura Comparada*, publicado em 1931, afirma que o meio, o tempo, a estética literária vigente e a forma como foi escrita uma obra são aspectos considerados de grande importância por estarem ligados ao seu resultado final, em outras palavras, Van Tieghen fala de causa e efeito, de que os meios justificam os fins, que uma obra literária seria, necessariamente, o resultado de todos os elementos citados. O comparatista segue com suas instruções afirmando como deve ser feita a análise de um texto literário, ele reitera que “A história literária deve situá-lo no gênero, na forma de arte, na tradição à qual pertence, e apreciar a originalidade do autor, medindo o que ele herdou e o que criou.” (VAN TIEGHEM, 1994, p. 92). O texto de Van Tieghem procura demonstrar que os estudos de literatura comparada precisam atentar-se às influências que a obra recebe ou que produz.

É interessante notar que no texto de Van Tieghen o termo imitação aparece diversas vezes como explicação para a criação de qualquer obra. Ele afirma que a literatura comparada como disciplina da história literária “tem de tratar com frequência de influências, imitações e empréstimos” (1994, p. 93) e ele mesmo continua mostrando como é quase interminável ou inalcançável a tarefa de um comparatista, segundo suas orientações.

As discussões sobre a literatura comparada seguem seu curso com Marius-François Guyard que em seu artigo *Objeto e Método da Literatura Comparada*, define os estudos literários comparativos como “a história das relações literárias nacionais” (1994, p. 97), ou seja, para ele, a literatura comparada estava muito mais preocupada com um estudo que tratava dos aspectos extraliterários da obra como a história, o contexto social, biografia do autor e os estudos de recepção. A proposta de Guyard para os estudos comparados absorveu significativamente as postulações de Baldensperger e de Van Tieghen, no entanto, o comparatista reestrutura os escritos de seus antecessores e lhes acrescenta aspectos mais modernos. Para o comparatista francês, o domínio da literatura comparada também era um fator

imprescindível para conhecer países estrangeiros. Guyard (1994, p. 100-1) assegura a importância de se conhecer aspectos extraliterários como, por exemplo, a vida do autor e como ele viveu na época em que escreveu determinada obra. Além disso, ele assegura que é necessário analisar a obra apreciando-lhe o valor e medindo-lhe as influências.

Carvalho afirma que a visão que se tinha de literatura comparada, principalmente no manual de Marius-François Guyard, era a de um exercício de levantamentos de dados exaustivo que não demonstravam muitos esforços para a interpretação da obra em si, mas pela complexidade e afincado em investigações de influências e imitações. A teórica afirma que as intenções que movem Guyard são dignas já que o comparatista deseja dar uma definição para a disciplina, mas, em seu intento, acaba prejudicando a compreensão das atividades de crítica e comparatismo que ele insiste em distinguir com visões simplistas, para a crítica cabe apenas o paralelismo e para o comparatismo exclusivamente o levantamento de dados sobre fontes e influências. (CARVALHAL, 2006, p. 27-8).

Na nossa abordagem, embora acreditemos e defendamos que os simbolistas franceses exerceram certa influência sobre os poetas que dão sustento a esta investigação, buscamos observar os aspectos da morte-mulher a partir da autenticidade da poética dos poetas ibero-americanos, já que entendemos que é um tanto quanto problemático reduzir a obra de ambos a meras imitações. Os teóricos que compõem a fortuna crítica de Darío afirmam que o poeta nicaraguense volta sua atenção para os simbolistas franceses e, a partir do que vê, faz algo novo, traz renovação para a poesia de língua espanhola. Esta mesma tendência francesa chega até Cruz e Sousa que teve grande importância para a poesia brasileira já que este foi o responsável por preparar o caminho para os modernistas no Brasil.

A análise comparada que nos propomos a fazer se aproxima dos comparatistas franceses porque partimos da premissa que os poetas Rubén Darío e Cruz e Sousa sofreram influências dos poetas simbolistas franceses tanto nos aspectos formais quanto textuais das obras em questão. A exemplo disto, temos Rubén Darío que por muito tempo foi severamente criticado pelos intelectuais da época por seu preciosismo e, principalmente, galicismo. Seus poemas em prosa e em verso remontam a paisagem parisiense e alguns estão claramente ambientados na Paris do século XIX. Cruz e Sousa também foi fortemente reprochado pela crítica brasileira porque, segundo eles, fazia uma poesia de mera imitação francesa. No entanto, as influências sofridas em ambos os poetas são apenas um traço dos vários aspectos que circundam as obras e não se sobrepõe ao formidável trabalho de renovação na lírica de língua portuguesa, mas, principalmente, em língua espanhola.

Em meio a discussões, crises e inquietudes, depreende-se o percurso conturbado que os estudos literários comparativos trilham. Os equívocos da escola francesa permitiram o surgimento de questões, de debates a fim de levar a uma concepção mais acertada de literatura comparada que foi iniciada com os ingleses. A concepção de fontes e influências nos estudos comparados deu lugar às ideias de tomada de consciência e de tradição literária que devem ser retomadas e reconhecidas pelo presente, assim como essa tradição também deve guiar, de maneira consciente, a arte do presente. Essas novas ideias vão surgir com René Etiemble e René Wellek e, logo depois, reaparecem com T. S. Eliot e Jorge Luis Borges.

Embora não tenha ganhado tanta evidência quanto seus antecessores, Etiemble teve uma contribuição fundamental e autêntica para os estudos comparados. O comparatista começa seu texto *Crise de la littérature comparée?* publicado em 1963, fazendo uma crítica ao patriotismo e nacionalismo exacerbado e prejudicial dos franceses:

A primeira tarefa do comparatista agora, dentre todas as que se impõem, é renunciar a todo tipo de chauvinismo e provincianismo, reconhecendo, enfim, que a civilização humana, onde os valores se intercambiam há milênios, não pode ser compreendida nem apreciada sem que se faça constante referência a essas trocas, cuja complexidade impede a quem quer que seja de ordenar a nossa disciplina em função de uma língua ou de um país, privilegiando-o entre os demais (ETIEMBLE, 1994, p. 194).

Etiemble, segundo Carvalhal (2006, p. 33), defende a ideia de uma literatura comparada que não é literatura geral e que não deve estar limitada a divisões e interesses políticos nem deve estar submetida a limites geográficos já que todas as literaturas, independente do país de origem, têm a mesma importância. Além disso, Etiemble defende a ideia de que obras literárias podem ter aspectos em comum sem necessariamente ter havido um contato direto ou indireto entre seus autores, havendo assim uma unidade, uma convenção literária. Assim como Etiemble postula, é importante considerar que a comparação entre a poesia de Rubén Darío e Cruz e Sousa não corrobora com a ideia de superioridade de uma em detrimento de outra, tampouco que a poesia francesa esteja em uma posição excedente aos americanos, mas que, de certa forma, o contato com a poesia francesa finissecular oitocentista contribuiu para a novidade que os poetas trazem para a Ibero-américa.

Por muito tempo a literatura comparada seguiu as definições, concepções e metodologias da escola francesa. No entanto, René Wellek, no II Congresso da Associação Internacional de Literatura Comparada, apresentou seu artigo *A crise da literatura comparada* (1958), que impactou fortemente as estruturas de um estudo que já estava, de certa forma, consolidado em seus conceitos e métodos. René Wellek defende a perspectiva da análise comparada centrada essencialmente no texto e não em dados extraliterários, abandonando os

estudos de fontes e influências postulados pela escola francesa. (CARVALHAL, 2006, p. 36-37)

O conceito de influência é, para Wellek, reducionista, segundo o crítico, havia a necessidade de combater o demasiado nacionalismo na literatura comparada e volta a duvidar de algum sucesso que a tentativa de Van Tieghem pudesse ter em separar a literatura comparada da literatura geral. O nacionalismo da escola francesa era tamanho que se afirmava a dispensabilidade de consultar uma obra estrangeira em sua língua original. Wellek (1994, p. 112) corrobora com o pensamento de que a literatura comparada surgiu como uma “reação contra o nacionalismo limitado de muitos estudos do século XIX” e afirma que a crise que a literatura comparada viveu foi causada pelos estudos de fontes e influências de Van Tieghem e seus precursores e seguidores.

As explicações dos fatos de maneira mecanicista pareciam limitadas para o comparatista, perdia-se a compreensão do que era de fato o texto, de sua essência e sua função. Wellek afirmava que os estudos literários não teriam nenhum progresso, em se tratando de métodos, a menos que se propusesse “a estudar a literatura como um objeto distinto das outras atividades e produções humanas” (1994, p. 117). A obra de arte para Wellek pode ser vista como uma “estrutura estratificada de signos e significados que é totalmente distinta dos processos meritos do autor no momento da criação” e conseqüentemente seriam distintas também das influências (1994, p. 118).

O comparatista, neste mesmo texto, chama o estudo da obra de arte de “intrínseco” e os estudos que dizem respeito às escolhas do autor, à sociedade e à história de estudo “extrínseco” e ainda defende que o estudo intrínseco não deve ser considerado como mero formalismo ou esteticismo. Baseados na perspectiva que o comparatista traz para os estudos comparados, centraremos nossas análises, como já mencionamos, no estudo intrínseco da obra, observando como um tema se apresenta em específico tanto na poética de Rubén Darío quanto na poesia de Cruz e Sousa. Consideramos importante o estudo extrínseco e nos atentaremos a ele porque os dados relacionados às escolhas dos poetas, ao contexto social e político, além da tradição são de considerável relevância. No entanto, o estudo intrínseco nos interessa muito mais visto que investigaremos as faces que a morte-mulher apresenta nas obras escolhidas, para este estudo é relevante a construção linguística que cada poeta emprega, a composição característica do objeto morte-mulher e a sua função dentro da obra. Nossa análise parte, principalmente, do aspecto essencialmente literário, ainda que o extraliterário seja mencionado, estudado e analisado.

Ainda sobre a literatura comparada, ao longo do tempo, os questionamentos foram dando surgimento a outro formato. Segundo Carvalho (2006, p. 61), o crítico T. S. Eliot e o ensaísta Jorge Luís Borges renovam os estudos literários comparados, dado que tratam a literatura não como um estudo de fontes e influências, antes, consideram a tradição – que não é herdada, mas conquistada com esforço –, pois a diferença entre o passado e o presente, que estão intrinsecamente atados, permite a demonstração da singularidade que há em cada obra em seu devido tempo.

Diferente da escola francesa, o crítico T. S. Eliot em *Tradição e talento individual* (1989) traz uma concepção diferente sobre a literatura. O crítico tem uma visão equilibrada e pertinente com a relação que existe entre os textos literários do passado e do presente. O que a escola francesa chamaria de influência, Eliot chama de tradição, não com a visão dos “antigos mestres”, mas com uma concepção de construção e de reafirmação do passado no presente. Eliot defende que a tradição não é apenas a imitação “tímida e cega” dos êxitos do passado e afirma que a novidade é melhor que a repetição (ELIOT, 1989, p. 38). O crítico defende que a tradição não é simplesmente herdada, mas conquistada com muito esforço por aqueles que querem fazer literatura e que há uma tomada de consciência, construção de um repertório, visto que escrever tem um ponto de partida e este é a tradição. Segundo o crítico, “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos” (ELIOT, 1989, p. 39).

Ainda para Eliot, deve haver um engajamento do presente para que o passado exista, pois este presente é capaz de acionar o passado de maneira mais informada, consciente do desenvolvimento de determinada obra bem como sua recepção. O crítico assegura que:

[...] o passado deve ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado. [...] o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar. (ELIOT, 1989, p. 40-1)

Borges em *Kafka e seus precursores* (1960) afirma algo muito parecido com o que Eliot apresenta sobre relação de passado e presente, quando afirma que Kafka, em seus textos, permite uma leitura nova de textos anteriores aos seus e este fenômeno proporciona um olhar transformador para o passado:

Si no me equivoco, las heterogéneas piezas que he enumerado se parecen a Kafka; si no me equivoco, no todas se parecen entre sí. Este último hecho es el más significativo. En cada uno de esos textos está la idiosincrasia de Kafka, en grado mayor o menor, pero si Kafka no hubiera escrito, no la percibiríamos; vale decir, no existiría [...]. En el vocabulario crítico, la palabra precursor es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda connotación de

polémica o rivalidad. El hecho es que cada escritor crea sus precursores. Su labor modifica nuestra concepción del pasado, como ha de modificar el futuro. (BORGES, 1974, p. 711-12)

Em Eliot e Borges, não há uma perspectiva de literatura que foi influenciada, que tomou empréstimos e tenha feito imitações, para ambos os teóricos o que há é uma tradição onde o passado reverbera no presente e é modificado por ele; e o presente preza pelo passado e é orientado por este. Borges e Eliot entendem e corroboram com a noção que passado e presente andam juntos e se colaboram mutuamente.

Rubén Darío e Cruz e Sousa foram taxados pela crítica de seu tempo como meros imitadores dos simbolistas franceses, no entanto é mais pertinente dizer que houve uma tomada de consciência do que simbolistas franceses haviam feito em sua poesia. Darío e Sousa voltam seus olhos para as características simbolistas e a partir da leitura que fazem dessa tendência artística neorromântica e da tradição dos simbolistas e decadentes conseguem proporcionar novidade à lírica tanto em língua portuguesa como espanhola. Desta maneira, analisaremos os aspectos imanentistas da obra, seu conteúdo literário e poético, a linguagem, a forma, os temas. Os aspectos extrínsecos, como postula Wellek, nos interessam, moderadamente, como um dado histórico para situar as obras em um determinado tempo e contexto, mas nos deteremos ao que realmente é literário, analisando os valores internos da obra, valores estes que a tematologia se encarrega muito bem de analisar através de seus métodos.

2.2 A Tematologia

A Tematologia é o campo da literatura comparada que nos permite fundamentar teoricamente nosso tema de pesquisa. A mulher como personificação da morte aparece na literatura universal e, destacadamente, na poesia de Cruz e Sousa e Rubén Darío com muita ênfase. Desde os simbolistas franceses que viram na morte alento e transcendência para a vida tediosa e frívola do final do século XIX, a morte terá um papel parecido na poesia brasileira e hispano-americana sendo representada com angústia e melancolia, dor e assombro, mas também com sensualidade e mistério. Assim como escreve a professora Lélia Parreira Duarte em seu livro *De Orfeu e de Perséfone, a morte na literatura* (2008), escrever sobre a morte não é de uma linguagem que traz paz e clareza, ela afirma que escrever sobre a morte é criar o objeto “sem apresentar ou imitar algo que existe no mundo – tornando-se paradoxalmente a realização de uma irrealização”, é escrever partindo de um ponto imaginário e fazendo isso através da realidade concreta da palavra (*ibidem*, p. 13). A professora continua dizendo que este tema

exerce mais o “murmúrio” que a possibilidade de dizer, e que escrever sobre a morte é o mesmo que estar

Tecendo uma trama que se configura como um exemplo da literatura do “não”, aquela que lida com o vazio e se recusa a dizer, a fazer sentido, a concluir. Daí a importância da figura da morte, que liberta da compreensão apropriadora. Sendo realização do que é impossível experienciar, ela se localiza num espaço que é como o do rumor que precede as palavras e que se encontra em seus interstícios: é deserto e exílio fora da terra prometida, errância, algo sempre por vir. (DUARTE, 2008, p. 14)

Desta maneira, a tematologia como uma vertente da literatura comparada nos auxiliará visto que, segundo Luz Aurora Pimentel, se compromete com o estudo da dimensão abstrata da literatura, essa dimensão abstrata se trata dos materiais de que é composta a literatura tal como suas transformações e atualizações. Ou seja, a tematologia é o estudo dos temas e motivos que conduzem e comunicam sobre o processo de produção dos textos literários. Neste sentido, nossa investigação se conceitua no campo da literatura comparada junto à tematologia, buscando compreender o fenômeno morte-mulher na literatura Ibero-americanadecimonónica. É bem verdade que se pensou, durante muito tempo, que a tematologia se tratava de um campo de estudo extrínseco aos estudos literários e que pertencia exclusivamente aos estudos etnográficos. Logo, percebe-se que é inegável a afinidade que há entre os campos, e a literatura comprada faz dos estudos dos temas e motivos um território seu (PIMENTEL, 1993, p. 215).

Naupert, entretanto, assegura que nem sempre essa dita afinidade e interesse da literatura comparada pela tematologia se deu de maneira harmoniosa, ela compara a relação dos estudos comparatistas e tematólogicos como um casamento com altos e baixos típicos de qualquer relação afetiva, mas afirma que os estudos tematólogicos são essenciais para a literatura comparada. Embora seja de alta complexidade, é, também, estimulantemente interessante e instrutivo quando apresenta uma perspectiva “supranacional”, a autora se refere ao momento em que os elementos temáticos analisados “compõem pontes entre diferentes culturas e linguagens” (NAUPERT, 2003, p. 11). Pimentel também traz uma citação de Harry Levin que mostra a importância dos estudos de temas e motivos para a literatura comparada, para ele, em tradução livre, “a eleição de um assunto por um escritor é uma decisão estética”¹, ou seja, as escolhas de temas são decisivas para a significação de um texto e a maneira como o autor emprega este tema, a forma como um mesmo tema se apresenta de maneiras distintas em outras obras podem dizer muito sobre a produção e servir de base para a teoria literária e os estudos comparatistas.

¹ a writer's choice of a subject is an aesthetic decision.

Naupert (2003, p.12) afirma que o estudo temático chega ao ápice de seu propósito quando se estende além das fronteiras de uma só cultura ou língua, porque é neste âmbito que a tematologia pode estudar como determinado elemento foi abordado e recebido em outras circunstâncias históricas e sociais. Ela também dá como exemplo dessas especulações sobre temas com as correntes literárias românticas:

Al comienzo mismo de las pesquisas filológicas, es decir, dentro de las diferentes corrientes del movimiento romántico, hubo un interés considerable por indagaciones en el campo de la historia de temas y motivos, en particular por aquellas dirigidas hacia el análisis del folclore tradicional y de su rico acervo de temas, motivos y figuras, donde, además, se pretendía encontrar evidencias del *Volkgeist* específico de cada una de las naciones y pueblos europeos. Estos estudios, sin embargo, no se limitaban en sus análisis de canciones, leyendas y cuentos populares a una sola tradición nacional, sino que en seguida adquirieron un sello comparatista al buscar aparte de este espíritu individual de un pueblo también las raíces supranacionales y los lazos de parentesco entre las diferentes tradiciones culturales. Esta búsqueda del origen común de todos los mitos, incluso de los más dispares, formaba parte de las utopías románticas. (NAUPERT, 2003, p. 12)

Assim como a motivação que os românticos tiveram em analisar os temas e motivos, temos a mesma justificativa, saber qual é a voz que Rubén Darío dá a morte-mulher: como é o seu rosto? Qual é a sua atmosfera? Quais elementos e características fazem parte desta construção? É do nosso interesse responder a essas perguntas comparando os elementos ao que Cruz e Sousa também faz com o mesmo tema em terras brasileiras sob um outro contexto social e político, com uma outra estética vigente. Não é de nosso interesse medir quanto há de influência simbolista francesa em cada um dos poetas, ainda que seja importante explicitar como os franceses permitiram aos poetas um novo olhar para a lírica e como essa nova perspectiva possibilitou a renovação lírica de língua espanhola e portuguesa.

Desde o seu surgimento no final do século XIX, a tematologia tinha a ambição de buscar conexões entre os contos, as lendas, os poemas e os relatos populares com o objetivo de investigar a existência de fontes que compunham determinadas obras. A metodologia, segundo Sánchez de León (2012, p. 367), que se utilizava para os estudos temáticos se dava com a coleta de informações e essas informações obedeciam a uma certa simplificação explicativa que, na verdade, não explicava a transmissão nem contribuía em esclarecer a especificidade das diversas literaturas e de seus autores. A autora ainda acrescenta que:

“el estudio de las leyendas, poemas y relatos colectivos, al ser analizados sin referencia a un contexto histórico, autorial ni textual, acaba por resultar demasiado impreciso resultando muy difícil averiguar en qué medida ayudaba a una mejor comprensión de las literaturas modernas.” (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 367)

A professora completa ao dizer que essa “deslegitimação” prejudicou tanto a literatura comparada quanto a tematologia, mas principalmente a última já que entre os críticos havia a certeza de que as conclusões dos estudos de temas só se podiam encarar como uma curiosidade erudita ou, no melhor dos casos, explicações genéticas-causais nascidas da existência de paralelismos temáticos entre obras de épocas distintas ou de diferentes literaturas nacionais. Acreditava-se que a tematologia era mera especulação, que por si mesmo não conduzia a estudos profundos e significativos sobre a compreensão de uma obra literária, para estes, a tematologia estava muito mais preocupada com aspectos extraliterários, ou seja, a metodologia abordada até então não se aprofundava na natureza literária.

Por muito tempo, por fazer parte dos estudos etnográficos ou antropológicos, pensou-se que os estudos de temas eram inúteis para a ciência literária que se acreditava capaz de explicar de forma científica o que era a literatura em sua forma artística e histórica (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 368). Assim, a tematologia foi rechaçada e extremamente criticada por se tratar de um estudo de mera especulação. No entanto, Charles Mills Galey escreveu sua crítica de maneira favorável à tematologia, afirmando que o conhecimento dos temas permite extrair conclusões científicas sobre questões inerentes a literatura, logo, pode-se concluir que:

La literatura comparada constituiria un ámbito de estudio destinado a formular una teoría de la literatura a partir del estudio de los movimientos, género y temas. Siendo así, conocer los aspectos temáticos servía para determinar las características comunes de la literatura sobre la base de reconocer las causas de su pervivencia o mutación. [...] El método a seguir sería, en consecuencia, histórico, pero también inductivo pues, en caso contrario, se corría el riesgo de construir un pensamiento literario ahistórico e ilógico basado en la aceptación y aplicación universal y atemporal del canon clásico como único referente crítico. (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 369)

Para Raymond Trousson, segundo Sánchez de León (2012, p. 370), o estudo dos temas e motivos literários era de extrema importância e absolutamente necessária para a literatura, mesmo que os franceses não compartilhassem da mesma proposta. Neste autor, a tematologia teria a função de encontrar os nexos entre os elementos de uma obra além de que, para ele, os temas e motivos se integram na estrutura de composição da obra literária. O tema, nesse sentido, não serve somente para o reconhecimento da existência de um denominador, mas para, de um lado, inscrever o autor e sua criação na história e, de outro, para conhecer as modalidades de utilização desse tema por parte de um movimento ou de um autor (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 373). Ou seja, a tematologia não impede um estudo de uma obra colocando em risco sua originalidade, muito menos a profundidade dos elementos da mesma, mas permite a ligação, a relação entre outras obras literárias.

A citação da professora Sánchez de León esclarece um ponto importante sobre a necessidade da tematologia: a sobrevivência e mutação dos temas na literatura. Os temas e motivos são aspectos imanentes de uma obra literária, são essencialmente intrínsecos à escrita e por isso é importante para nós investigar como esses elementos – no nosso caso, a morte-mulher – são apresentados na literatura desde o romantismo e como é resgatado pelo Simbolismo e, o mais importante, como ganham forma na escrita de Rubén Darío e Cruz e Sousa.

2.3 Tematologia na Atualidade

A palavra tematologia chega a soar pejorativa nos estudos literários, alguns estudiosos acreditam, inclusive, que expressar interesse pelos motivos e temas literários hoje em dia pode parecer admitir uma “deficiente sofisticação teórica” ou até mesmo mostrar uma preocupação um tanto quanto superficial pelos interesses ditos propriamente literários. Sollors explica que alguns teóricos da literatura acreditam que aos estudos de tema hoje

[...] Le falta por necesidad lo que hace apasionante a la literatura; es un malentendido positivista acerca de qué constituye un texto literario y su especificidad y unicidad; nunca puede llegar a la obra porque el punto de partida metodológico, el tema, es una abstracción. (SOLLORS, 2003, p. 53)

É como se a tematologia tivesse apenas objetivos meramente políticos, etnográficos e que se distanciasse demasiado dos aspectos formais da literatura. Para o estudioso, além de afirmarem que a tematologia é seca e vazia, corroboram com as polêmicas ao afirmarem que a tematologia não se preocupa, de fato, com o processo criativo literário. Sollors chama a atenção para uma pergunta inevitável: “estaria desaparecendo a tematologia?”, e ele mesmo fornece uma resposta muito perspicaz ao afirmar que é perturbador, assim como a falta de refutações, o fato de que quase nenhuma abordagem da literatura conseguiu, de fato, ignorar os aspectos tematológicos (SOLLORS, 2003, p. 57).

Sollors esclarece ainda que a principal questão para os estudos de temas não está direcionada para a definição do que é um tema, mas em como o encontramos em um texto, quais problemas estão latentes nele, o que está sendo tratado nele e, sobretudo, em declarar se determinado texto trata do tema em questão já que vários aspectos podem guiar a construção de um tema, tais como aspectos lógicos, estéticos, políticos, psicanalíticos, nacionalistas e autobiográficos (SOLLORS, 2003, p. 60). Bem como na afirmação de Sollors, conseguimos perceber que há um percurso no qual o tema pode seguir na literatura durante o curso do tempo, a relevância também está no ponto que Sollors ressaltou “o que está sendo tratado no tema”. O

pessimismo, o tédio e a melancolia, por exemplo, eram sentimentos e temas que já pairavam pelo século XVIII com os românticos que fugiam da frivolidade da vida burguesa e buscavam refúgio na natureza. Esses mesmos sentimentos intensificados pelas mazelas do século XIX também afligiram os artistas deste tempo, mas que, diferentemente dos românticos, encontraram guarida na morte. No entanto, os poetas Rubén Darío e Cruz e Sousa não experimentaram em seus países o mesmo que os franceses – a era das máquinas, dos grandes bulevares, dos passantes esbarrando nas grandes avenidas –, ainda assim, a morte também ganha evidência nessa lírica. A partir da tematologia, falaremos do que ambos os poetas quiseram tratar com esse tema sempre olhando para os elementos que o constrói.

Em sua leitura dos escritos de Sollors, Naupert afirma (1998, p. 176) que, embora nos últimos anos tenha havido uma diminuição nos estudos temáticos, o que realmente acontece não é uma redução por falta de interesse ou entusiasmo, mas sim por causa de uma incomum transformação que faz reaparecer os conceitos tematológicos de maneira disfarçada sob outras categorias como “tratamento literário de temas”. A teórica afirma que não se pode sustentar a ideia de que a tematologia esteja desaparecendo ou em declínio já que, segundo ela:

la práctica de una notable fracción de la crítica literaria norteamericana actual parece demostrar en realidad un predominio tácito y velado de enfoques temáticos, centrados en el análisis del tratamiento en literatura de temas y tipos que han sido seleccionados en concordancia con la agenda politizada que marca la pauta en cuanto a asuntos de interés para la respectiva ideología del grupo al que se adscribe el crítico. (NAUPERT, 1998, p. 176)

No entanto, o termo tematologia, por causa de todas as polêmicas terminológicas e metodológicas pelas quais tem passado, está afetado e carrega em si, como supracitado, uma conotação pejorativa que o associa com enfoques reducionistas da literatura. Assim como Sollors, Naupert (1998, p. 177) também concorda que, embora com tanto rechaço e a tentativa de esconder o teor tematológico das pesquisas, não existem reflexões explícitas que tentem fundamentar essa depreciação da tematologia. Inclusive, ela menciona os estudos do professor da Universidade de Princeton, Thomas Pavel, o qual afirma que uma das maiores mudanças no cenário da crítica literária é a produção, durante a última década, de trabalhos essencialmente temáticos, ou seja, houve um relaxamento em relação a postura antitemática desde os anos setenta até os dias atuais, trazendo uma renovação no campo de estudos e especialmente dentro do marco comparatista.

É importante salientar que os estudos de temas são partes da concepção da literatura que se conecta diretamente à realidade, seja ela histórica, artística ou social. Os estudos de tema são capazes de mostrar como um mesmo elemento pode variar em determinados contextos e

processos de criação, além de demonstrar a herança da tradição, o reconhecimento e as particularidades da mesma. A professora da Complutense de Madrid, Sánchez de León, afirma que o mito se eleva até conceber-se como uma forma de representação religiosa, artística ou cultural cuja inteligibilidade se torna imprescindível para a compreensão das origens históricas e poéticas dos que as escrevem. Esclarece ainda que “os mitos e temas possuem uma natureza complexa que nos eleva até o imaginário cultural e artístico e a suas formulações empíricas e os códigos literários”, pois são os estudos dos temas que possuem o “ponto de convergência de interesses múltiplos da ciência literária e de suas disciplinas” (SÁNCHEZ DE LEÓN, 2012, p. 377-8).

Naupert também acredita que os elementos temáticos são “conectores” ou “componentes construtores” de intertextualidades complexas, justamente os objetos necessários destinado às análises de caráter comparativo, ela resgata ainda a declaração de Menachem Brinker que reitera que falar de temas não é apenas buscar algo único, mas essencialmente elementos compartilhados com outros textos. O tema é, segundo ela, em tradução livre, “o ponto de encontro intertextual e comparativo pertencentes a gêneros diferentes e de extração sincrônica ou diacrônica” e ainda retoma uma importante citação de George Steiner na qual o crítico literário afirma ser a literatura por essência temática² (NAUPERT, 1998, p. 180).

Diante de todos os aspectos mencionados, compreendemos que os estudos comparados em geral e a tematologia, em particular, são campos da teoria literária que nos dão ferramentas teóricas para fundamentar nossa análise de cunho imanentista nas obras de poesia de Rubén Darío e Cruz e Sousa, de maneira a comparar os aspectos empregados na construção da morte-mulher tanto em suas obras poéticas inaugurais quanto em suas fases de maturidade literária. Observaremos os pontos estruturais e temáticos em que ambos os poetas se assemelham, mas nos atentaremos também aos seus pontos de disparidade com a intenção de compreender com clareza e teoricamente os caminhos ainda não explorados desta poesia que reverbera desde os finais do século XIX até os dias atuais.

² “Literature is by essence thematic”, George Steiner em Naupert (1998) p. 180.

3 A MORTE NA LITERATURA

A morte é o cessar, é o desaparecimento, o fim das coisas. O grande escritor, professor e dramaturgo Ariano Suassuna apresentou uma (in)definição para a morte que ganhou espaço no imaginário popular, a fala que ficou conhecida na voz do personagem Chicó frequentemente é citada pelos mais variados leitores como uma tentativa de nomear este fenômeno que é comum a todos. Em *O Auto da Compadecida*, Chicó profere ante a imagem de seu amigo, João Grilo, morto “Encontrou-se com o único mal irremediável, aquilo que é a marca do nosso estranho destino sobre a terra, aquele fato sem explicação que iguala tudo o que é vivo num só rebanho de condenados, porque tudo o que é vivo, morre” (SUASSUNA, 1975, p. 134). O escritor utiliza o pronome indefinido “aquilo” para se referir à morte, mas sua indefinição não é tão imprecisa, já que o escritor dá característica para o “fato sem explicação”, considera-o como “mal”, um mal que não pode ser comparado ou revogado, que não pode ser explicado, que não dá margem para questionamento, que, ante sua autoridade e poder, iguala a todos, porque perante ela não existe rico ou pobre, bonito ou feio, maior ou menor, melhor ou pior, há apenas um bando de condenados à mercê de seu poderio.

O trecho de Suassuna foi mencionado para demonstrar que a morte está relacionada à fealdade, ao cruel, ao disforme e ao hediondo. Os gregos buscavam incessantemente pelo belo, estes tinham padrões para a definição do que deveria ser considerado belo que, segundo Umberto Eco, ainda hoje não está claro se este conceito estava associado ao que desperta equilíbrio e admiração aos olhos ou se esta beleza estava associada ao estado de espírito, a uma “qualidade da alma” que, nem sempre, coincidia com os aspectos físicos do corpo (2007, p. 27). No entanto, por mais que buscassem a definição do belo e cultuassem-no, os gregos também eram atraídos pela feiura, pelo cruel e medonho. Eco (2007, p. 34) ainda afirma que o mundo grego era obcecado por muitos tipos de feiuras e maldade e afirma que “é um mundo dominado pelo mal, no qual as criaturas, mesmo as belíssimas, realizam ações ‘feiramente’ atroz”. Podemos citar como exemplo a tragédia grega de *Hipólito* como uma obra que traz o conceito de beleza, graça e equilíbrio por parte do personagem principal e de como sua morte é injusta, horrenda e atroz. A tragédia de *Medeia*, exemplo dado pelo próprio Eco, cuja protagonista assassina seus filhos para se vingar de seu marido Jason é outro exemplo desta enciclopédia de morte e horror na cultura grega.

Com efeito, o mal tem sido representado nas artes e na literatura em várias figuras com inúmeras faces e representações. Embora a arte, em seus primórdios, valorizasse e buscasse o

belo, o equilíbrio e ventura, o feio e o mal sempre estiveram ali como um contraste, como uma espécie de parâmetro para a possível conceituação de belo. As criaturas híbridas têm servido para representações deste mal, Umberto Eco (2007, p. 34) afirma ainda que no universo grego de horror e morte, a mulher também é um ser que representa a morte, o desequilíbrio que desafia e viola as leis naturais, as sereias são exemplos de seres híbridos, mulheres, que representam a morte. Esses seres que são conhecidas por terem um belíssimo e envolvente canto exerciam um poder de atração irresistível sobre suas vítimas, geralmente pescadores que se aventuravam em alto mar, a fim de conduzi-los até a morte. Em *Odisseia*, Homero menciona, por várias vezes, as sereias, no livro XII, também conhecido como “O canto das sereias”, o poeta traz uma descrição de quão bela, traiçoeira e fatal pode ser essa criatura híbrida. Em seu retorno à ilha de Eeia, morada da deusa e feiticeira Circe, Odisseu presta honrarias fúnebres a Elpenor e a feiticeira recebe-os, Odisseu e sua tripulação, com mantimentos, é então que Circe alerta o herói sobre o que ele ainda enfrentaria e um dos obstáculos seria a ilha das sereias.

Pois bem; atende agora, e um deus na mente
 Meu conselho te imprima. Hás de as sereias
 Primeiro deparar, cuja harmonia
 Adormenta e fascina os que as escutam:
 Quem se apropinqua estulto, esposa e filhos
 Não regozijará nos doces lares;
 Que a vocal melodia o atraí às veigas,
 Onde em cúmulo assentam-se de humanos
 Ossos e podres carnes. Surde avante;
 As orelhas aos teus com cera tapes,
 Ensurdeçam de todo. Ouvi-las podes
 Contanto que do mastro ao longo estejas
 De pés e mãos atado; e se, absorvido
 No prazer, ordenares que te soltem,
 Liguem-te com mais força os companheiros. (HOMERO, 2009, p. 133)

Seguindo a perspectiva de Eco, é indiscutível a presença de figuras no mundo grego que trazem o aspecto feio e horrendo, mas vale também acrescentar que a presença do elemento morte e sua hibridização com o elemento mulher são um dos pontos mais fortes para contribuir com essa construção de terror e morbidez. Outro traço desta mulher híbrida é o poder de atrair o homem a ponto de levá-lo para seu mais profundo abismo. As Parcas – conhecidas como Moiras, Tecelãs, Fiandeiras – Cloto, Láquesis e Átropos, Filhas de Nix, eram deusas que teciam a teia do destino, da vida e da morte dos deuses e homens, consideradas como deusas primordiais, as primeiras a surgirem, suas decisões eram supremas e irrevogáveis, pois ninguém, nem mesmo os deuses, poderiam fugir dos destinos que elas haviam traçado, nem mesmo da tesoura de Átropos que decidia o fim da vida. As Parcas são mencionadas por

diversas vezes em *Odisseia*, em um dos trechos do canto VII, Homero (2009, p. 79) escreve “Já na terra, sofra as penas que as Parcas lhe fiaram desde o materno ventre”.

Na literatura grega, até mesmo os grandes guerreiros, comparados aos deuses, independente da condição forte e brava que carregavam, não podiam fugir de seu destino de morte. Heitor, em *Ilíada*, é mencionado por Homero como forte, robusto, vigoroso, “matador de homens”, mas nenhum desses atributos puderam livrá-lo do destino que os deuses lhe haviam reservado. Em *Ilíada* é perceptível uma breve reflexão do jovem herói sobre sua vida e morte, Heitor sabia, como um bom troiano, que a glória eterna de um guerreiro é sua morte gloriosa e precoce em combate. No mundo antigo, morrer jovem e glorioso era melhor do que morrer velho no esquecimento, pois era a morte que o faria ser lembrado nas gerações futuras, a memória que seria deixada para as gerações futuras era essencial e Homero retratou isso na indecisão de Heitor entre enfrentar Aquiles e evitar o confronto:

Pobre de mim! Se as muralhas e as portas entrar novamente
 Polidamante será o primeiro a cobrir-me de opróbrio,
 Por me haver dado o conselho, na noite funesta em que Aquiles
 para os combates voltou, de levar para dentro os Troianos.
 Não me deixei persuadir, fora muito melhor que o fizesse!
 Ora que muitos morreram por causa da minha imprudência,
 Quanta vergonha dos homens, das Teucras de peplos compridos
 Eu sentiria, se alguém, por malícia, de mim afirmasse:
 ‘Fiado no próprio valor, foi a causa da ruína do exército’.
 Isso dirão, certamente. Será preferível, agora,
 ou retornar para a burgo, depois de matar o Pelida,
 ou, frente aos muros a vida perder de maneira gloriosa. (HOMERO, 2001, p.
 484, v. 99-110)

A cultura grega entrega o ideal de belo, mas também a mais pura e horrenda face do mal representado pela morte, sendo ela nos atos sacrificiais das tragédias, na consumação da vontade dos deuses nas epopeias, na personificação de Thanatos, a eterna noite do Hades, na representação de Caronte que em sua barca leva as almas ao inferno ou na representação da responsável pelo fim da vida dos homens e dos deuses em Átropos, uma das três Moiras. O mundo grego, no entanto, é importante dizer, sabia lidar muito melhor com a morte se comparada as outras culturas.

A Professora Selma Ferraz (2014, p. 75) afirma, em *A Morte nas artes*, que “Nada é mais desconhecido do que estar morto! E é este desconhecido que a ciência combate e do qual as religiões vivem e se alimentam.” Ela continua ao afirmar que o Ocidente evita este nome, os médicos ao perderem seus pacientes usam a palavra “óbito” porque as pessoas vivem como se nunca fossem encontrar com a morte, a única coisa que é uma certeza diante de nós. Ferraz

(2014, p. 97) afirma, ainda, que a morte sempre foi o tema preferido dos autores de todos os tempos e de todas as épocas e que isso não seria diferente com a Bíblia, em especial nos livros do Velho Testamento onde, segundo a teórica, “se mata e se morre muito”. E é justamente a construção bíblica do imaginário de vida após a morte que impulsiona o grande Dante Alighieri (1265-1321) a escrever a *Divina Comédia*, obra em que a morte é a premissa de tudo, já que se supõe que todos os personagens estão mortos, estejam eles nas glórias do paraíso, nos vales do purgatório ou nos círculos do inferno.

Sendo sinônimo de grandeza e honra entre os gregos, a morte foi para Dante tortura e pesar, pois foi a inexorável morte quem arrebatou a bela jovem Beatriz de seu amado. A deificação de Beatriz aconteceu antes mesmo de sua morte e foi a divinização da jovem que permitiu ao poeta o reencontro com sua musa. Para Borges (2021, p. 60), a vida, mas principalmente a morte, arrancou a amada do poeta. Ainda assim, a morte parece-lhe agradável, no capítulo XXIII de *Vida Nova*, em um sonho premonitório que teve da morte de Beatriz, Dante chama a morte e descreve-a com o que parece ser uma mulher doce e gentil: “*Morte dulcíssima, vem a mim e não sejas vilã, pois debes ser gentil, tendo estado em tal companhia. Vem a mim, que te desejo muito bem vês que já tenho a tua cor*” (2005, p. 121).

Assim, percebe-se um padrão para a morte retratada na literatura, na maioria das vezes, esse fenômeno está personificado em uma mulher, por isso, para nós, é importante observar e discutir sobre a relação que há entre a mulher e a morte, a mulher causadora da morte, mas, principalmente, a morte personificada em mulher, já que este último é o cerne desta pesquisa. Desdobramentos como a mulher fatal, cujo arquétipo já existia nas culturas antigas, fornecem subsídios para a compreensão da formação e presença deste elemento na literatura. O que conhecemos hoje como *Femme fatale* – e que discutiremos com mais propriedade adiante – já podia ser identificada na cultura hebraica, a mulher que estava sempre associada à morte, como um signo da própria morte, a mulher que se valia da sedução e de seus atributos sexuais para lograr seus objetivos. Cabe dizer que no relato do livro dos juízes, uma única mulher, com seu poder e sedução conseguiu fazer o que vários exércitos não conseguiram, destruir o guerreiro hebreu chamado Sansão. O texto bíblico apresenta Sansão como um guerreiro da tribo de Dã que havido sido escolhido por Deus para livrar o povo hebreu da opressão dos filisteus, Sansão era portador de uma força descomunal, nunca vista, sozinho, com uma queixada de jumento, destruiu um exército de mil homens, rasgou um leão “como se fosse um cabrito”, além de outros feitos relatos nos *Juízes*. No entanto, é desconcertante pensar que, segundo o relato bíblico, a única coisa que destruiu tal guerreiro foi o poder da sedução de uma mulher: Dalila, descrita como uma bela mulher cuja sensualidade conseguiu tornar Sansão vulnerável aos inimigos, o

guerreiro teve seus olhos furados e serviu de escárnio durante tempos entre os filisteus, até que, por última vez, foi tomado pela força divina e, em um ato de redenção, matou a si mesmo e a todos os filisteus ao derrubar as principais colunas do palácio inimigo, causando o desmoronamento da construção.

Dalila é um exemplo da fêmea que utiliza seus poderes de sensualidade e sua astúcia para seduzir a sua vítima como uma presa em uma teia que caminha para o fundo a fim de ser devorada. A morte é o objetivo, a essência, a característica que não se aparta dela, Dalila é mulher que traz morte como um ser diabólico. O monge da Idade Média, Jacques de Vitry, escreveu que era preferível “aproximar-se de um fogo ardente do que de uma mulher jovem. Por causa da mulher, muitos homens estão mortos” (PILOSU, 1995, p.60). Durante toda a Idade Média vai se criando na cultura judaico-cristã a ideia de que a mulher deve ser evitada, objeto de repulsa e de afastamento já que ela representava o perigo e a morte. Eva, a primeira mulher criada, segundo as Escrituras, é a mais fiel representação da morte, na Bíblia, a mulher comeu o fruto proibido oferecido pela serpente, o fruto que traria destruição e morte. O homem, Adão, havia recebido a ordem de não comer daquele fruto, mas persuadido por sua mulher, sucumbe ao desejo e desobedece ao direcionamento que havia recebido. Alcina Martins (2013, p. 140) esclarece que, na Idade Média, o homem tem vergonha do próprio corpo, mas para o corpo feminino a visão é ainda mais negativa porque, segundo pensamento escolástico, além de ser igualmente imperfeito, este corpo carregava as marcas da contaminação do pecado de Eva. Além disso, acreditava-se que a mulher exercia uma influência diabólica e ratifica explicando que os sete pecados capitais – comentados no século V por Cassiano – estavam todos diretamente relacionados à mulher, pecados esses que levariam à morte, já que o pensamento medievo afirmava que o corpo era destinado a putrefação, aos vermes e excrementos.

A professora Alcina Martins, falando sobre o corpo feminino na Idade Média, resgata uma citação do abade do mosteiro beneditino de Vandoma, Godofredo que, nos finais do século XI, tentava, por meio de seus sermões, convencer os monges a distanciarem-se da mulher e seu argumento principal era que esta era “moralmente depravada desde a origem da humanidade”, nas palavras do abade:

“Este sexo envenenou o nosso primeiro pai, que era também o seu marido e pai, estrangulou João Baptista, entregou o corajoso Sansão à morte. De uma certa maneira, também, matou o Salvador porque, se a sua falta o não tivesse exigido, o nosso Salvador não teria tido necessidade de morrer” (GODOFREDO *apud* MARTINS, 2013, p. 147)

A figura da mulher na tradição cristã sempre esteve associada ao imoral, ao pecado, ao diabólico, a tudo que é repulsivo e indesejado e, conseqüentemente, à morte. A mulher, segundo

Godofredo, foi a causa da morte de vários homens santos ou destinados a grandes destinos, Eva levou Adão ao pecado, à expulsão do jardim e à morte; Dalila, com sua beleza, sedução e artimanhas letais, levou Sansão à desobediência, impureza e, claro, à morte. Salomé, em conjunto com sua mãe Erodias, por não suportarem as acusações de adultério, tramaram a morte do grande profeta João Batista. Segundo o abade, Eva foi culpada inclusive da morte do próprio Cristo, segundo ele, se ela não houvesse pecado, o sacrifício do Cristo não seria necessário. Martins ainda resgata outros textos de monges medievos que viam na mulher a fonte da perdição e da morte, inclusive, tais predisposições diabólicas eram explicadas biologicamente na época. Alberto Magno, um dos cientistas da Idade Média, escreveu que a mulher é “menos qualificada do que o homem para um comportamento ético” e o teólogo baseava esse dado no fato de a mulher, segundo ele, ter mais líquido que os homens, e por ter mais líquido em movimento no seu corpo explica a inconstância e a curiosidade das mulheres. A mulher, conforme Magno, é “incapaz de ser fiel” e dar confiança a uma mulher é ter a certeza de ficar “desiludido”, além disso, a mulher tenta conseguir com “mentiras diabólicas” o que não consegue por métodos naturais e conclui em sua fala que “temos que estar em guarda diante de toda mulher como se fosse uma cobra venenosa ou um demônio. Se eu pudesse falar tudo que sei das mulheres, o mundo ficaria espantado!” (MAGNO *apud* MARTINS, 2013, p. 147).

O teocentrismo, a Igreja e as tradições cristãs que dominavam a Idade Média contribuíram para o conceito de que a mulher estava diretamente associada à morte. E a morte no período medieval era um tema “particularmente sensível”, como afirmou Eco (2007, p. 62). A morte era uma realidade mais palpável do que em nossos tempos, considerando que atualmente a expectativa de vida humana é muito maior e as condições são muito melhores, a morte era muito mais comum e mais fatal, no período medieval, por causa epidemias e pestes, as guerras por território eram constantes, as condições de vida eram precárias, morrer de fome, de frio ou de uma simples gripe eram situações muito mais recorrentes, logo, tornou-se comum o tema do “Triunfo da Morte”. Conforme Humberto Eco, o tema aparece no século XII em o *Vers de la mort* de Helinand de Froidmont (1150-1237) e vão surgindo outras variações do tema, vários poemas medievais, por exemplo, têm início com a expressão em latim *ubi sunt* que traziam nos poemas reflexões sobre a brevidade da vida e a chegada iminente da morte. Ainda conforme Eco (2007, p. 62), a morte sempre aparecia nas manifestações literárias medievais, por vezes como algo familiar, mas doloroso, nas palavras do crítico “um personagem fixo no teatro da vida”:

Em muitos ciclos pictóricos (como no Camposanto de Pisa) celebra-se o Triunfo da Morte. Em Roma, durante o cortejo dos Condottieri vitoriosos, um

servo sentado ao lado do homenageado na boleia do coche repetia continuamente “recorda-te que es um homem”, uma espécie de *memento mori*. Com base nesse modelo, nasce uma literatura dos Triunfos na qual está sempre presente um Triunfo da Morte, que vence toda vaidade humana, o tempo e a fama. O triunfo da morte se faz acompanhar também pela visão do juízo final, outra espécie de lembrete para os fiéis, e inspira ações teatrais e carros carnavalescos. (ECO, 2007, p. 62)

O mesmo tema também aparece no quadro do pintor Pieter Bruegel, *o velho* (1525-1569), inclusive recebe o mesmo nome, *Triunfo da Morte* (c. 1562)³. O quadro, de acordo com Ricardo da Costa (2020, p. 321), é o “panorama da desolação”, as imagens mais horríveis de um exército de caveiras liderados pela morte, também caveira, que marcham a fim de ceifar a vida de todos os homens, nada e ninguém lhes escapam, nem realeza, nobreza, nem mesmo o clero, muito menos os pobres camponeses. O quadro é, nas palavras de Costa, “um espetáculo mórbido, um mundo sem esperança, sem Deus, de um antropomorfismo selvagem, virulentamente hostil.” O professor ainda compara com as visões do profeta Ezequiel sobre a destruição de Jerusalém recebidas enquanto estava no período do exílio babilônico. Na pintura, é possível perceber vários pontos com acontecimentos cruéis e morte por toda parte. No centro, há a figura da morte, uma caveira com uma foice nas mãos, montada em um cavalo nas cores avermelhada e esverdeadas, – que de acordo com Costa, foi proposital para trazer a ideia de estado de decomposição – a morte com sua foice não apenas comandava o exército de caveiras, como também matava as todos sem misericórdia. Na parte superior esquerda do quadro é possível perceber, no alto de uma montanha, que duas caveiras puxam cordas para fazer com que os grandes sinos soassem, uma verdadeira cena apocalíptica do fim. Na parte inferior do lado esquerdo, uma caveira apunhala o rei, e uma outra caveira carrega um clérigo levando-o para a morte. No lado superior direito, um homem está de joelhos e uma caveira está prestes a degolá-lo com uma espada. O quadro é, de fato, a imagem da desolação e do horror, tudo na pintura remete ao horror, à morte, ao medo, ao fétido, além de passar a impressão de sons de horror, de grito, das multidões em desespero, das badaladas finais, de pessoas pisoteadas, do mundo que caminha para a morte.

Além de *Triunfo da Morte*, outro grande tema da Idade Média era a *Dança Macabra* ou a *Dança da Morte*, não apenas celebrada e representada pelos eruditos, mas também pelo povo, pelas massas medievais marcadas pelos infortúnios daqueles séculos. Em conformidade com Eco (2007, p. 67), a etimologia do termo macabro ainda é controversa, não se sabe ao certo se vem do árabe ou do hebraico, o crítico acredita que o ritual nasceu em razão dos terrores

³ Imagem disponível nos anexos, página 103.

difundidos pela peste negra do século XIV, segundo ele, “nem tanto para aumentar o terror da espera, quanto para exorcizar o medo e ganhar intimidade com o momento final”. O período medieval era, de fato, um tempo castigado por fome e epidemias, a morte, como já mencionado, estava muito mais próxima àqueles homens do que agora, Schmitt (2017, p. 325) aclara que “era fácil um homem presenciar uma morte terrível e projetar, nela, seu próprio fim”. A dança macabra medieval tinha algumas variações em seu nome, mas essas variações não diziam respeito apenas ao nome, por mais que houvesse uma sutil mudança no nome, a mensagem passada também cambiava, Schmitt explica que:

As expressões “Dança da morte”, “Dança dos mortos” ou “Danças macabras” são empregadas indistintamente para denominar o tema, apesar de portarem uma pequena diferença conceitual. Essa seria no sentido de estabelecer a identidade precisa da(s) personagem(ns) morta(s): se trata-se de um grupo de mortos que representam a morte ou personificam o evento da morte, ou se é “a” própria Morte, individualizada. Neste caso, a Morte chama à sua dança fatal os vivos; no anterior, o morto que aparece diante do vivo seria, dependendo da interpretação e, às vezes, do que sugere o texto, uma personagem aleatória e anônima, ou uma espécie do duplo do vivo, seu espelho, que reflete o futuro. (SCHMITT, 2017, p. 237).

Diante do exposto, vemos que a morte era, de fato, um tema, senão o tema, de muita relevância na Idade Média, seja por causa das mazelas que assolavam aqueles séculos marcados pelas pestes, fome ou pelas guerras constantes, o tema fazia parte da vida cotidiana das pessoas. Após a Idade Média, mesmo com os ideais antropocêntricos e com o declínio das doutrinas católicas, a morte ainda era um dos temas que mais envolviam os artistas de maneira geral e os poetas especificamente. Francesco Petrarca, poeta e intelectual humanista, fez da morte um dos elementos mais marcantes dos poemas de seu *Canzoniere*. Assim como Dante, Petrarca perdeu, na juventude, o amor de sua jovem e bela musa inspiradora Laura, como consequência, a poesia do humanista esteve concentrada não apenas na bela Laura, como também em sua morte e no luto que essa perda lhe havia causado. Couto (2021, p. 1) considera Petrarca um melancólico que se recusava a viver o próprio luto, porque vive-lo seria admitir a perda da pessoa amada e, conseqüentemente, a perda de si mesmo. Logo, admitindo que não poderia perder a si mesmo, “o fantasma de Laura” se torna essencial para a manifestação amorosa poética de Petrarca, Couto explica que, em sua poesia, o poeta cria um diálogo com a intenção de trazer sua amada à realidade concreta, a uma realidade visível, tangível, não como Dante, uma realidade totalmente espiritualizada, quase inalcançável, inatingível. Diante disto, “a melancolia e a dor eterna são as únicas formas de ainda senti-la” e, por isso, a morte e o luto serão partes essenciais dos seus sonetos.

O ardente nó em que eu, que hora for,

Estive, vinte e um anos, sempre preso,
A morte desfez; e não provei seu peso.
Não creio mais que alguém morra de dor.

Mas, não querendo me perder, o Amor
Expôs-me a um outro sonho, e não ileso.
E de novo atirou-me a um fogo aceso,
Quando me achava fora desse error.

Se já não fora muito experiente
De outro suplício, estava condenado,
E tanto mais quão menos verde o lenho.

A morte libertou-me, novamente.
Rompido é o nó e o fogo dissipado.
Contra isso, nem força nem engenho. (PETRARCA, 2007, p. 253)

No poema, Petrarca escreve sobre a morte com melancolia, com um pessimismo sutil. Nos versos, é perceptível um poeta que afirma ter amado, como um prisioneiro do amor, por vinte e um anos, no entanto, sua liberdade chega quando a morte decide levar-lhe a coisa amada. O amor, no entanto, querendo-lhe manter prisioneiro, revela-lhe um novo amor, a morte vem novamente e arrebatou-lhe, liberta-o da prisão do amor. Petrarca escreveu outros poemas, principalmente sobre a morte da própria Laura e de como a morte sempre lhe desata o nó do amor “*Discolorato ài, Morte, il piú bel volto / che mai si vide, e i piú begli occhi spenti; / spirto piú acceso di vertuti ardenti / del piú leggiadro et piú bel nodo ài sciolto*”. O humanista também escreveu sobre o triunfo da morte, e se faz necessário ressaltar que, nas palavras do poeta, a morte é personificada na figura de uma mulher, causadora de mortes e devastações desde o Período Clássica, nada muito distinto ao que pintavam e escreviam os artistas do período medieval.

[...]
Ditosa é a que nasce a tal destino.
Estrelas e sol em meio pareciam,
Em cujo resplendor o seu consiste;
De rosas coroadas todas iam.
Como nobre coração que honra aquiste,
Cada uma em sua virtude se alegre,
Quando outra insígnia vi escura e triste,
E uma fera dona em veste negra.
Com tal furor, qual eu não sei se atrás,
No tempo dos gigantes fosse em Flegra.
Chamou, e disse: donzela, tu que vás
De beleza e virtude alterada,
De tua vida o termo não saberás?
Eu sou a importuna acelerada,
Chamada de vós, gente surda e cega,
A quem morte vem antecipada.
Eu sou a que matei a gente grega

E troiana, e no último os romãos,
 Que todos minha foice corta e cega.
 Não deixo povos gentios nem cristãos,
 Chego quando por mim menos se espera,
 Atalho mil pensamentos, todos vãos. (PETRARCA, 2001, local. 4)
 [...]

No fragmento acima, tirado do poema *Triunfo da Morte* e traduzido por Luís de Camões, o poeta começa a descrever belas e boas mulheres, mas depois sua visão é tomada por uma “insígnia escura e triste”, a escolha de vocabulário é notável, já que a morte, independente da era que tenhamos mencionado, sempre aparece como o símbolo de poder, autoridade irrefutável e desolação. Petrarca, diante da visão da inexorável, ratifica o mesmo. O poeta continua empregando adjetivos e atribuindo características que constroem o imaginário da “dona”, da terrível morte vestida de negro, com sua foice que a todos “corta e cega”, a personagem morte é apresentada pelo poeta como enfurecida, implacável, “Eu sou a importunada acelerada”, o poeta também faz menção a chegada precoce da morte e, após essa menção, traz as referências gregas e troianas, os quais viam na morte precoce a garantia da glória eterna. O poeta também ratifica a soberania da morte independente da religião ou até mesmo diante de qualquer divindade, “Não deixo povos gentios nem cristãos”, assegura sua imprevisibilidade, pois ela é surpreendente, extasiante e paralisante.

O tema da morte passa por inúmeras épocas e manifestações literárias, embora a modernidade vivesse um contexto de desenvolvimento tecnológico, de autossuficiência diante dos progressos vivenciados pela sociedade, este mesmo elemento ainda tem força e representatividade no mundo das máquinas, da tecnologia, do desenvolvimento, da coisificação do homem, das desigualdades sociais e do sentimento depressivo e melancólico que se apodera das massas modernas. No século XIX, nas tendências finisseculares oitocentistas que são o cerne desta pesquisa, e nas obras que antecederam este período, perceberemos que há uma fascinação da literatura, das artes, em geral, pela morte, pelo hibridismo da morte com a vida, obras como *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), os poemas de *Lord Byron* (1788 – 1824), *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), *Franksteine* (1818), *Drácula* (1897), carregavam em sua essência a fascinação pelo doentio, melancólico, pelas atrocidades, pela transgressão, pelo fantasmagórico e, principalmente, pelo mórbido.

A morte, na modernidade, assume as mais diversas faces, Humberto Eco (2007, p. 67) afirma que a poesia de Baudelaire é uma grande demonstração da representação do tema do *Triunfo da Morte* na modernidade. Como já temos citado e demonstrado, a morte sempre causou fascinação no homem, mas, agora, detalharemos o tema da morte e, especificamente morte-

mulher, na poesia finissecular oitocentista observando as nuances e o tratamento que o poetas do final do século XIX conferiram a este tema tão controverso e necessário nas artes e na literatura de maneira específica. Portanto, faremos um recorrido sobre o contexto sócio-histórico do surgimento das tendências românticas no final do século XVIII e que ressurgiram com intensidade no século XIX.

3.1 A morte no Romantismo

As mudanças e transformações provocados pelos ideais filosóficos que surgiram ao longo do século XVIII e XIX conduziram o homem e a sociedade finissecular oitocentista por um caminho de progresso e desenvolvimento. Impulsionada pelas correntes filosóficas que dominavam o pensamento da época e, conseqüentemente, por ideais progressistas, as inovações arquitetônicas na cidade de Paris, por exemplo, a invenção de novas tecnologias, a partir dos aparatos modernos, conferiram à sociedade a ideia de crescimento econômico e bem-estar social, além de progresso e prosperidade. O homem moderno também é levado por esta mesma onda de progresso social, no entanto, há uma mutação que ocorre deste indivíduo em uma espécie de máquina que tem como único objetivo a produção mercantil para os fins capitalistas. O homem que vive no século do progresso é refém dessa modernidade cheia das máquinas, das indústrias, das ruas abarrotadas de outros indivíduos que vivem na mesma inércia e que vão de um lado a outro num igual ritmo frenético em busca de avanços, mas que estão desprovidas da essência humana.

Logo, a arte começa a tecer suas rendas com este material: a multidão, a prostituta, o ladrão, o transeunte, a noite, o sonho, o que antes eram margens se tornam protagonistas dessa estética que ressurge – com suas raízes no romantismo. É importante definir que o contexto histórico que permeia a literatura finissecular oitocentista começou a ser formado antes mesmo do Romantismo, nos dias em que a França vivia uma grande crise econômica e social, na época em que havia fartura nos majestosos palácios nos quais a nobreza e a realeza desfrutavam do aconchego, do conforto e da abundância em detrimento das camadas mais pobres que sobreviviam ao frio, à fome e aos abusos da sociedade da época. O historiador britânico Eric Hobsbawm (2020, p. 104) afirma que a grande maioria da população camponesa não possuía terras e os que possuíam tinham em quantidade insuficiente para produção e manutenção de suas casas, logo, com o aumento da população, como já era previsto, a fome se intensificou ainda mais. Como se não bastasse, em decorrência da baixa produção por causa das más colheitas e da superpopulação, os tributos e as taxas aumentaram exponencialmente levando o

camponês e o trabalhador a uma vida de escassez. O historiador afirma que “há pouca dúvida de que os vinte anos que precederam a Revolução a situação dos camponeses tenha piorado” (*ibidem*, 2020, p. 104).

O homem e a sociedade ocidental estavam sendo moldados nesta Paris de horrores, de fome e miséria, mas o que leva muitos historiadores a concordarem é fato de que esta realidade de abusos e arbitrariedades incitou o homem pobre e faminto a fazer barulho em forma de manifestações. As revoltas populares que resultaram na Revolução Francesa ganharam ainda mais força e vão desembocar em uma onda de revoluções que se seguirá nos anos posteriores. Victor Hugo se junta aos outros escritores que denunciavam através das letras impressas as faces das arbitrariedades e injustiças, da miséria e das atrocidades da época.

“Em *Os Miseráveis* Hugo fixou de forma impressionante a rede dessas barricadas, ao deixar na sombra a sua guarnição: “por toda parte estava alerta a invisível polícia dos revoltosos. Mantinha a ordem, o mesmo que dizer que guardava a noite.... Um olhar lançado de cima sobre as sombras amontoadas talvez encontrasse, em pontos dispersos, um brilho indistinto que deixava ver contornos irregulares, arbitrariamente distribuídos, perfis de estranhas construções. Nessas ruínas, algo se movia, semelhante a luzes. Era nesses lugares que se encontravam as barricadas.” (BENJAMIN, 2019, p. 17)

Este é o contexto mais apropriado para a burguesia hastear sua bandeira, este grupo que buscava sua ascensão social por meio da arte via neste momento a possibilidade de se consolidar ainda mais entre os nobres. Chartier (2003, p. 8) esclarece que a política literária e a educação teórica se transformaram em uma “ideologia comum entre grupos igualmente privados de qualquer participação no governo” e isso contribuiu para diminuir as diferenças que havia entre nobres e burgueses tornando os dois grupos quase iguais. O historiador resgata uma citação de Alexis de Tocqueville que afirmou que no século XVIII ainda era possível perceber traços de diferença entre o comportamento da aristocracia e o da burguesia, pois, segundo ele, “nada leva mais tempo para ser adquirido do que o verniz superficial daquilo que se chama boas maneiras”, o pensador francês do século XIX ainda completa que, ainda assim, eles eram semelhantes, tinham as mesmas ideias, os mesmos gostos e hábitos, liam os mesmos livros e se divertiam da mesma maneira, mas “diferiam em seus direitos”, seus privilégios eram distintos, segundo Chartier, “por trás de idênticos pensamentos e práticas sociais ainda repousavam interesses ferozmente antagônicos e certa ostentação de distanciamento” (2003, P. 39).

O Romantismo surge justamente neste momento em que a burguesia está ativamente colocando suas ideias liberalistas e iluministas em prática, convertendo “a plenitude e complexidade de realidades” pelo “mundo abstrato”, substituía o indivíduo real constituído pela natureza e pela história pelo indivíduo individual nas esferas do seu ser. Arnold Hauser (1969,

p 357) afirma que o Romantismo era a ideologia da nova sociedade e expressava a concepção do mundo de uma geração que não acreditava em nenhum valor absoluto, que já não queria acreditar em nenhum valor sem lembrar-se de sua relatividade e de sua determinação histórica.

O Romantismo, segundo Alfredo Bosi (2017, p. 95), representa a expressão dos sentimentos dos “descontentes com as novas estruturas”, essas estruturas são a nobreza, que começa a entrar em sério declínio, e a burguesia que ainda não havia ascendido e de onde surgem as atitudes “reivindicatórias que pontuava todo o movimento”. O crítico literário esclarece que na França, Alemanha e Inglaterra, desde os fins do século XVIII, começa a surgir uma nova escrita que substituíam os códigos clássicos “em nome da liberdade criadora do sujeito”, os símbolos que começaram a cair, segundo crítico, foram a mitologia grega, o medievismo católico de Chateaubriand e o paisagismo neoclassicista. Esses símbolos cederam lugar para novidades na arte, o paisagismo romântico era pitoresco com cores locais, as formas fixas como a ode e o soneto deram lugar às baladas e canções, Lord Byron, Lamartine e Vigny “escolhem o poema sem corte fixo, que termina onde cessa a inspiração” (BOSI, 2017, p. 101).

O movimento romântico é um dos dois principais eventos da vida intelectual da Europa, afirma Massaud Moisés resgatando uma citação de Van Tieghem, principalmente da vida literária. O Romantismo inaugurou a Idade Moderna, este movimento, segundo o teórico, constituiu uma profunda e vasta revolução cultural cujos efeitos nunca cessaram, permanecem firmes até os dias atuais (MOISÉS, 2012, p. 375). Hauser declara algo parecido ao escrever que o Romantismo tinha consciência de que fazia época, o movimento representou uma das variações mais importantes na história da mentalidade ocidental e foi consciente por completo de seu papel histórico. Desde o Gótico, o desenvolvimento da sensibilidade não havia recebido um impulso tão forte, e o direito do artista de seguir a voz de seus sentimentos e sua disposição individual nunca foi acentuado de maneira tão incondicional. Completa ainda que o Romantismo não foi só um movimento geral em toda Europa, que abarcou uma nação depois da outra e criou uma linguagem literária universal, o qual era ao fim tão compreensível na Rússia e na Polônia como na Inglaterra e França, mas que acreditou ser ao mesmo tempo uma daquelas tendências que continuam sendo um fator permanente no desenvolvimento da arte (1969, p. 350).

Do círculo maior, contexto sócio-histórico, podemos passar às questões temáticas das inspirações românticas. O cerne, a essência da visão romântica era o sujeito, os românticos escreviam sobre o *eu*, os anseios, os medos, as profundezas do eu, Bosi afirma que o “eu romântico” se lançava à evasão, à fuga da realidade já que se via objetivamente incapaz de resolver ou, ao menos, lidar com os conflitos da sociedade. O crítico literário declara que todos

os aspectos da lírica ganharam uma nova característica na estética romântica, tanto o tempo como o espaço foram renovados:

No tempo, recriando uma Idade Média gótica e embruxada. No espaço, fugindo para ermas paragens ou para o Oriente exótico. A natureza romântica é expressiva. Ao contrário da natureza árcaica, decorativa. Ela *significa e revela*. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real impõe-se ao indivíduo, mas é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação. (BOSI, 2017, p. 97) [Marcações do texto original]

O mundo natural, para os românticos, não passava de expressões e encarnações de coação espiritual, já na poesia era possível deixar ecoar as turbulências do mar, a nirvana do lago, o estrondo da tempestade, a calmaria do crepúsculo, o terror da noite, a agonia do delírio, a serenidade da montanha em névoas, os arroubos do vento. Os poetas românticos fizeram da natureza seu espaço, a seu modo, segundo sua perspectiva, cheia de melancolia e nostalgia do que se perdeu sem mesmo saber ao certo o que foi perdido, desejo do irrealizável. Nessa tendência à evasão, o tema da morte ganha protagonismo. Esse tema marcou o Romantismo, Hauser (1969) define esse fenômeno, para os românticos, como uma fuga da realidade porque esta realidade se tornou mediocridade e que os desejos, embora alcançados, não deixariam a alma satisfeita.

[...] se sabe que este anhelo es irrealizable y que su alma seguirá insatisfecha, aunque pudieran realizarse todos sus deseos. No hay nada que merezca ser deseado, todo afán y toda lucha es inútil; lo único sensato es el suicidio. Y la separación del mundo interior y el exterior, de la poesía y la prosa de la vida, la soledad, el desprecio del mundo y la misantropía, la existencia irreal, abstracta y desesperadamente egoísta que guían la naturaleza romántica del nuevo son ya suicidio. (HAUSER, 1969, p. 377)

Além desse refúgio natural para seus sentimentos, os românticos encontraram outra fuga para esses sentimentos que mais tarde chegaram a todas as partes da Europa: a morte se torna a solução. Na citação, Hauser usa o romance de Chateaubriand, *René* (1802), para explicar o sentimento de melancolia típico do Romantismo. *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Goethe é também um exemplo da busca da morte como o caminho para pôr fim à vida que já não fazia sentido para o jovem amante. Ou seja, a morte no romantismo é o caminho para fugir da realidade, era o caminho para não existir mais no mundo material ou imaterial, pois nada era suficiente para esses indivíduos que, além de se refugiarem na natureza, buscavam a morte através do suicídio.

3.2 A morte no Simbolismo

“O Simbolismo é um estilo” esta afirmação é de uma dos maiores especialistas na tendência finissecular oitocentista, Anna Balakian em “*O Simbolismo*” esclarece que mesmo sendo um termo controverso, “Simbolismo” era um “rótulo” apropriado para designar as produções literárias pós-românticas ou, como chamamos, neorromânticas e isso porque alguns críticos consideravam uma “classificação artificial de escritores heterogêneos, separados entre si segundo a nacionalidade, época e gênero literário” (Balakian, 1985, p. 11).

O nascimento do Simbolismo, ou considerado por alguns teóricos como surgimento do neorromantismo, não poderia ter acontecido em outro momento, assim como o Romantismo surge na triste época de miséria do povo, o Simbolismo compartilha do mesmo cenário de miséria na era das revoluções. No entanto, o Simbolismo foi além do Romantismo superando-o. Massaud Moisés (1966, p. 20), por exemplo, afirma que "o movimento simbolista mergulha suas raízes no romantismo" e que o Simbolismo pode ser considerado uma espécie de "prolongamento" ou, ainda mais, um estágio avançado de visão de mundo adotado pelos românticos. O Simbolismo manteve algumas características do romantismo, que é sua maior influência, Moisés (2007, p. 16) chega a afirmar que "a revolução romântica só chegou à realização de sua ideologia com o surgimento do Simbolismo". No entanto, compete assinalar que no Simbolismo há algumas restrições em relação ao Romantismo como, por exemplo, no exagero sentimental ou passionalismo. O Simbolismo é o desfecho do que o Romantismo começou. Hauser explica que o Simbolismo representa o resultado final do desenvolvimento que começou com o romantismo, no entanto, rejeita o Romantismo por seu emocionalismo e pelo convencionalismo de sua linguagem metafórica. (HAUSER, 1969, p. 233). Contudo, é importante salientar que, como continuação da estética romântica, o Simbolismo compartilha com sua estética mãe algumas características importantes, tais como a rejeição ao racionalismo e a valorização do poder sugestivo da linguagem.

A estética que se desenvolveu em Paris e que logo se alastrou por outros lados, era, de fato, uma tendência cheia do hermetismo e da subjetividade, do imaterial, do místico e espiritual como consequência das diversas transformações e da grande depressão finissecular no velho continente. Balakian (1985, p. 15) esclarece que “o Simbolismo não foi francês; aconteceu em Paris”, a autora ratifica, ainda, que o movimento era cosmopolita e, por esse aspecto, é considerado parisiense e justamente por esse traço cosmopolita que não ficou restrito à França. Paris, antes, serviu de capital para que outros viessem e tivessem acesso ao novo, além disso, a

teórica afirma que “Com o Simbolismo, a arte deixou realmente de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental” (*ibidem*, p. 15).

A estudiosa faz uma comparação muito pertinente entre a relação de internacionalidade do Simbolismo e do Romantismo, ela atesta que a internacionalidade do Romantismo era como um vírus que se alastrou, que era levado pelo vento a outros lugares, “foi uma doença que atacou a todos os países europeus em seus centros literários à medida que seus autores contraíram o *mal du siècle* numa grande onda de lirismo, adaptada ao caráter e à cor normal”. No entanto, com o Simbolismo a difusão se deu de maneira diferente, os artistas foram até Paris para saber de perto o que estava sendo feito naquele lugar, Balakian explica que:

Na Paris da década de 1890, os poetas perderam sua identidade nacional, pelo menos temporariamente, numa atitude esotérica da arte; rejeitavam a sociedade e, longe de se tornarem os porta-vozes oficiais dos seus países, moveram-se em círculos fechados, comunicando-se apenas com seus próprios pares. Depois da derrota política de 1870, não foi a república francesa que deu ímpeto a esta estranha comunicação, através da qual a França ganhou prestígio artístico no momento em que perdeu seu poder político; foi, antes de mais nada, a língua francesa – graças a sua habilidade de ser ao mesmo tempo clara e elíptica, simples e sofisticada, pura e intrincada –, que se tornou a linguagem universal do intercâmbio poético. [...] Paris serviu de neutralizador de diferentes formações culturais e foi, ao mesmo tempo, o solo fértil em que germinou uma filosofia da arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais (BALAKIAN, 1985, p. 16)

Este solo fértil do qual Balakian fala produziu em Rubén Darío e em Cruz e Sousa a mesma essência poética que atingiu os franceses. Darío, que teve contato primeiro com a poesia oitocentista, cria uma poesia carregada das tendências simbolistas, embora tenha sido acusado de ser um mero imitador, ele compreendia a necessidade de buscar outros modelos em lírica distintos ao espanhol, sua poesia é autêntica e legítima e o marco da renovação poética em língua espanhola. Cruz e Sousa também é resultado desta filosofia de arte que germinou, o poeta importou para o seu país, assim como Darío, o tema da morte e todos os elementos que a acompanham: a noite, o sonho e a mulher fatal. A França viveu um momento de grande crise e, embora com as perdas, dificuldades e disparates que viveu na época do Segundo Império napoleônico, Paris se tornou a capital do Simbolismo e o movimento não ficou apenas restrito a estéticas locais e enraizado em apenas uma linguagem, foi, contudo, o centro onde aconteceu a arte do fim do século. Não foi à toa que grandes nomes da poesia da época, assim como Cruz e Sousa e Rubén Darío, viajaram até a capital francesa para “tornar o Simbolismo um movimento internacional”.

Como movimento cosmopolita que foi, o Simbolismo chegou em outras partes principalmente por causa dos poetas que viram na estética ousadia e a novidade que a lírica

necessitava. Balakian (1985, p. 83) afirma que os primeiros poetas que foram até a França queriam se tornar simbolistas franceses, mas “o segundo influxo de escritores estrangeiros para a França é diferente do primeiro, os últimos chegaram [...] para adaptar o Simbolismo ao seu caráter nacional e às suas tradições literárias.” Paz (1964, p. 5) afirma, contribuindo com Balakian, que a França havia sido a fonte de inspiração para os poetas românticos de língua espanhola e acrescenta que, na segunda metade do século XIX, as fronteiras da poesia e as fronteiras do desconhecido estavam na França, para o crítico, Baudelaire e seus precursores haviam revolucionado a lírica chegando ao auge na poesia,

“Baudelaire y sus grandes descendientes dan una conciencia – quiero decir: una *forma significativa* – al romanticismo; además, y, sobre todo, hacen de la poesía una experiencia total, a un tiempo verbal y espiritual. La palabra no sólo dice al mundo, sino que lo funda – o lo cambia” (PAZ, 1964, p. 5) [Itálico do texto original]

Para alguns, como afirma Balakian (1985, p. 83), o Simbolismo foi um movimento fraco e efêmero, mas, para os que conseguiram compreender a magnitude da revolução literária que a estética estava promovendo, o Simbolismo foi “uma marca duradoura”.

Mesmo sendo considerado um movimento heterogêneo e débil – principalmente, por causa da associação de Rimbaud ao grupo de simbolistas – a estética finissecular tinha seu próprio alfabeto, quase que uma linguagem própria marcada por símbolos, elementos, regiões. De acordo com Balakian, “os símbolos sugerem, com diferentes graus de intensidade, o desejo de fugir, não para uma nova morada, mas para longe de um lugar que é desagradável ao espírito poético” (1985, p. 85). Em vários poemas, principalmente em *A viagem*, Baudelaire expressa sua vontade de partir para longe da modernidade que lhe causava repulsa, fugir também do que conturbava seu espírito de poeta. Logo, a morte representada simbolicamente ou alegoricamente, para o poeta, também representava esse lugar distante.

Baudelaire viu essência e verdade nas ruas, na prostituta, na pobreza, na solidão, na melancolia e na morte. Tantas vezes mencionadas pelo poeta, a morte apareceu de maneira explícita, sendo caracterizada, personificada ou, outras vezes, apenas sugerida como em poema que tratava da efemeridade e fraqueza do homem diante daquela que é absoluta. O século XIX foi o cenário perfeito para que o espírito da morte imperasse nas artes, principalmente na literatura. Com a exportação do Simbolismo para outras partes do mundo, Sousa e Darío percebem a pertinência do tema da morte na poesia simbolista que começava a tomar a literatura, como bons conhecedores da tradição e compreendendo a relevância e as múltiplas formas que a morte tinha assumido em toda a história da arte, os poetas fazem da morte uma espécie de protagonista lúgubre de seus poemas.

É assim que ressurgue, na poesia moderna, a morte como um dos elementos mais significativos já que ela era a única saída que restava ao miserável homem moderno perdido em suas ruínas, era também o que restava ao poeta confundido neste labirinto de luxo, futilidade e tédio. A morte, neste sentido, estará sempre relacionada à melancolia, mas também ao sentimento de fuga desta sociedade cruel e inóspita. Desta forma, o tema da morte, nessa perspectiva, também representeou, nas artes, uma forma de escapar de uma vida de tristezas causada pelo progresso. Walter Benjamin explica o que representava a morte para o homem da modernidade afirmando que:

“As resistências que a modernidade oferece ao ímpeto produtivo natural do homem são desproporcionais às suas forças. Compreende-se que ele vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade tem de ser colocada sob o signo do suicídio, que apõe o seu selo a uma vontade heroica que nada concede a um modo de pensar que lhe seja hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas paixão heroica” (BENJAMIN, 2019, p. 77)

Para os poetas, a morte é o caminho para fugir, para buscar a renovação que a vida moderna não proporciona. A morte, na modernidade, se torna a solução, ou melhor, a única saída para se livrar da monotonia, do banal, do tédio da vida e ansiavam por ela, mesmo que ela o levasse ao fundo do abismo, contudo, talvez fosse no abismo que este homem seria capaz de encontrar o que sua alma tanto procurava. Nos últimos versos do poema *A Viagem*, o eu lírico entra em um navio e dá à morte a posição de capitão e implora-lhe para levá-lo para longe do país em que vive, pois este o irrita, causa-lhe tédio:

Oh Morte, velha capitã, é tempo! Alçar
Âncora! Esse país enfada, Vamos! Morte!
Se negros como tinta são o céu e o mar,
Nossos corações têm raios de toda a sorte!

Verte-nos teu veneno que nos reconforta!
Nós queremos, de tanto esse fogo arde ao crânio,
No abismo mergulhar, Inferno ou Céu, que importa?
Para trazer o novo do fundo do Estranho! (BAUDELAIRE, 1985, p. 441)

Assim, o poema evidencia outra característica do tema da morte na poesia do fim do século que é sua associação à mulher, além de ganhar as características de uma mulher “*velha capitã*”, esta mulher, que é morte, torna-se numa paradoxal salvadora ou, no mínimo, uma companheira de fuga. A morte recebe as características de uma aliada para o poeta finissecular, o poeta também não lhe tira a característica de causadora de dor, mas sugere que a dor que ela causa é melhor que o atual estado de vida, de inercia e alienação “*Verte-nos teu veneno que nos reconforta!*”. A morte faz parte de suas vidas, assim como o ar que respiram, como escreveu o poeta simbolista: “*E, ao respirarmos, aos pulmões a morte desce/ Rio invisível, com lamentos*

indistintos” (BAUDELAIRE, 1985, p. 99). A linguagem do poeta é carregada de alegorias e personificação, em sua dissertação de mestrado sobre a alegoria na lírica baudelairiana, Joana Arêas (2009, p. 29) afirma que a morte é uma das figuras mais alegorizadas na poesia do simbolista francês e que são essas imagens alegóricas da morte em *Fleurs du Mal* que evidenciam o aspecto do “declínio e da putrefação da vida”, mostram a face da história que também está “condenada à morte”

A morte, como um elemento representativo das mazelas e da grande depressão que atingiram a Europa do século XIX, também foi tratada entre os poetas que se encarregaram de “exportar” o Simbolismo com a mesma relevância – ou, em alguns casos, com relevância maior ainda – que tinha entre os franceses. Quando fala das convenções simbolistas na Europa e de sua expansão, Balakian (1985, p. 92) afirma que a morte está sempre presente na lírica finissecular oitocentista “escondida nas sombras, comunicando sua presença através de um pequeno pássaro ou da queda de uma folha”. A poesia de Sousa, por exemplo, é nutrida por essa composição de elementos simplórios e morte. O poeta, em sua fase de maturidade literária com *Faróis* (1900), lança mão da soturnidade e do macabro que já era utilizado pelos franceses, Sousa não economiza no vocabulário taciturno e lânguido, evocando sempre a presença da inominada. Rubén Darío também se apropria do tema em sua poética, embora o vocabulário utilizado seja mais requintado e preciosista, o elemento mórbido não lhe escapa.

Na França, Charles Baudelaire manteve viva a essência do mórbido e soturno em sua poesia, o poeta dá protagonismo à morte em seus poemas, a exemplo disto, em *Quadros parisienses*, segundo ciclo de poemas de *As flores do mal* publicado em 1857, o simbolista descreve o que foi pintado ou esculpido por muitos na Idade Média: a *Dança Macabra*. No poema, o francês faz uma fabulosa descrição de um baile onde caveiras dançam a dança da morte, o poema recebe o mesmo nome “Dança Macabra”.

Como um vivente, arrogante de sua nobre estatura
Com o seu grande buquê, seu lenço e suas luvas,
Ela tem a indolência e a desenvoltura
De uma coquete frágil de postura extravagante.

Já se viu alguma vez num baile uma aparência mais delgada?
O seu vestido exagerado, no seu real esplendor,
Se vira abundantemente sobre um pé seco que oprime
Um sapato adornado, belo como uma flor.

O enrugado que joga à beira das clavículas,
Qual arroio lascivo esfregando-se no rochedo
Defende pudicamente das troças ridículas
Os fúnebres encantos que ela sabe ocultar.

Seus olhos profundos são feitos de vazio e trevas,
 E o seu crânio, com flores artisticamente penteado,
 Oscila apaticamente sobre as suas frágeis vértebras,
 Oh, encanto de um nada loucamente enfeitado.

[...]

Com o cantar dos violinos e as chamas das candeias,
 Esperas expulsar o teu pesadelo burlão,
 E vens implorar à corrente das orgias,
 Que refresque o inferno aceso no teu coração?

[...]

O abismo dos teus olhos, cheio de horríveis pensamentos,
 Exala a vertigem, e os bailarinos prudentes
 Não contemplarão sem amargas náuseas
 O sorriso eterno dos teus trinta e dois dentes.

Mas, quem nunca apertou em seus braços um esqueleto,
 E quem nunca se nutriu de coisas sepulcrais?
 Que importa o perfume, o vestido ou o penteado?
 Aquele que se enoja demonstra que se crê belo.

Bailadeira sem nariz, irresistível trotadora,
 Diz-lhes, pois, a estes belos bailarinos que se fingem ofuscados:
 “Arrogantes galãs, apesar da arte do pó-de-arroz e do rouge,
 Exalais todos a morte! Oh, esqueletos perfumados!

Antínoos murchos, janotas de rosto suave,
 Cadáveres envernizados, lovelaces grisalhos,
 O alvoroço universal da dança macabra
 Os arrasta até lugares desconhecidos!

[...]

Em todo o clima, baixo todo o sol, a Morte te admira
 Nas tuas contorções, risível Humanidade,
 E com frequência, como tu, perfumando-se de mirra,
 Mistura a sua ironia com a sua insensatez. (BAUDELAIRE, 1985, p. 355)

Evidentemente, Baudelaire conhecia as *Danças Macabras* da Idade Média, Schmit (2015, p. 27) afirma que a imagem que o poeta francês elabora da dança macabra é de uma construção decadente que estava totalmente de acordo com as tendências do século XIX. No poema, a Morte entra no baile vestida de uma roupa feita de folhas, em suas mãos esqueléticas descarnadas ela usa luvas e em sua cabeça quase sem cabelos tem uma tiara de flores; deixo, então, que Schmitt complete “Os convivas admiram, estupefatos, a chegada da figura esquelética. Ao som dos violinos e à luz das velas, ela inicia sua fatal coreografia e, rodopiando pelo salão, leva todos consigo” (2015, p. 27)

Logo, perceberemos que a *Dança da Morte*, ou *Dança Macabra* em português e francês – *danse macabre* –, não se perdeu no tempo restringindo-se apenas à Idade Média, mas foi resgatado na modernidade. Schmitt (2015, p. 39) diz que o retorno definitivo do tema apareceu com a balada “Der Totentanz” de Goethe, escrito em 1813 e publicado em 1815, “Der Totentanz” é a manifestação perfeita das danças da morte na modernidade, o guardião de um cemitério vê, no meio da noite, quando esqueletos de pessoas mortas saem de seus túmulos para iniciar sua dança infernal. O guardião, então, sente vontade de pregar uma peça em um dos esqueletos, roubando-lhe sua mortalha, no momento que a dança acaba, este esqueleto não pode voltar para o seu túmulo porque percebeu que algo lhe faltava e, com seu faro, decide procurá-la e, também, o guardião como consequência. Em *Dance of Death* de Walter Scott, de 1815, também é reconhecido o tema da morte. Gustave Flaubert também foi um dos modernos que viu na morte e na dança medieval inspiração para uma de suas obras e, em 1838, publica *Danse des Morts*.

Ainda em Baudelaire, Schmitt (2015, p. 39) afirma que foi o simbolista francês o principal responsável pela disseminação do tema da dança macabra pelo século XIX, mas não apenas o poeta, como também a peça teatral *Danse macabre* de Camille Saint-Saëns, composta em 1874, inspirado no poema de mesmo nome, publicado em 1873, de Henri Cazallis. No poema do poeta francês a morte se apresenta como uma coquete, aquela que quer causar admiração, despertar prazer nos seus atos de sedução, ela seduz, como também amedronta, mas, no final, envolve a todos em sua dança letal. Ainda em *As flores do Mal*, há outro poema dedicado ao tema que merece nossa breve atenção. Em *Esqueleto Lavrador* (1985, p. 347) é possível perceber como o poeta remonta uma cena protagonizada por esqueletos.

[...]

Vê-se, o que torna mais completos
Estes misteriosos horrores,
Cavando como lavradores
A multidão dos esqueletos.

II

Dessas terras por vós cavadas,
Calmos e fúnebres aldeões,
Do esforço de vossos pulmões,
De vossas carnes escorchadas,

Dizei-me, que messe fatal,
Forçados soltos do carneiro,
Vós tirais, e de que granjeiro
Deveis ir enchendo o casal?

Quereis (de um destino bem duro
Espantoso e lúcido emblema!)
Mostrar que nem na tumba extrema
O sono pode ser seguro;

Que o Nada nos será traição;
Que tudo, até a Morte, nos mente.
Tanto que sempre eternamente,
Teremos a condenação (BAUDELAIRE, 1985, p. 347)
[...]

Em *Esqueleto Lavrador*, Baudelaire traz um cenário muito parecido ao medievo, caveiras, que se assemelham a camponeses lavradores, que lavram a terra, terra marcada pela dor, miséria, enganos. Essas caveiras trabalham constantemente no manejo da terra, aldeões mortos e calmos em um trabalho quase automático, repetitivo, embora haja desgaste, “esforços dos vossos pulmões”, os corpos esqueléticos permanecem trabalhando para a morte. Neste poema, em especial, lembra, em suas nuances, imagens do Triunfo da Morte, já mencionado anteriormente, imagens de corpos esqueléticos que povoavam os campos e vilarejos da Idade Média recrutando homens e mulheres, velhos e crianças para a Morte. O mórbido, o feio e o grotesco para Baudelaire ganham status de lírico.

Para além das características das tendências artísticas finisseculares oitocentistas, a saber, a capacidade sugestiva, o tédio, a musicalidade de expressão e o idealismo de origem platônica, cabe ratificar que o mórbido, o erótico, a mulher, a degradação do corpo, as imagens de decomposição, a demonização do corpo feminino fez da estética simbolista uma arte singular que se renovou com base no tradicional tema da morte. Evidentemente que todas essas tendências são muito representativas da poética de Baudelaire, o poeta choca seus leitores, em seu lirismo o belo é indissociável do feio e do melancólico, a vida e a morte são faces da mesma moeda, há na beleza, em Baudelaire, feiura; no gozo, infortúnio; na perfeição da vida, a própria morte; no prazer e na boemia há virtude, na poesia oitocentista de Baudelaire o leitor encontrará os lugares mais obscuros e tortuosos da vida humana.

Outros simbolistas também fogem da realidade social através das artes, são reacionários assim como seu precursor e isto foi revelado em seus romances, para esses autores a melancolia e a depressão, que pairavam no final do século, pareciam ser o que restava ao homem e buscar o âmago de um mundo mais sublime, buscar a transcendência tornou-se sua ambição de vida. Para os simbolistas, a realidade era inútil, corrompida e, portanto, os sonhos irrealizáveis eram melhores e mais satisfatórios do que transformá-los em uma realidade banal, vulgar e comum.

“... ahora se huye de la realidad social no a la naturaleza, como hicieron los románticos, sino a un mundo más alto, más sublime y más artificioso. En el Axel, de Villiers de l’Isle-Adam (1890, póstuma), una de las representaciones

clásicas del nuevo sentimiento de la vida, las formas intelectuales e imaginarias del ser están siempre en la naturales y prácticas, y los deseos irrealizables dan siempre la impresión de ser más perfectos y más satisfactorios que su transformación en realidad habitual y trivial” (HAUSER, 1969, p. 220).

O dramático poema em prosa *Axël* (1890) de Villiers l'Isle-Adam mencionado na citação de Hauser, uma grande obra deste período, conta a história do jovem conde Axël que vive isolado em um antigo castelo no coração da Floresta Negra e se dedica ao estudo da filosofia hermética dos alquimistas, sob a influência de uma cruz de rosas. O jovem expressa seu desprezo pela vida real e, no final da narrativa, convence sua amada, Sara, de que o mundo não pode oferecer-lhes nada além de frustração e tédio e, assim, convence-a a cometer suicídio – no final que é o fato mais legítimo da liberdade – então os amantes bebem um copo de veneno e morrem no ímpeto do momento. Hauser esclarece que o jovem Axël tinha medo de viver o amor que Sara, sua amada, lhe havia proposto, era preferível não viver o amor que sentia pela jovem, pois mais tarde o sentimento também poderia se tornar trivial, pois o jovem "a ilusão completa é mais cara a ele do que a realidade imperfeita" (HAUSER, 1969, p. 220) e esse sentimento se estende a todos os simbolistas.

Outro romance importante que mostra as características desse momento de abandono do mundo é *À Rebours* (1884), de Joris-Karl Huysmans, o romance dedica-se a narrar sobre o pessimismo, o tédio, a decadência, a depressão, a reprovação à vida cotidiana presente nos pensamentos de um jovem – último de sua infeliz família aristocrática – que decide se afastar do mundo que o rodeia, isolando-se em uma pequena cidade próxima a Paris. Huysmans, que seguia uma linha naturalista, chega ao Simbolismo com esta obra cheia de características expressivas como a solidão e o refinamento, mas também com traços decadentes presentes no pessimismo dos pensamentos e reflexões do protagonista Jean Des Esseintes. A morte, no fim, para esses simbolistas era a única maneira mais autêntica e digna de fugir da realidade burlesca em que viviam, a morte era uma espécie de velha amiga.

“el tiempo de la naturaleza – dice Des Esseintes – ha caducado; ha agotado definitivamente la paciencia de los espíritus delicados con la repugnante monotonía de sus paisajes y su cielo.’ Para estos espíritus no hay más que un camino: independizarse por completo y sustituir la naturaleza por el espíritu y la realidad por la ficción” (HAUSER, 1969, p. 221)

Ou seja, na busca de satisfazer os anseios da alma e fugir do tédio da vida, o homem decadente do século XIX recorre à morte, ela torna-se a solução, ou melhor, a melhor saída para livrar-se da monotonia, da vaidade, restava ao homem e ao poeta finissecular ansiar por ela, mesmo que

ela o leve ao fundo do abismo, talvez, no abismo, ele seja capaz de encontrar o que procura sua alma.

3.3 *Femme Fatale: A Perspectiva do Século XIX*

A representação da mulher nas artes sempre foi um ponto de controvérsias e oscilações. Nas culturas antigas, a mulher foi descrita como sensual, volátil e inconstante. A grande rainha egípcia Cleópatra, por exemplo, se tornou um símbolo de *Femme fatale*, casou-se, por uma estratégia de governo e de manutenção de sua vida, com seus irmãos Ptolomeu 13 e Ptolomeu 14 movida por interesses políticos, foi amante de Júlio César e de Marco Antônio e, entre as histórias sobre sua vida, teve vários outros amantes. Na literatura clássica, Helena, com sua beleza estonteante e fatal, levou os gregos e os troianos a uma guerra que durou cerca de dez anos. Na cultura judaico-cristã, a princesa fenícia Jezabel era bela e dominadora além de ser portadora de uma personalidade extremamente forte, mas a devassidão, a promiscuidade e a lascívia são, até hoje, entre judeus e cristãos, os traços mais marcantes da rainha consorte do reino de Israel. Contudo, a mulher também foi descrita como símbolo de pureza, abnegação e castidade, ainda na tradição cristã, Maria se tornou o símbolo da beatitude, chamada por seus fiéis como “mãe de Deus”, “sem pecado concebida”, “intercessora dos pobres”. Na literatura de Idade Média, Beatriz recebeu características parecidas as de Maria, Dante descrevia sua amada sem o aspecto erótico, a musa dantesca era uma espécie de réplica da Virgem. Em *O Decamerão*, de Giovanni Boccaccio, as mulheres também foram retratadas como fontes de virtude e bondade, das sete moças, quatro representavam as virtudes cardinais, a saber, prudência, justiça, fortaleza e temperança, enquanto as outras três, virtudes teológicas: fé, esperança e caridade.

A figura da *Femme fatale* que se fortalece, principalmente, na segunda metade do século XIX não é uma novidade na literatura e nas artes em geral, ela é definida como a mulher que induz sua vítima à morte, esta sempre foi uma definição recorrente nas mais diversas narrativas. Júlio França e Daniel Silva (2016, p. 53) apontam que umas das mais “significativas fontes de ansiedade e medo da sociedade finissecular foi a ‘nova mulher’”. É importante mostrar que esta “nova mulher” foi um dos temas prepostos de Baudelaire, como também por Rubén Darío e Cruz e Sousa, a mulher altiva e sensual que é o contraste da mulher proposta pelos padrões da tradição cristã, a típica mulher mãe, contida, modesta e pura; a mulher que preenche os versos do poeta francês é aquela cheia de desejos e de sensualidade. Costa (2010, p. 584) mostra que a poesia de Charles Baudelaire revela a mulher como “agente, dominadora do ato sexual,

trazendo para a literatura a figura da *Femme fatale*". A mulher de *fin de siècle* é aterradora e medonha na mesma medida em que é extremamente sensual e perigosamente atraente. Mireille Dottin-Orsini (1996, p. 13) aponta que "a literatura da segunda metade do século XIX mostra claramente que a mulher mete medo, que é cruel e pode matar", uma perspectiva que diverge do que deveria ser a mulher segundo os preceitos positivistas, segundo os padrões burgueses associados à filosofia positivista, a mulher deveria representar o amor e a bondade, deveria "sustentar a base familiar" (COSTA, 2010, p. 586). França e Silva (2016, p. 53) mostram que a mulher buscava por sua independência econômica, social, política e sexual e essa busca foi vista como uma ameaça "à divisão convencional dos papéis sociais dos sexos". Diante dessas demandas, a *femme fatale* na poesia de Baudelaire assume esse papel de implacável, independente, mas também de horrenda, a mulher mortal, vampira, sereia, medusa que encurrala a sua vítima e devora-a como uma presa, Costa (2010, p. 584) afirma que o poeta francês era um transgressor dos valores morais visto que apresentava essa mulher que exercia seus desejos, que mostrava sua sensualidade.

A mulher sempre esteve associada a esta dualidade, entre o bem e o mal, entre o pecado e a virtude, na literatura, a mulher foi retratada como a donzela indefesa, a que era alvo de perseguições, abusos e violências, mas a mulher fatal se torna um dos pontos mais representativos da literatura de horror, os teóricos descrevem-na como:

"dotada de uma sexualidade incontrolável e irascível, essa personagem é construída frequentemente como o principal agente do medo. Ao contrário da donzela perseguida – frágil e preocupada com sua pureza –, a *Femme fatale* representa um perigo exatamente por sua independência e determinação de realizar seus desejos sexuais. Ao transgredir as normas sociais, que historicamente pregaram uma sexualidade comedida e controlada, tal figura se apresenta como uma tentação e uma ameaça ao homem. Capaz de levá-los ao êxtase, mas também ao esgotamento e à morte". (FRANÇA; SILVA, 2016, p. 57)

A mulher fatal começa ser a retratada com mais frequência na literatura no século XIX, por mais que sua presença tenha sido recorrente na literatura geral, principalmente no romantismo, é nesta época que, de acordo com França e Silva (2016, p. 59), a personagem ganha aspectos mais aterrorizantes e macabros, seu poder de sedução, violência e destruição contra sua vítima masculina também são abordados em maiores proporções, com mais intensidade, além disso, os poetas acreditavam que a personagem mulher era "naturalmente inclinada à crueldade" e, por isso, povoaram suas obras de *femmes fatales* fundindo o traço sedutor ao repulsivo e apresentando, além de tudo, as mais variadas formas e faces, com os mais diversos comportamentos e das maneiras mais astuciosas de fazer suas vítimas.

As fêmeas fatais aparecem nas ficções de horror como as musas, mas não as inspiradoras e piedosas como a Marília do Dirceu ou como a Laura de Petrarca, contudo, esta é uma musa decadente, a que une beleza e sensualidade à destruição e à ruína. Um dos animais associados à mulher fatal do *fin de siècle* era a cobra, a mulher, assim como a serpente, era caracterizada como áspide venenosa, envolvente em sua dança, assim como uma serpente que rasteja em curvas pelo solo, sorrateira, silenciosa, como uma serpente é artilosa em seus movimentos para envolver sua presa e é letal como o veneno de uma cobra, Costa (2010, p. 589) descreve-a como o “símbolo da tentação erótica”.

França e Silva (2016, p. 59) afirmam que a *Femme fatale* aparece nas narrativas de horror a fim de ilustrar o quanto a sexualidade pode ser atraente e assustadora e acrescenta que “o horror do homem de se ver reduzido a mero instrumento descartável para a satisfação de desejos sexuais fez da mulher fatal uma monstruosidade em potencial”. O homem se vê totalmente refém das vontades e desejos dessa mulher que está sempre associada à luxúria, não é apenas o desejo de matar e destruir, a morte, sendo uma das artimanhas dessa personagem, ainda não é o cerne, mas sua alta capacidade de sedução e de atrair, enfeitiçar através de seus traços eróticos, a mulher fatal, apesar de ter sido representada por rainhas, como é o caso de Cleópatra e Jezabel, não é uma, é, antes, a face da devassidão, da luxúria, a face do mal cujo desejo primordial é de satisfazer seus desejos sexuais e encontrando prazer na subjugação de suas vítimas, levando-os à morte. França e Silva afirmam que

“seus maiores crimes [da *Femme fatale*] parecem estar na independência sexual que representa e na incapacidade masculina de controlar a própria volúpia. Desse modo, o horror se mistura ao sexo na literatura tanto por meio da afluída e intimidadora sexualidade de tal figura quanto pelas violentas respostas dos personagens masculinos que não conseguem domar sua imensa atração por essa mulher.” (FRANÇA; SILVA, 2016, p. 59)

A mulher fatal sente prazer no ato da sedução, seu prazer é sexual e o resultado de sua caçada e conquista é letal: a morte. Evidentemente, a fusão entre o prazer pela conquista e a intimidação da preza rendeu aos poetas decadentes uma nova atmosfera lírica, a mulher fatal representando a luxúria, o predador e a morte se torna um dos temas que mais agradam aos simbolistas franceses assim como a Cruz e Sousa e Rubén Darío.

Há de se convir que a mulher fatal de *fin de siècle* é muito parecida à morte-mulher da qual estamos dissertando, principalmente porque Darío e Sousa mergulham suas raízes na poesia finissecular francesa. No entanto, cabe esclarecer que, embora seja mencionada e comparada em nossas análises, a morte-mulher é distinta à mulher fatal pelo fato de que nos poemas analisados esta personagem é a própria morte personificada em mulher, seu objetivo,

embora sempre associado ao prazer sexual, é o domínio e a morte. A morte-mulher é uma espécie de variação, se a *Femme Fatale* da *Belle Époque* fosse uma árvore, a morte-mulher seria uma ramificação, uma filha da mulher fatal. A mulher assume uma função que é próxima da evasão romântica e que se concretiza na figura da mulher-morte como variação da *femme fatale*, o que podemos chamar de *Femme mort*.

Rubén Darío com sua complexidade e genialidade poética, na sutileza de sua lírica, consegue descrever as nuances desta personagem, diferente de Sousa que lhe dá um tom mais obscurecido, nebuloso, indefinido; Darío vai na contramão, descreve-a com riqueza e objetividade, ele fala da morte-mulher em suas características mais palpáveis, da morte como nas danças macabras, como no triunfo da morte, como as moiras. Um fato fascinantemente estimulador é que em Darío a morte-mulher é virgem e permanece virgem, intocada, inalcançável, embora seu desejo seja atrair sua vítima através da sedução. Em Cruz e Sousa ela também, por vezes, é virgem, comprometida com o mal e com a desolação, mas sua descrição é inconcludente, é sugestiva, em Darío há sensualidade e equilíbrio, em Sousa há erotismo e caos.

Balakian (1985, p. 94) menciona algo interessante sobre os poetas simbolista, em especial sobre Cruz e Sousa, a teórica afirma que é “missão do poeta representar o homem amortalhado no mistério terreno”, essa “mortalha” é como vemos a morte através da lírica dos poetas, há uma mortalha que nos faz perceber que existe a face do mal na poesia, e a face do mal é a de uma mulher, da morte que é descrita pelos poetas como a mais bela e terrível mulher. A morte-mulher faz do homem “vítima de uma força sobre a qual ele não tem controle” (BALAKIAN, 1985, p. 94). Embora a *Femme fatale* tenha sido representada algumas vezes como o diabo e como a própria morte, neste trabalho, nos interessa observar seus aspectos enquanto morte, não descartaremos os aspectos de sedução, erotismo, prazer pelo jogo de predador e preza, entre a dualidade de bem e mal, de pecado e virtude já que compreendemos que a morte-mulher é um tipo de *Femme fatale*, não em sua totalidade, mas em sua essência secundária de mal e morte.

4 A MORTE NA LITERATURA AMERICANA

Como já temos visto no percurso histórico e literário que traçamos, o tema da morte esteve sempre presente na prática humana de comunicação, o indivíduo sempre se vê impelido a falar deste fenômeno que coloca em questão todas as certezas e conceitos que a humanidade afirma insistentemente serem absolutos. Logo, na literatura hispano-americana e brasileira, os clássicos romances encontraram um fim trágico na morte para seus heróis. Jaime Ginzburg, afirma, em *Estética da Morte*, que na cultura brasileira a presença da morte é tão constante que “é possível conceber a hipótese de que ela consiste em um critério de articulação historiográfica.”, ele afirma ainda que a morte é constante em todas as modalidades da arte sendo um “elemento nuclear” dessas composições (2011, p. 52).

Ademais, a poesia de Rubén Darío, como o iniciador e máximo representante do Modernismo na América hispânica, e Cruz e Sousa, maior nome do Simbolismo no Brasil, serão discutidas sob essa perspectiva, a da inevitável atividade que o ser humano vem desempenhando há séculos de vivenciar em palavras o que nunca foi dito por ninguém que experienciou, os poetas se veem impelidos a escrever sobre a morte, e ao fazê-lo tornam inevitável a associação entre este fenômeno e a mulher. Faz-se necessário afirmar que não trataremos aqui apenas da morte enquanto um fenômeno, mas sim como os poetas a descreveram, como uma mulher, a morte-mulher, uma derivação da mulher fatal, uma espécie de filha, porque esta, na maioria das vezes, não encontra prazer no ato sexual como a *Femme fatale* do século XVIII, está é virgem, branca, intocada, rainha do nada, noiva do sepulcro, inominada e seu prazer principal está na morte, no sepulcro, em atrair sua presa para seu reino interior.

4.1 Rubén Darío

Movida por toda essa febre simbolista que se instalava no França e o no resto da Europa, a lírica hispano-americana também viveu uma grande revolução no final do século XIX. Os temas, a forma, a linguagem que a poesia em língua espanhola experienciou naquela época brindou-lhe com a perenidade no tempo e na história. Rubén Darío foi um dos grandes responsáveis por essa transformação. O poeta nicaraguense modificou a maneira de fazer e ler poesia e a sua ousadia lírica ecoa pelo tempo até a contemporaneidade. Para o crítico Júlio Ortega, em tempos atuais, o espanhol é falado com um leve acento dariano, e afirma que a linguagem tem mais história graças à qualidade que foi reunida pelo poeta, pois ele fez do tempo

e da palavra, poesia. Acrescenta, ainda, que assim como *Quijote*, a poesia de César Vallejo, *Cien años de soledad* e as obras de Borges, a poesia de Rubén Darío é um arquivo da língua castelhana, sua criatividade é um modelo generativo que renova e amplia o mundo na linguagem (ORTEGA, 2016, p. 67)

A revolução poética não aconteceu apenas em terras americanas, Rubén Darío foi o grande libertador da lírica também na Espanha. Segundo Julio Valle-Castillo, a publicação de duas obras, *Prosas profanas* e *Los raros*, de autoria de Darío, foi um marco fundamental para o desenvolvimento da estética modernista que começava a surgir. Para o ensaísta e crítico, a poesia ruben-dariana junto com a dos poetas malditos – Rimbaud, Verlaine, Mallarmé, Auguste Villiers de l'Isle-Adam – serviu como um paradigma para toda a estética que estava produzindo-se na época (VALLE-CASTILLO, 2016, 87).

Embora o poeta nicaraguense tivesse sido alvo de inúmeras críticas por seu galicismo e preciosismo, Valle-Castillo caracteriza-o como um poeta autêntico e único em seu tempo, não apenas como, o que foi para alguns, um mero imitador. A propósito, como bem disse Octavio Paz em *El caracol y la sirena*, é importante pensar que o grande libertador da lírica hispânica volta seus olhos para a poesia francesa, mas não como mera imitação, senão como uma tomada de consciência do que estava sendo produzido, construindo para si a consciência de tradição da lírica. Ele afirma o crítico Ortega ao declarar que desde muito jovem Darío tomou conhecimento de toda a literatura clássica, desde a poesia até a prosa. Ele esclarece que

Darío, que devoró muy temprano la biblioteca de clásicos españoles, intervino libérrimamente en ese museo de la dicción castellana, la más próxima al latín, robusta rama del romance y, además, placentera intersección con el mozárabe transitivo. Ya no era posible separar la harina de la levadura, pero Darío, que tuvo el raro don de ser veraz en cualquier medida del habla que entonó, supo, mejor que nadie, de la duración y actualidad del poema, cuyo presente de la enunciación actualizaba su historia hablada. Se mudó momentáneamente al francés para volver al castellano con una melodía menos severa, más contemporánea que autorizada. No fue nunca un poeta exotista ni mucho menos un arqueólogo del habla, porque su modelo poético no fue genealógico (que busca en las fuentes la legitimidad de su voz) sino el desencadenante (que fluye como un presente más amplio, resonante y fresco); y discurre en la vivencia del tiempo hecho acto de habla. Darío, por eso, no tuvo reparo en aclimatarla sabia rima popular, gozosa de su recorrido llano y narrativo; tanto como la ductilidad del soneto. [...] No se equivocó Borges al decir que Darío, como todo gran poeta, trajo una nueva música a la lengua. (ORTEGA, 2016, p. 69)

Segundo Ortega, Darío atualizou a memória do fazer poético em língua espanhola, acentuou o gosto pela dicção celebratória, pela sutileza e intimidade em cada verso. Sobre a mudança momentânea ao francês, Ortega faz afirmações muito parecidas ao que Octavio Paz

diz ao escrever que os modernos, referindo-se a Rubén Darío e seus contemporâneos, não queriam ser franceses, mas sim modernos.

Paz (1964, p. 5) afirma que os modernistas hispano-americanos se sentiam diferentes e afastados da lírica espanhola, que há muito não produzia algo novo, vivaz, surpreendente, além disso, aquela pobreza poética já era o resultado de um romantismo fraco tanto na Espanha quanto na América hispânica. Segundo o crítico, nada poderia ser dito a partir da lírica que os hispânicos faziam à época, nada podia ser dito com uma linguagem que havia perdido o “segredo da metamorfose e da surpresa”, por isso, o lugar de Rubén Darío na poesia modernista da América hispânica e na Espanha é central, ele é o grande libertador da lírica, ele foi uma referência, nas palavras de Paz, um ponto de partida ou de chegada, um limite o qual é preciso alcançar ou transpassar. Ele é o fundador dessa nova lírica (PAZ, 1964, p. 5-6).

A revolução causada por Darío na poesia é caracterizada de uma maneira peculiar pelo escritor nicaraguense Sergio Ramírez como um movimento literário que se veste de uma roupagem verbal muito colorida e, por conseguinte, muito chamativa cujos aportes provinham da literatura francesa da metade do século XIX e a novidade desta irrupção, segundo ele, logrou dar uma nova música, atrevida, briosa e ressonante ao idioma, logo, uma nova estrutura verbal (RAMÍREZ, 2016, p. 18). Esse festival de nova musicalidade, novas imagens e novo fazer poético está fortemente representado em *Prosas Profanas* que é um compilado de festa de amor, sentimento, erotismo e sensualidade.

A poesia de *Prosas Profanas* foi, de fato, um marco no Modernismo hispano-americano, embora *Azul...* tenha impactado os poetas e críticos da época, *Prosas Profanas* inaugura uma nova modalidade na musicalidade poética, na métrica, na linguagem. Barcia (2016, p. 340) ratifica que o título de *Prosas Profanas* foi um achado, primeiro porque tem como título a palavra “prosas”, mas, na verdade, se trata uma obra de poesia, portanto, escrita em versos, para alguns críticos da época a façanha de Darío em nomear a obra como “Prosas Profanas” não passava de uma invenção frívola e superficial do poeta. A obra, no entanto, se mostrou uma obra-prima da poesia modernista hispano-americana. Octavio Paz (1964, p. 10) ratifica que, com essas inovações, *Prosas profanas* deslumbrou e contagiou quase todos os poetas daquele tempo. Entretanto, para o crítico havia uma certa disparidade entre a personalidade do grande poeta e sua obra, Rubén Darío era cordial, cultivava a sua própria companhia, mas não era um solitário, ao contrário do que se encontra na obra que confere ousadia e sensualidade, erotismo à flor da pele, *Prosas profanas* implica na sensação, não é apenas uma ideia, mas o aguçamento da sensibilidade.

Na segunda fase da poética ruben-dariana, marcada pelos dias cheios da madurez, o mundo se depara com a publicação de *Cantos de vida y esperanza* que reflete o auge da maturidade e da beleza da lírica ruben-dariana, é deste compilado de poemas que analisaremos um dos mais expressivos sobre a morte-mulher – “Thánatos”. Darío Sánchez afirma que esta obra representa “acima da poética dariana” é também a obra na qual o poeta:

“abandona a plasticidade da imagem modernista e o notável galicismo para recuperar a tradição hispânica e um tom mais reflexivo, tom no qual o tema da esperança, curiosamente, faz contraponto com o tema da melancolia, que ocupa um lugar protagonista, ainda quando apareça de maneira indireta ou sugerida, incluso naqueles poemas mais exaltados, como “Marcha triunfal” ou “Salutación del optmista” (SÁNCHEZ, 2017, p. 493)

A esperança, a beleza, a melancolia e a morte estão sempre em harmonia na poesia dariana. O professor Sánchez, ainda, faz uma bela análise de um dos poemas de *Cantos de vida y esperanza* intitulado “melancolia”, este surge em razão da morte de um amigo pintor do poeta. O poema expressa um poeta que, segundo o professor, só consegue viver entre o otimismo e a desesperança produzindo sempre gotas de melancolia.

Octavio Paz em *El caracol y la sirena* declara que *Cantos de vida y esperanza* revela um novo Darío, mais grave e lúcido, mais inteiro e viril. Ele considera ainda que embora *Cantos de vida y esperanza* seja seu livro mais excelente, mas os que se seguem continuam com a mesma veia, ou seja, a mesma excelência, essas publicações podem ser vistas como um único livro ou, como ele chama, “um fluir ininterrupto de várias correntes poéticas simultâneas”, para o crítico, não há uma ruptura entre *Prosas profanas* e *Cantos de vida y esperanza*, há, no entanto, a aparição de novos temas, de uma expressão mais sóbria e, no que tange o aspecto formal da obra, não há um abandono do brilhantismo na palavra nem das inovações rítmicas, pelo contrário, surgem outras inovações, mas agora, mais seguras e ousadas (PAZ, 1964, p. 11).

Toda a sensibilidade de criação poética fez de *Cantos de vida y esperanza* um sucesso da crítica. Um dos primeiros exemplares foi enviado a Miguel de Unamuno com uma calorosa dedicatória feita pelo próprio poeta, outro exemplar foi dedicado em Paris para o doutor Enrique Bosch. Nos meios madrilenhos a recepção foi esplendorosa, Francisco Navarro Ledesma descreveu, no jornal *Abc*, Darío como um poeta vivo, cuja atualidade não passaria. Azorín, no mesmo jornal, examinava a forma como o poeta havia se reconcentrado em si mesmo e pensado na efemeridade das coisas. Martín Abril, na *Revista Contemporánea*, considerava Darío um poeta único e Bernardo G. de Candamo da revista *La Lectura* reputava-o como o poeta modernista entre o mais alto de todos os tempos das letras espanholas. No México, o argentino Eugenio Díaz Romero da *Revista Moderna* afirmou que *Cantos de vida y esperanza* não era

como *Prosas profanas*, pelo contrário, representava o produto do talento amadurecido que penetrou nos poemas de *Cantos de vida y esperanza* por completo e completa com essas palavras “*Atraído por la voz de la vida y la muerte, [Darío] ha abierto su corazón estalando em confesiones de inmensa sinseridad... Nunca habíamos escuchado de sus lábios palabras tan interiores*” ele também considerou a obra mais bela de Rubén Darío assim como também Pedro Henríques Ureña que a considerou plena e melancólica. Sobre *Cantos de vida y esperanza*, Ureña escreve:

Si hasta ayer se le juzgó desafecto a predicar evangelios, a asumir el rol de poeta civil, hoy quiere ser paladín de causas nobles, predica el culto reverente al arte ‘fecunda fuente cuya virtud vence el destino’, el amor a la vida, la sinceridad (ser sincero es ser potente), y canta los ideales de la familia española. Ha exultado con tal fervor, en los cantos de su último libro, los ideales de la raza, y ejerce hoy tal verdadera y poderosa influencia en la literatura de España, que ha llegado a ser el poeta representativo de la juventud de nuestro idioma en este momento. (UREÑA apud ARELLANO, 2016, p. 126)

Cantos de vida y esperanza é, indiscutivelmente, a obra da maturidade poética de Darío. Em *Cantos de vida y esperanza* o poeta deixa de lado seu olhar e lírica cosmopolita e se torna mais americano, seus poemas são mais saudosistas, mais melancólicos e menos eróticos que os de *Prosas Profanas*.

Entendemos, então, o lugar de Rubén Darío na lírica de língua espanhola, o poeta, movido pela filosofia da estética que estava se formando na França, consegue promover uma restauração profunda da literatura hispano-americana. Darío também se apropria de alguns temas que eram inerentes ao Simbolismo francês, um desses temas, e o mais relevante para nós nesta pesquisa, é o tema da morte. Assim como os franceses fizeram uma bela associação entre a mulher e a morte, Darío faz o mesmo percurso, no entanto, o poeta modernista hispânico consegue ser ainda mais expressivo e preciso na personificação destes elementos que ele funde em um só, morte-mulher, uma mulher que é a própria morte, a morte que é mulher. Estas associações se tornarão mais explícitas na fase mais madura de Rubén Darío com a publicação de *Prosas Profanas*, publicado pela primeira vez em 1896.

Diante de toda essa revolução que o poeta nicaraguense proporciona às letras hispânicas, a morte-mulher, como já temos falado, é um dos elementos mais característicos desta nova poética, este elemento híbrido que nomeamos como morte-mulher ruben-dariana é sempre a causadora das maiores dores e dos sofrimentos mais atroztes do eu-lírico, às vezes, descrita em riqueza de detalhes como uma espécie de deusa, outras vezes, apenas sugerida em suas divagações com um pronome, contudo, sua presença é inevitável e inconfundível. É, também, uma mulher assombrosamente sensual, uma espécie de *Femme fatale*, um tipo de Dalila, que

exerce um domínio mordaz sobre sua vítima, atraindo-o por meio de sua sensualidade para si mesma, a morte. Diante disto, percebe-se que a produção do grande poeta nicaraguense expressa, de maneira copiosa, toda a atmosfera que está relacionada à morte, desde elementos soturnos e mórbidos até a aparição, de fato, da morte-mulher com todos os elementos que a constituem.

O erotismo, a melancolia, a sensualidade, como também, a morte, são passionais na lírica dariana, ademais, é estimulantemente fascinante perceber como Darío une com perfeição o duplo, o erótico e o mortal se fundem para dar vida à morte-mulher. Em *La página blanca*, poema escrito em 1896 e publicado em *Prosas profanas*, o eu-lírico descreve luxuriosamente, em seu devaneio, a presença da morte-mulher e evidencia sua languidez entre descrições de visões de poemas de beijos e lágrimas, de rostos doces, suaves, mas pálidos e tristes.

Para o poeta e crítico nicaraguense Valle-Castillo a diversidade de temas se aprofunda em vários poemas de Darío e essa multiplicidade é resultado da imersão no Simbolismo e Parnasianismo francês, da consciência de tradição poética que Darío construiu não apenas com os clássicos de língua espanhola, como também na admiração e deferência pela poesia finissecular oitocentista francesa. A diversidade de temas dá lugar a vários mundos, principalmente “o reino interior”, a morada da inexorável mulher-morte, sobre este aspecto, o crítico ratifica:

“‘El reino interior’, asimismo, es como una especie de cuento o sueño o revelación: reino de tierras, castillos y torres de piedras; interior, individualidad, subjetividad, personalidad del poeta que es acaso del monarca. [...] Reino interior que configura a la humanidad, al hombre, en el que se abraza el bien y el mal, lo infernal y lo celestial, el fuego rojo y los velos blancos, las virtudes y los vicios, de tal manera que este poema [La página blanca] representa o imagina la interioridad humana, alma y cuerpo, espíritu y materia, reino interior.” (VALLE-CASTILLO, 2016. P. 95)

Em *Prosas Profanas*, todo esse erotismo melancólico e prostituição estão presentes, a mulher que sempre está relacionada a morte, assim como no Simbolismo francês, receberá características parecidas na poesia dariana. “O abandono, a solidão e a tristeza foram companheiras de vida [de Rubén Darío]” com essas palavras Sánchez (2017, p. 492) explana quão melancólica e soturna foi a vida do poeta libertador. Darío, apesar de sua melancolia e solidão, cantava também o erotismo e o vigor dos dias da juventude, esses são alguns dos temas que perpassam por *Prosas Profanas*, no entanto, o vicejo da juventude não anulam a presença da inevitável e impetuosa morte-mulher.

É em *Cantos de vida y esperanza*, obra que representa a fase de mais plenitude poética de Darío, que percebemos mais uma vez a presença constante da morte-mulher. Em “Thánatos”

– poema que será analisado posteriormente – o poeta é preciso e rico em detalhes na descrição da morte, Darío utiliza adjetivos, faz comparações, resgata a tradição clássica do mortal para caracterizar a figura híbrida que ele constrói como morte-mulher. Além disso, a utilização da inicial em maiúsculo “Morte”, sugere que não se trata apenas de um fenômeno comum, de um substantivo comum, esta é a Morte, distinta de qualquer outra coisa, específica, não generalizada, mas a rainha do nada que alcança a todos e a quem quiser.

Embora, não seja possível analisar precisamente todos os poemas, faz-se necessário mencionar tantos outros poemas de *Cantos de vida y esperanza* no qual Darío menciona a *Morte* ou a *morte*. Em “Augurius”, poema que dedica a Eugenio Díaz Romero, o poeta, em sua última estrofe, demonstra que depois do vicejo da juventude, da maturidade da vida, dos percursos que o homem faz, no final, resta-lhe apenas a morte ao escrever “*Pasa un murciélagos/ pasa una mosca. Un moscardón. / Una abeja en el crepúsculo. / No pasa nada. / La muerte llegó.*” Neste poema a morte está grafada com sua inicial em minúscula, o que é inteiramente incomum na poética dariana, já que o poeta associa este fenômeno sempre à mulher e, por isso, morte-mulher. Outro poema que merece atenção quando se fala de nomear a morte ou sugerir a morte é “Nocturno”, embora nenhuma vez Darío escreva a palavra “morte”, toda a atmosfera que o poeta cria para sugerir a presença dela é muito específica, em todos os poemas em que fala da morte-mulher de maneira direta, Darío utiliza palavras que trazem a ideia de imprecisão, do nada, do desconhecido, do estranho, ele faz ao escrever a última estrofe de “Nocturno”:

[...]
de ir a tientas, en intermitentes espantos,
hacia lo inevitable, desconocido, y la
pesadilla brutal de este dormir de llantos
¡de la cual no hay más que Ella que nos despertará!

O poema se trata de uma reflexão amarga e dolorosa sobre a existência, logo, a noite se torna plano de fundo para falar das desilusões, pesares, dores e enganos da vida, no entanto, é provocante pensar em como Darío confere à Morte a responsabilidade e a solução, a salvação para este problema, “Ella” – a morte – é a única que pode despertar o eu-lírico deste brutal pesadelo de pranto.

Segundo Arturo Marasso Rocca, em *Rubén Darío y su creación poética*, a morte em Darío é como uma escultura, parecida a Diana – esta comparação fica explícita em “Colóquio de los centauros” – com o semblante da serenidade e do repouso, a morte é adorável e consoladora e estes aspectos estarão presentes tanto nos poemas de *Prosas Profanas* como em *Cantos de vida y esperanza*.

En Homero la muerte es terrible y sombría, el ama al dejar em cuerpo descende llorando a la mansión de Hades. El concepto de la Muerte entre los griegos fue transformándose hasta adquirir la forma con que nos la presenta Darío. Forma plástica, de escultura, en que la Muerte es parecida a Diana y tiene la serenidad del inalterable reposo; en la escultura encontró el poeta el modelo que describe admirablemente, en una estatua antigua del museo de Louvre, que reproduce Menard en su mitología. (ROCCA, 1934, p. 54)

Para falar da morte-mulher em *Cantos de vida y esperanza*, Darío utilizou da sutiliza, da sobriedade, no entanto, é mais melancólico, mas soturno, não é perceptível a sede e a curiosidade que há em *Prosas Profanas*, há, neste, como bem afirma Ginzburg (2011, p. 53) “a relação incontornável entre o impacto de morrer e a linguagem”, Darío não se limita, ele é ousado ao descrevê-la, mas sua primeira fase é marcada pelo ímpeto, sua segunda fase, contudo, é sóbria e sutil.

A presença do tema da morte-mulher em Rubén Darío é mais sutil, mais sensível, mais retraída, há menos ousadia ao falar dela, ainda assim este elemento está em vários poemas, em “Thánatos”, “Marcha Triunfal”, “Nocturno” e “Augurios”. Darío em *Cantos de vida y esperanza* percebe a efemeridade do tempo e da vida e, conseqüentemente, a presença inevitável da morte que parece ser mais amena, ainda com sua majestade e grandeza, mas inexorável e fatal.

4.2 Cruz e Sousa

A estética simbolista, no Brasil, misturou-se ao Parnasianismo, logo, não se consolidou enquanto corrente literária. Segundo Moisés (2016, p. 316) “o apego à forma deitava fundas raízes em nossa tradição literária para ceder aos ímpetos renovadores do Simbolismo”. As tendências de conteúdo sentimental e individualista foram recebidas com resistência nas terras brasileiras, o mesmo aconteceu no século que antecedeu o Simbolismo, o Romantismo demorou para romper com os moldes classicistas da época; isso nos faz perceber que as formas fixas e preciosistas ganharam aceitação com mais facilidade que as tendências românticas e neorromânticas (MOISÉS, 2016, p. 317). Embora o Simbolismo tenha sido um movimento extremamente rico e diversificado, no Brasil, a estética teve poucos representantes de prestígio e influência. Candido e Castello (1974, p. 105) destacam como grandes nomes do movimento apenas o iniciador Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens que, embora influenciado pelo refinamento parnasiano, este último ficou conhecido entre a crítica como o Verlaine brasileiro (MOISÉS, 2016, p. 352). Sobre a pouca influência do Simbolismo no Brasil, os críticos afirmam:

“Ele [o Simbolismo] foi aqui bastante medíocre, ressalvado os dois grandes iniciadores [Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens]. Além disso, o seu efeito foi limitado pela aliança tácita entre o parnasianismo e o espírito acadêmico semi-oficial. Isso fez com que permanecesse uma espécie de tendência excêntrica, ou de segunda plana. [...] Rico de experiências e variações, manifestou-se em cenáculos, revistas, livros curiosos, dando lugar a tendências subsidiárias, que extravasaram os seus limites e influíram na formação de um clima pré-modernista.” (CANDIDO; CASTELLO, 1974, p. 106)

Alfredo Bosi corrobora com afirmação dos críticos anteriores quando enfatiza que o Simbolismo não exerceu, em terras brasileiras, a mesma função relevante que o distinguiu na Europa, em especial na França. Além disso, ele afirma que os parnasianos e simbolistas brasileiros se encontram na forma, havendo somente a diferenciação temática nos aspectos imanentes do Simbolismo brasileiro, além de que, para ele, a vertente que ganhou forma em Cruz e Sousa tendia a “transfigurar a condição humana e dar-lhe horizontes transcendentais capazes de redimir os seus duros contrastes” (BOSI, 2017, 286). Assim como Candido e Castello, Arrigucci afirma o mesmo sobre Cruz e Sousa e o Modernismo. O crítico ratifica que a linguagem e a forma de composição do poeta foram decisivas para a formação da lírica moderna brasileira. Andrade Muricy discorda de que o Simbolismo e o Parnasianismo tenham tanto em comum, o mesmo, em *Panorama do Movimento Simbolista*, afirma, citando Otto Maria Carpeaux, que a literatura brasileira teria se livrado “da longa noite do Parnasianismo” que se abateu sobre nós se Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens tivessem conquistado o mesmo prestígio que Eugénio de Castro conquistou em Portugal (1973, p. 166).

Ainda, segundo Muricy, o Simbolismo foi considerado por muito tempo como “corpo estranho”, “excrecência exótica” na lírica brasileira, o crítico afirma ainda que a poesia simbolista foi vista como apenas um empréstimo “gratuito” que não contribuiu com nada, pelo contrário, foi vista como uma estética excessiva que desequilibrava a natureza da lírica brasileira, “excrecente” (1973, p. 34). Além disso, a incompatibilidade entre o clima tropical do Brasil e as baixas temperaturas dos países europeus foi um fator contribuinte para asseverar que o Simbolismo foi um mero fenômeno de importação, Muricy cita algumas colocações de Hernâni Cidade a respeito deste assunto:

“[...] uma feira quase ininterrupta de díscolos daquele movimento vem afirmando a inadequação antropogeográfica do brasileiro para evocar ambientes de névoa, de sonho outonal, de neve e de mistério, mistério e sonho que o sol do trópico e do equador espanca e dispersa... Somos um país votado ao Naturalismo e ao Realismo, socialista ou não...” (CIDADE *apud* MURICY, 1973, p. 39).

Além das acusações sofridas, por parte da crítica, de ser uma arte superficial e mero produto de importação, os artistas simbolistas foram, também conforme Muricy, duramente criticados por terem, supostamente, se afastado dos interesses coletivos e da vida social, contudo, o crítico defende que aconteceu o contrário e esclarece que os poetas “quase todos se empenharam apaixonadamente nas campanhas pela Abolição e pela República. Quase todos eram anticlericais e maçons. [...] O destino da pátria, da raça, da sociedade encontrou neles observadores, reformadores e apóstolos” (MURICY, 1973, p. 56). A Torre de Marfim também foi um ponto que causou certa polêmica, já acusados de serem alheios aos problemas sociais, os simbolistas também foram acusados de egoístas por se isolarem em suas Torres de Marfim, Muricy, no entanto, resgata uma fala do romancista e tradutor Francis de Miomandre na qual o francês afirma que as Torres de Marfim não são refúgios com a finalidade de afastamento dos problemas sociais, pelo contrário, é o lugar onde os poetas “trabalham, às vezes, mais duramente que operários” e que na maioria das situações essas Torres são, na verdade, pobres porões ou sótãos (*ibidem*, p. 58).

No entanto, sendo muito enfático e astucioso, Andrade Muricy (*ibidem*, p. 42) afirma que para um movimento que pareceu superficial, marginal e trivial, o Simbolismo alcançou proporções continentais, “para uma tendência artificiosa, afetada, postiça, como dele tanto se disse – parece que o terreno estava preparado, porque se alastrou pelo mundo ocidental rapidamente” e o crítico inclui, ainda, todos os nomes mais importantes do Simbolismo na Hispano-América como José Martí, José Asunción Silva, Julián del Casal, Amado Nervo, Gutiérrez Najera, Salvador Díaz Mirón, Leopoldo Lugones, dentre tantos outros e nomeou Rubén Darío como o maior, o mais representativo entre todos eles que difundiu o movimento, chamado Modernismo, sendo o mais importante movimento das letras da América Hispânica (MURICY, 1973, p. 44).

No Brasil, o iniciador do movimento simbolista, João da Cruz e Sousa, nasceu em Desterro, atual Florianópolis, no estado de Santa Catarina, em 24 de novembro de 1861. De ascendência humilde, seus pais eram negros, escravos, o pai pedreiro e a mãe lavadeira. No entanto, o poeta brasileiro recebeu uma educação de qualidade pelo Marechal de Campo Guilherme Xavier Sousa e sua esposa, D. Clarinda, que não puderam ter filhos legítimos e, por isso, dedicaram seus cuidados ao menino João. O jovem viveu a maior parte de sua vida entre seus pais adotivos, onde recebeu alguns privilégios como boas vestes, boa educação, aprendeu a ler francês desde muito cedo e era considerado um prodígio por seus professores. Dedicou-se, desde a juventude, a dar aulas particulares como também na escola onde estudou, escreveu, também, poesia para os jornais locais de Desterro.

Embora tenha recebido uma educação esmerada e um sobrenome importante, Cruz e Sousa sofreu muito com a rejeição por parte da sociedade a qual pertencia por ser preto. José Merquior (2016, p. 246) narra algumas das chagas mais dolorosas que o poeta carregava por causa da cor de sua pele, se trata das vezes que seus amigos, Emiliano Pernetá e Nestor Vítor, nos cafés boêmios do Rio de Janeiro de 1890, precisavam chamá-lo em voz alta todas as vezes que ele entrava em um desses estabelecimentos a fim de evitar alguma situação humilhante e constrangedora. O crítico ainda faz uma comparação com Machado de Assis que, diante de uma sociedade preconceituosa, logrou reconhecimento por sua obra mesmo sendo um mulato, para Cruz e Sousa havia um fator atenuante, era negro, pelo que, segundo Merquiór, sentiu na carne a opressão de uma sociedade que era muito mais tolerante com o mestiço do que com o preto.

As questões sociais assim como seu afastamento dos jornais da época afetaram diretamente o poeta, de modo que, em 1881, ele vai em uma viagem como secretário em uma companhia de teatro itinerante que cruzava o país. Quando regressou desta aventura, Sousa foi nomeado como promotor de Laguna, já que tinha certa proximidade com o presidente daquela província, contudo, por causa da resistência de alguns políticos e sociedade local, o poeta foi impedido de exercer a função. Foi então que decidiu iniciar as atividades em um pequeno jornal, dirigido por ele mesmo, chamado *O Moleque*. Desde cedo, Cruz e Sousa se dedicou às cartas, então, além de escrever para *O Moleque* – que não sobreviveu por muito tempo – começou a escrever, também, para a *Tribuna Popular*, um jornal republicano e abolicionista, com seu amigo Virgílio Várzea. Desta época foi, também, em associação com Virgílio Várzea, que publicou, em 1885, *Tropos e Fantasias*, obra que compila narrativas curtas e poemas em prosa que, segundo Moisés (2016, p. 323), estão "impregnados" com o movimento vigente no Brasil da época, naturalismo e parnasianismo, no entanto, já apresentavam componentes pré-simbolistas.

Apesar do Simbolismo ter existido em paralelo com o naturalismo e o parnasianismo no Brasil, *Missal e Broquéis* – obras que inauguraram o Simbolismo brasileiro – representaram a mudança para a carreira do Dante negro. *Missal e Broquéis*, diferente de *Tropos e Fantasias* (obra publicada com Virgílio Várzea, em 1885), mostraram em Cruz e Sousa a maturidade e apropriação dos temas finisseculares oitocentistas, o poeta começa a deixar de lado o academicismo da estética anterior. Moisés afirma que:

Broquéis e Missal manifestam um poeta integrado na estética simbolista, como se nota desde “Antífona”, poema de abertura da primeira obra e “profissão de fé” do novo credo literário. Posto que ainda presentes as aderências do Parnasianismo, o poeta utiliza-se prodigamente das novidades formais trazidas pelo movimento que instalara em nosso meio, num

dinamismo que abarca tudo quanto fundamentava a poesia decadente e simbolista: desde aliterações e o uso das maiúsculas, passando pelo exótico vocabular e sintático, até a musicalidade, segundo uma escala que principia num tom de ladainha ou de murmúrio, cauto e envolvente, e termina numa euforia sinfônica, que se diria nascida do consórcio da música erudita e das harmonias bárbaras oriundas da ancestralidade africana do poeta. Um espetáculo de força e virtuosidade, a ressumar a tendência básica que lhe enforma a cosmovisão: o esteticismo. (MOISÉS, 2016, p. 327)

O crítico esclarece que o simbolista brasileiro substitui a limitação formal do parnasianismo pela liberdade do Simbolismo e através do esteticismo simbolista desenvolveu recursos como a sinestesia e a assonância, que se tornaram componentes de uma lírica que ansiava por cores, formas e brilho, ansiava por autenticidade. Essa estética abre caminho para o panteísmo, misticismo e sensualismo muito presentes na poética cruz-sousiana. Para Cruz e Sousa, segundo Brandão (2010, p. 121), o poético só seria alcançado quando se afastasse da realidade, quanto mais distante do real, mais poética seria a obra, seguindo a mesma premissa defendida por Mallarmé quando disse que o objetivo do Simbolismo é sugerir.

Como resultado dessa proximidade e identificação com a poesia finissecular oitocentista francesa, *Missal* e *Broquéis* inauguram, de fato, o Simbolismo no Brasil. Entretanto, as obras ainda têm fortes influências do romantismo de Castro Alves, especialmente na questão racial. Os temas de cunho racial e social, neste primeiro momento da poesia de Cruz e Sousa, ganharam destaque, assuntos como escravidão, abolição, questões do Brasil escravo e uma sociedade racista sempre estiveram presentes nas letras do poeta, conferindo-lhe um ardor revolucionário e que "pertencem ao momento em que a indignação do poeta oscila entre ser literário e fruto de uma experiência vivida em sua própria carne" (MOISÉS, 2016, p. 324).

Contudo, essa influência romântica não é algo que atrapalhe o poeta. Cruz e Sousa logra renovar a poesia e chega em patamares ainda mais elevados que os românticos brasileiros. Merquior (2016, p. 252) defini-o não como um simbolista neorromântico, mas sim como um romântico simbolista comparando-o a Antero de Quental. Um simbolista que o crítico dizia "digno dos primeiros grandes vates do romantismo alemão e inglês", se distanciou do sentimentalismo desprovido de filosofia que prevaleceu até o fim da estética. Alfredo Bosi esclarece que antes de *Missal* e *Broquéis*, surgiram outras obras que eram em sua essência neorromânticas, se trata de *Os simples* de Guerra Junqueiro e *Só* de Antônio Nobre, as duas obras pertencem ao mesmo ano, 1892, mas nenhuma foi tão renovadora quanto a criação cruz-sousiana. O crítico entende que "a linguagem de Cruz e Sousa foi revolucionária de tal forma que os traços parnasianos mantidos acabam por integrar-se num código verbal novo e remeter a significados igualmente novos" (BOSI, 2017, p. 288).

A vida conturbada de Cruz e Sousa marca a segunda fase de sua poesia. O poeta casou-se com Gavita, mas, logo após algum tempo de casamento, Gavita, sua esposa, perdeu a sanidade mental o que o deixou totalmente desolado. Além disso, o poeta sofreu com o luto da morte do pai, todos esses episódios deram combustível para que temas mais soturnos fossem evidenciados na poesia simbolista cruz-sousiana. Em *Faróis e Evocações*, o leitor pode sentir a amargura em que o poeta se afogou e ser testemunha, através da poesia, dos pensamentos atormentados e turvos que povoavam a mente desse gênio do Simbolismo brasileiro. Moisés (2016, p. 330) chama a atenção para alguns títulos de poemas nesta compilação, por exemplo, “*Sem esperança*”, “*Música da morte*”, “*Condenado à morte*”, “*Caveira*” e tantos outros poemas que podem ser mencionados

Deixando de lado o plano biográfico de Sousa juntamente com a chegada do Simbolismo no Brasil, passemos aos aspectos estilísticos da poesia do simbolista. De fato, temos que ressaltar que, assim como em Darío, Sousa apresenta duas fases em sua obra poética. A primeira, com *Missal* e *Broquéis*, é marcada pela vitalidade, pelo fulgor da juventude, pelo vocabulário erótico e satânico – herdado dos franceses –, além da presença da inevitável morte-mulher. Em *Faróis e Evocações* e *Últimos Sonetos*, temos a fase mais madura do poeta, como também a mais melancólica e saudosista, estes poemas apresentam uma linguagem constantemente carregada de mistério, misticismo, do vocabulário mais augúrio e mórbido de Sousa. Evidentemente, percebe-se o caráter sugestivo na linguagem de Sousa tanto na primeira quanto na segunda fase, principalmente na descrição da morte-mulher.

De acordo com Moisés (2016, p. 328), Sousa estava muito mais preocupado com a busca pelo belo que pelo verdadeiro, por isso pintou em sua poesia a sensação vaga, paisagens naturais nos poemas em prosa de *Missal*. O sensualismo também é tema forte e recorrente em *Missal* e *Broquéis*, embora haja erotismo, inicialmente, parece ser um erotismo velado, movido pelo sentimento puro que se infiltra nele diante do noivado com Gavita. De acordo com Moisés (2016, p. 328) “O canto de sensualidade, em vez de pagão, desenvolve ou acolhe uma onda de espiritualismo não raro místico” por isso a presença de imagens nebulosas, vagas sempre com a presença de mistério.

Embora haja esse sensualismo dissimulado em alguns poemas em Sousa, em *Broquéis*, há também uma vivacidade erótica percebida em poemas como “*Lubricidade*” e “*dança do ventre*”, nos quais o poeta usa recursos como a aliteração para trazer a ideia de serpente ao descrever uma mulher na leitura dos versos de “*Lubricidade*”.

[...]

Talvez que o sangue impuro e flamejante

Do teu lânguido corpo de bacante,
Da langue ondulação de águas do Reno

Estranhamente se purificasse...
Pois que um veneno de áspide vorace
Deve ser morto com igual veneno... (SOUSA, 2016, p. 27)

A mulher deste poema está excepcionalmente ligada à morte, já que o sangue dela é venenoso como de uma áspide, no entanto, o eu lírico se vê totalmente seduzido e atraído por esta mulher fatal. Cruz e Sousa vai estabelecendo uma espécie de padrão na caracterização da mulher, uma figura que está sempre associada ao horror e à morte, mas também ao erotismo. O poema descreve o sangue impuro em movimentos de chamas, que lança chamas, quando atribui o adjetivo “flamejante”, este movimento ainda é intensificado pelo emprego do substantivo feminino “ondulação” criando, para o leitor, a imagem de movimentos circulares, movimentos sinuosos que se agitam como as águas de um rio impelido pelo vento, por fim, a morte-mulher é chamada de “áspide” asseverando todo o erotismo envolvente e lúgubre do poeta que sempre resgata a imagem da serpente e associa-a a movimentos sensuais.

O mesmo padrão pode ser percebido em outros poemas, a exemplo disto temos “Dança do ventre”, o que chamamos de morte-mulher está caracterizada, neste poema, dançando uma dança macabra, com movimentos circulares, sensuais e horríveis, “*Era a dança macabra e multiforme*” (SOUSA, 2016, p. 55), mas que mantêm preso, em estado de contemplação, o eu lírico. Claramente, Cruz e Sousa resgata a tradição medieval das danças macabras e emprega-as na caracterização da morte-mulher em seus poemas. Ainda em *Broquéis* percebe-se a presença de um conflito entre o lirismo contido sobre a mulher amada e as questões que estão voltadas para a profundidade da realidade humana.

Ademais da sensualidade, erotismo e morte, Cruz e Sousa, assim como todos os simbolistas franceses, buscou demonstrar, através da poesia, a complexidade dos anseios humanos, através dos símbolos ele descreve os sentimentos que assaltam o homem finissecular que está para além da formalidade e do rebuscamento tão estimado e estimulado pelos parnasianos. Anna Balakian testifica que Cruz e Sousa escreve sobre os recantos da psique do homem com a palavra “saudade”, uma saudade totalmente carregada de nostalgia, melancolia, de languidez:

“Deve-se notar que o espírito ‘decadente’ dos últimos simbolistas não é um afastamento moral, mas uma mística que perdeu seus pressupostos religiosos. O significado religioso de “alma” foi substituído por uma consciência da psique universal do homem perdido no mundo físico que ele nunca compreenderá. O brasileiro Cruz e Sousa expressa esse estado do ser como “saudade”, palavra que sugere uma combinação de desejo, nostalgia e afastamento da vida; [...] É missão do poeta representar o homem amortilhado

no mistério terreno, descrevê-lo como vítima de forças sobre as quais não tem controle. O remédio não é a fuga para um outro ponto da vida, mas isolar-se completamente do verdadeiro ritmo da vida.” (BALAKIAN, 1985, p. 94)

É perceptível a mudança que a lírica cruz-sousiana sofre na segunda fase do poeta, a perspectiva sensual e erotizada da poesia dará lugar aos temas mais mórbidos, a presença da morte-mulher permanece intacta, mas a linguagem sugestiva, típica do Simbolismo, será empregada com mais afinco, a mulher será ainda mais fatal e associada ao macabro, funesto, diabólico e obscuro na segunda fase. Além disso, teremos o vínculo entre a mulher e os temas da saudade e do melancólico por causa das mudanças que o poeta sofrerá na vida pessoal.

Sousa começa a abandonar de fato os moldes do soneto que ainda eram maioria em *Broquéis*. Os poemas de *Faróis* são mais longos e mais expressivos no que diz respeito às angústias do poeta simbolista, a maneira de pronunciar as palavras, como consequência, é mais rígida, é mais bem colocada, o verso de torna mais substancial, avultado. Moisés (2012, p. 331) afirma que Sousa se torna mais íntimo dos franceses, principalmente de Baudelaire, na forma de criar poesia em *Faróis*. O teórico ainda afirma que o poeta brasileiro evoluiu efetivamente para a abstração e alegoria, fez da metáfora “o veículo próprio da expressão” (*Ibidem*, p. 331).

A presença da mulher-morte é mais expressiva e sólida em *Faróis*, não apenas sugestiva, nebulosa e inconsistente como em *Broquéis*. No poema “Visão” o eu lírico utiliza a metáfora para descrever a presença desta mulher maldita e mortífera. O poeta utiliza o penúltimo e último versos do soneto para identificar, de fato, a personificação da mulher-morte, depois de todos os atributos que lhe atribui, ele afirma “*As almas castamente amortalhadas/ Na tua estranha e branca Majestade*”, o poeta logra, em *Faróis*, caracterizar com mais propriedade a mulher-morte – ao contrário de *Broquéis* – ao escrever “*Virgem da Noite, do luar dorido,/ Com toda a tua Dor oh! sê bendita!/ Seja bendito esse clarão eterno/ De sol, de sangue, de veneno e inferno,/ De guerra e amor e ocasos de saudade...*” (SOUSA, 2016, p. 137).

Em seu artigo sobre lirismo noturno em Cruz e Sousa, Santos (2014) afirma que há uma forte representação do mal na literatura, especialmente em Cruz e Sousa, e essas representações podem assumir a forma de violência, vícios, transgressão, loucura, trágica, mas também morte. Em Cruz e Sousa, a morte é evidência dessa representação e o poeta brasileiro caracteriza a morte em sua poesia com a influência erótica e satânica que sofreu de Baudelaire, dando às letras brasileiras uma nova forma de composição

“Cruz e Sousa desenvolve uma proposta estética em um novo modo de perceber o mundo e de fazer poesia. Seduzido por um certo erotismo escandaloso, um certo satanismo e, ainda, por uma considerável tendência blasfematória baudelaireanas e pela musicalidade de Verlaine. [...] Cruz e Sousa cria uma poética de atmosferas etéreas, diáfanas, com fixação nos

momentos de luminosidade imprecisa, tipicamente marcada pela arte nefelibata e pelo gosto do vago – o que intensifica a sua capacidade de sugestão.” (SANTOS, 2014, p. 178)

Para Santos (2014, p. 179) o olhar da morte é sedutor e prenuncia a maldição, esclarece que, na maioria dos poemas, há um confronto entre o poeta e a presença obsessiva da morte. Nesse confronto, Sousa utiliza diversos adjetivos para caracterizar a personificação do espectro da morte e algumas dessas características também abordam a figura da morte em Rubén Darío.

5 A MORTE-MULHER NA POESIA SIMBOLISTA OITOCENTISTA

A morte é insondável. A palavra é libertadora. A morte é um fenômeno que aos meros mortais só é possível teorizar, é dado-lhe apenas a oportunidade de especulação sobre o que é este fenômeno e sobre seu poder devastador. A professora Lélia Parreira Duarte (2008, p. 14) escreve que a palavra é a vitória sobre a morte, a figura da morte na literatura é a “realização do que é impossível experienciar”. A morte, para a autora, está no espaço que ela compara com o do “rumor”, não há certezas, apenas meras especulações, um rumor que precede as palavras e que “se encontra em seus interstícios: é deserto e exílio fora da terra prometida, errância, algo sempre por vir”.

No Simbolismo e no Romantismo a morte é um tipo de salvadora, é o lugar, estado ou a pessoa a qual o homem decadente pode recorrer, pode estar para afastar-se de tudo na sociedade que o oprime. A morte faz parte de suas vidas, dá sentido e possibilidade a elas, assim como o ar que respiram. Em Cruz e Sousa e Rubén Darío a morte mais que um estado, é de fato alguém, é morte-mulher, a morte é uma mulher e eles evidenciam com riqueza de detalhes suas mais marcantes características. Os poetas utilizam a palavra para nomear o inominado, a morte.

O crítico e ensaísta francês Maurice Blanchot (1987) afirma que o ato de fazer poesia, de escrever versos são experiências “ligadas a uma abordagem viva”, completa, ainda, que para “escrever um único verso é necessário ter esgotado a vida” e, além disso, é necessário ter esgotado também a arte. No entanto, o caminho para esgotar a vida e arte, segundo o ensaísta, é a morte. Em seu ensaio *A morte possível*, Blanchot resgata uma fala de Kafka em seu Diário na qual o literato diz que em seu leito de morte “estaria muito contente”, diante de algumas especulações sobre essa afirmativa kafkiana, o ensaísta chega à conclusão que:

[...] não se pode escrever se não se permanece senhor de si perante a morte, se não se estabeleceram com ela relações de soberania. Se ela for aquilo diante do qual se perde o controle, aquilo que não se pode conter, então retira as palavras de sob a caneta, corta a fala; o escritor não escreve mais, ele grita, um grito ignóbil, confuso, que ninguém entende ou não comove ninguém. Kafka sente aqui profundamente que a arte é a relação com a morte. Por que a morte? Porque ela é o extremo. Quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo que pode, é integralmente poder. (BLANCHOT, 1987, p. 86)

O que Blanchot sugere sobre a afirmação de Kafka é que para morrer contente é necessário que a relação com a vida, com o mundo no qual se vive, esteja quebrada, ele afirma ainda que morrer, que apossar-se da morte, torna-se um ato de contentamento por si só e este ato é contente somente porque é o que permite livrar-se da vida, “acabar com o

descontentamento da vida” (1987, p. 89). Assim como a professora Lélia Duarte afirmou, os escritos de Blanchot enfatizam que Kafka “escreve para morrer” pois ele, dentre os mortais, é o único que “recebeu o poder de escrever de uma relação antecipada com a morte (*ibidem*, p. 90).

Contudo, Blanchot (1987) faz alguns questionamentos que levam a uma conclusão sobre ato de domínio próprio no suicídio, o ensaísta pergunta-se se dar-se a morte é o caminho mais curto entre o homem e si mesmo, entre o homem e Deus, e traz a fala do personagem de Dostoiévski, Kirilov, que diz “recomendo-vos a minha morte, a morte voluntária, que vem a mim porque eu a quero”, o ensaísta francês cogita a possibilidade de domínio da morte ao enfatizar que existe a possibilidade do poder matar-se a si mesmo, sem esperar que ela venha e que torne o momento degradante, aviltante, é deixá-la ao alcance, “dócil e segura”, seria esse um “recurso maravilhoso” segundo Blanchot (1987, p. 93).

Diante do dito, é necessário afirmar que são muitas as faces da morte e suas insígnias estão nas mais diversas literaturas ao longo do tempo. Narrar sobre a morte não se trata apenas da morte física, há um signo de finitude, de negatividade, de dor, sensualidade, do fatídico e irrevogável. A poesia finissecular oitocentista, a saber, os decadentistas e simbolistas sabiam que nada escapava do halo invisível da morte, nem o sujeito, espaço ou tempo, muito menos a sua poesia. Não obstante, a morte, por mais tenebrosa que possa ser, nem sempre assumia, nesta poesia, a face do desespero ou da tragicidade de um indivíduo agonizando até o fim, os poetas Rubén Darío e Cruz e Sousa brincam com as faces da morte, como já temos afirmado, às vezes, ela é a personificação do mais perfeito equilíbrio e harmonia, principalmente em Rubén Darío.

A morte parece ter sido o signo mais discutido na modernidade, seja ela voluntária ou involuntária, este fenômeno levanta questões que causam incertezas desde os primórdios da história. Embora a psiquiatria diga que o ato de suicídio pertença às mentes mais doentes e perturbadas, na literatura, o poeta parece querer fazer dela uma velha amiga, uma guia para a transcendência, para a possibilidade do estado eterno de contemplação, seria ela a passagem só de ida para o ideal. No entanto, o ensaísta francês, depois das considerações sobre dar-se à morte por meio do suicídio, faz alguns questionamentos mais:

Posso dar-me a morte? Tenho o poder de morrer? Até que ponto posso avançar livremente para a morte com pleno domínio da minha liberdade? Mesmo quando decido caminhar para ela, por uma razão viril e ideal, não é ainda ela quem vem a mim, e quando creio apossar-me dela, é ela quem se apossa de mim, quem me despoja, me entrega ao inapreensível? (BLANCHOT, 1987, p. 95)

A morte, ainda diante de tantas colocações, continua mantendo sua aparência de soberana, de divindade e poder sobre a vida, de grandeza absoluta e inquestionável onipotência. Os poetas franceses escreveram sobre a morte como uma velha amiga de longas datas, aquela que deveria ser acolhida, em Rubén Darío, a morte tem este aspecto de “velha amiga” principalmente em *Cantos de vida y esperanza*, no qual o poeta parece se entregar à melancolia que se abate sobre ele no fim da vida, logo “Ella”, a morte em Nocturno, se torna esta velha amiga, a única que pode despertar o eu-lírico do tédio e da tortura que se tornou a vida. No entanto, Rubén Darío também encara a morte com outros atributos que em muito se distancia da velha amiga dos franceses, o mesmo pode ser estendido a Cruz e Sousa.

5.1 A rainha

“La pagina blanca” é um poema que retrata a visão da morte que eu-lírico teve, o poema é marcado pelas alegorias da morte-mulher com traços fortes de subjetividade já que o poeta, ao início do poema, evidencia a impossibilidade de definir em que estado o eu-poético se encontra ao escrever “*mis ojos miraban en hora de ensueños la página blanca*”, tampouco é possível afirmar com exatidão em qual momento se deu esta visão. Posteriormente, o eu-poético vê um desfile, desfile que ele caracteriza como “*de ensueños y sombras*”, a voz poética também traz algumas definições daquelas que desfilavam e, logo depois, descreve a visão da morte-mulher. Observe o poema na íntegra:

Mis ojos miraban en hora de ensueños
la página blanca.

Y vino el desfile de ensueños y sombras.
¡Y fueron mujeres de rostros de estatua,
mujeres de rostros de estatua de mármol,
tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas!

¡Y fueron visiones de extraños poemas,
de extraños poemas de besos y lágrimas,
de historias que dejan en crueles instantes
las testas viriles cubiertas de canas!

¡Qué cascos de nieve que pone la suerte!
¡Qué arrugas precoces cincela en la cara!
¡Y cómo se quiere que vayan ligeros
los tardos camellos de la caravana!

Los tardos camellos,
-como las figuras en un panorama-,
cual si fuesen un desierto de hielo,

atraviesan la página blanca.

Este lleva
una carga
de dolores y angustias antiguas,
angustias de pueblos, dolores de razas;
¡dolores y angustias que sufren los Cristos
que vienen al mundo de víctimas trágicas!

Otro lleva
en la espalda
el cofre de ensueños, de perlas y oro,
que conduce la Reina de Saba.

Otro lleva
una caja
en que va, dolorosa difunta,
como un muerto lirio la pobre Esperanza.

Y camina sobre un dromedario
la Pálida,
la vestida de ropas oscuras,
la Reina invencible, la bella inviolada:
la Muerte.

¡Y el hombre,
a quien duras visiones asaltan,
el que encuentra en los astros del cielo
prodigios que abruma y signos que espantan,
mira al dromedario
de la caravana
como al mensajero que la luz conduce,
en el vago desierto que forma
la página blanca! (DARÍO, 2016, p. 50-52)

O poeta escreve sobre o desfile de mulheres que passam diante dos olhos de quem as observa e, como descreve o desfile, enriquece os versos com muitos adjetivos, principalmente na caracterização das mulheres, personagens principais do poema. Darío define os rostos das mulheres como rostos feitos de mármore, como estátuas, no entanto, a subjetividade na descrição, embora nebulosa, é precisa, ele afirma que os rostos são *tristes*, mas *dulces*, *pálidos*, mas *suaves*. Na forma como os adjetivos são dispostos, fica evidente o fascínio que o eu-poético sente quando se vê diante dessas figuras que, desta vez, nos parece enigmática, contudo, sublime e austera. Diante da estranheza do momento, o eu-poético se vê preso pela beleza das mulheres.

Em seguida, o poeta nicaraguense utiliza algumas expressões como “*testas viriles cubiertas de canas*”, “*cascos de nieves que pone la suerte*” y “*arrugas precoces cincela en la cara*” que, segundo Fiorussi (2009, p. 271), sugerem a velhice, a passagem do tempo. É

estimulante pensar que a velhice é representação do caminho mais comum e patente que aproxima o homem da morte. A sugestão da passagem do tempo também está no paradoxo de dizer que os camelos andam apressadamente, andam apressadamente os atrasados e lentos camelos da caravana (*¡Y cómo se quiere que vayan ligeros los tardos camellos de la caravana!*), pode-se considerar que estes camelos são representações das fases da vida, que embora longa, passam rapidamente escapando entre nossas mãos. A passagem do tempo sempre foi tema recorrente entre os poetas, o próprio Darío em “Canción de otoño en primavera” canta a efemeridade da vida, a juventude perdida, a passagem do tempo e as ilusões, vale ressaltar que a mulher fatal também é tema recorrente deste poema de *Cantos de vida y esperanza*.

O poema “La página blanca” faz parte da fase madura do poeta nicaraguense e, diante de muitos outros aspectos que vimos, é perceptível na sua estrutura formal que é escrito em verso livre, com variações no número de sílabas: os versos apresentam três, quatro, seis, dez e doze sílabas poéticas. No entanto, a maioria dos versos contém doze sílabas poéticas, como é o caso do primeiro e terceiro versos, que expomos abaixo: *Mis/ o/ jos/ mi/ ra/ ban/ en/ ho/ ra/ deen/ sue/ ños* (primeiro verso) *Y/ vi/ noel/ des/ fi/ le/ deen/ sue/ ños/ y/ som/ bras* (terceiro verso). Depois, mais tarde, há os versos com seis sílabas poéticas, como é o caso do segundo verso: *La/pá/gi/na/blan/ca*. Fiorussi (2009, p. 276) faz uma observação muito importante sobre a rima nos versos, ele afirma que os versos com doze sílabas poéticas são os que mais se destacam, formados por dois versos de seis sílabas e com o mesmo esquema de rimas.

A morte, em Rubén Darío, está, quase sempre, associada à destruição e a desilusão do poeta, se torna uma das grandes causadoras de seu pesar e de suas mazelas. Seja de maneira sugestiva ou com mais clareza. Contudo, neste poema temos a presença inegável da morte-mulher, Darío cria um cenário para a chegada dela, ele inicia o poema com vários elementos para, por fim, revelar a “Rainha invencível”, a morte-mulher.

O poeta, à medida que descreve o desfile, faz a utilização de muitos adjetivos, principalmente, na caracterização das mulheres, principais personagens do poema. O poeta define os rostos das mulheres como rostos feitos de mármore assemelhando-as a estátuas. Embora o foco desta análise não seja a passagem do tempo, é importante mencionar que a poética de Darío é muito marcada pela nostalgia causada pela efemeridade da vida, em diversos poemas o poeta expressa a tristeza pela juventude perdida, pelos dias que começam a se tornarem mais pesados e, conseqüentemente, a morte que se aproxima.

Nos versos posteriores, o poeta inicia a descrição o que carregam os camelos da caravana. O primeiro animal carrega dores, tristezas, infortúnios que se pode encontrar na vida. O segundo camelo do desfile carrega um baú que guarda sonhos e esse mesmo animal leva a

uma mulher, a Rainha de Sabá. De acordo com Fiorussi (2009), no poema de Dario, a Rainha de Sabá é o elemento que dá à poesia de Dario o aspecto exótico:

“*Las mujeres de rostro de estatuas de mármol*”, “*los extraños poemas*” e “*la reina de Saba*”, por exemplo, compõem um desfile exótico de enigmas e angústias relacionados a diversos povos e tempos históricos, simbolizando a sobreposição de tempos e espaços que atormenta um poeta moderno, cosmopolita, que “leu todos os livros” e cuja sensibilidade não suporta tão demasiados estímulos. (FIORUSSI, 2009, p. 273)

Logo, o terceiro camelo surge e este traz consigo a Esperança, mas ela está morta. Ao longo do poema é possível verificar que o poeta utiliza uma linguagem mais melancólica que se evidencia na escolha do vocabulário e nas figuras de linguagem, o cenário é um deserto (a página branca) com mulheres de características imponentes, mas com um tom agressivo de escuridão, o que leva a considerar que o poeta está preparando uma atmosfera melancólica para a introdução do tema da morte. A morte surge ligada à figura da mulher que, neste caso, não é Esperança, mas está relacionada com a Esperança porque está morta. (*Otro lleva una caja en que va, dolorosa difunta, como un muerto lirio la pobre Esperanza*). Em Rubén Darío a morte-mulher assumirá várias figuras, várias faces, no entanto, é evidente o tom fatídico que o poeta dá ao espectro da morte-mulher, nada, assim como na Grécia Antiga com as moiras e na Idade Média com o *Triunfo da Morte*, nada escapa dos desígnios da inominada, da que governa a tudo e a todos, até mesmo a Esperança – a última a morrer, é assim que é lembrada nos momentos de pesar e sofrimento – definhava diante da presença da poderosa morte-mulher rubén-dariana.

O quarto animal não é um camelo, mas um dromedário, neste anda a rainha invencível, a morte-mulher. O léxico que Darío usa para caracterizar a morte-mulher é muito significativo, o poeta personifica-a e é preciso em sua descrição. A morte ganha as características de uma mulher, mas não de qualquer mulher, antes, de alguém que não pode ser derrotada e, portanto, designa-a como invencível, a inviolável que nunca foi ultrajada. O poeta também a caracteriza quanto às suas roupas, a morte-mulher está trajada de roupas escuras, porém, a escuridão das roupas está além de simples tonalidades de cores, esse adjetivo contribui para a construção da personalidade que o poeta dá à morte-mulher. A palidez, a escuridão das roupas, os adjetivos que Rubén Darío usa para definir a morte-mulher são aspectos importantes que nos levam à compreensão do que o poeta modernista busca revelar da personagem, principalmente para atribuir o tom do mistério. A personificação da morte no poema não se resume a uma entidade que tem os aspectos satânicos, cultivados pelo imaginário cristão popular, um espírito vestido com um manto preto e com uma foice na mão.

É interessante perceber que o poeta nicaraguense, neste poema de *Prosas profanas*, mantém a mesma definição da morte-mulher, ela é rainha, cuja majestade é intocável, é absolutamente invencível, mas ainda assim é bela, embora com roupas escuras e rosto pálido, é inquestionavelmente bela e, mesmo com sua estranheza, parece atrair este sujeito como uma espécie de feitiço. A palidez, a escuridão das roupas, os adjetivos que Rubén Darío usa para definir a morte-mulher são aspectos importantes que nos levam à compreensão de que o poeta modernista busca revelar da entidade, principalmente para atribuir a ela o tom do mistério.

O poeta modernista caracteriza a morte-mulher como uma criatura enigmática, majestosa, poderosa e arrogante, causadora de um impacto que está relacionado à sua suntuosa presença como deusa, uma figura forte que prendeu a visão do eu poético que se encanta pela figura. Barría Navarro afirma que Darío estabelece uma “frontera irrevocable entre la vida y la muerte”, para o poeta, a morte-mulher é desejável e há nela uma “atracción perversa con el predominio de lo macabro” (BARRÍA NAVARRO, 1996, p. 134). No entanto, para o mesmo teórico, a morte e o amor estão interligados, de modo que são elementos que não se separam. O teórico esclarece que o modernismo é sensual, erótico, mas também, espiritualizado, assim, o amor ganha essas características de erotismo e sensualidade tal como com a morte. Algumas dessas características que Darío apresenta em “La página blanca” também podem ser encontradas em “Visão da Morte” do poeta brasileiro Cruz e Sousa.

Neste poema, Sousa também tem a visão da morte, como seu título sugere, bem como na visão no poema de Darío. Em Cruz e Sousa, a morte-mulher é evidência da representação do mal, ademais, o poeta brasileiro caracteriza a morte-mulher, em sua poesia, com os traços eróticos e satânicos que muito foi trabalhada na poesia de Baudelaire, dando às letras brasileiras uma nova forma de composição. “Visão da Morte” é um soneto composto por catorze versos organizados em dois quartetos e dois tercetos. Os versos decassílabos são acentuados na quarta, oitava e décima sílabas, as rimas são pobres com esquemas em *abba – abba: abertos, braços, espaços, desertos – incertos, traços, aços, cobertos* e esquemas em *cdc – dcd: mortuária, martírios, funerárias – delírio, solitária, círios*.

Olhos voltados para mim e abertos
Os braços brancos, os nervosos braços,
Vens d'espacos estranhos, dos espacos
Infinitos, intérmios, desertos...

Do teu perfil os tímidos, incertos
Traços indefinidos, vagos traços
Deixam, da luz nos ouros e nos aços,
Outra luz de que os céus ficam cobertos.

Deixam nos céus uma outra luz mortuária,

Uma outra luz de lívidos martírios,
De agonias, de magoa funerária...

E causas febre e horror, frio, delírios,
Ó Noiva do Sepulcro, solitária,
Branca e sinistra no clarão dos círios! (SOUSA, 2016, p. 50)

Na poesia cruz-sousiana é notável a forma como o eu-poético fica preso pelo olhar da morte-mulher, bem como na poesia de Darío, aqui a *Femme mort* também assume, embora assombrosa, uma sensualidade e sedução que consegue capturar o eu poético, nos versos "*e abertos os braços brancos, os nervosos braços*" há uma espécie de anseio pelo transcendental, descartando o medo pela entidade que está a sua frente, há também um traço de sensualidade, ela é libidinosa e o eu-poético sente; há uma certa ansiedade em selar este encontro entre o sujeito e a morte-mulher.

Os poemas se afastam em alguns pontos, por exemplo, em "La pagina blanca" o eu-lírico está a todo momento olhando as visões, ele olha, observa a morte-mulher passar, mas em nenhum momento parece ser digno da atenção dela, ele não dá indícios de que é observado, sem embargo, o eu-lírico de "Visão da morte" é espreitado pela morte-mulher, é vigiado e atraído por ela, o poeta escreve "*Olhos voltados para mim e abertos*", a morte-mulher de Cruz e Sousa cerca o eu-lírico, a morte-mulher de Darío é superior, distinta, ela segue seu caminho como a rainha que é, o eu-lírico se sente atraído por ela, mas não porque ela busca causar isto nele, no entanto, esta atração é algo imanente de sua essência, o poeta escreve "*Y el hombre, a quien duras visiones asaltan*" ratificando nossa afirmação. No sexto verso do soneto, os poemas voltam a se aproximar, Cruz e Sousa se aproxima de "La página blanca" escrevendo que a morte-mulher vem de lugares infinitos: o deserto. Algo parecido ao que Darío escreveu quando, no final do poema, diz que a página branca é o deserto "*en el vago desierto que forma la página blanca*".

Para Santos (2014, p. 179), o olhar da morte é sedutor e prenuncia a maldição, a professora esclarece que há um confronto entre o poeta e a presença obsessiva da morte. Neste confronto, Sousa utiliza diversos adjetivos para caracterizar a personificação do espectro da morte-mulher e algumas dessas características também abordam a figura da morte-mulher em Rubén Darío. Na poesia de Darío, as mulheres do desfile tinham seus rostos de mármore como estátuas e os descreve como "*tan tristes, tan dulces, tan suaves, tan pálidas*". Cruz e Sousa, porém, não consegue fazer uma definição tão precisa quanto a de Darío em "Visão da morte", na terceira estrofe, o poeta não entende a expressão que a morte-mulher carrega em seu rosto "*Do teu perfil os tímidos, incertos, / Traços indefinidos, vagos traços*", perfil, nesse caso, refere-

se ao desenho do rosto, e é perceptível que há uma indefinição, um enigma ante a face da morte-mulher.

Além disso, há outra aproximação, Darío escreve que as mulheres do desfile são como estátuas de mármore, de rostos pálidos, a própria Morte é pálida, ele escreve “*Y camina sobre um dromedário la Pálida*”, Sousa também descreve a morte-mulher sendo branca, pálida, ambos os poetas enfatizam essas características, em “Visão da morte” ela é “*Branca e sinistra*” e tem “*braços brancos*”. Concordamos com o crítico e professor Marasso (1934, p. 92) quando afirma que a mulher, em forma de visão, é “*sonriente y luminosa*”, não que haja evidências de sorriso, mas Darío constrói-a com mais encantamento se comparada a morte-mulher cruz-sousiana.

As descrições cruz-sousianas não trazem o mesmo tom de fascínio que há em Rubén Darío, ou seja, o poeta brasileiro está preso pela presença da noiva do sepulcro, porém, a descrição que ele faz dela é de espanto, uma descrição mais próxima da fantasmagoria e morbidez. Por outro lado, Darío confere à morte-mulher uma figura mais imponente, majestosa. Tanto em Rubén Darío quanto em Cruz e Sousa a morte-mulher causa dor e espanto, Darío escreve sobre a visão da morte “*Y el hombre a quien duras visiones asaltan*” e Sousa escreve sobre a presença da morte-mulher “*E causas febre e horror, frio, delírio*”, ou seja, para ambos a presença da morte-mulher é terrível. No entanto, é preciso afirmar que Rubén Darío concede à morte-mulher um tom soberano ao chamá-la de “reina invencible” e “bella inviolada”, porém, Cruz e Sousa a chama de “Noiva do sepulcro”, “solitária” e “sinistra”.

Os vocativos e adjetivos que os poetas usam para se referir à morte-mulher mostram que ambos têm uma concepção diferente da personalidade deste elemento, concordam com a forte e imponente presença que ela tem, conferem-lhe características físicas muito parecidas, até mesmo iguais, mas, para Darío, a morte-mulher é uma rainha, uma deusa, por outro lado, a morte-mulher de Cruz e Sousa é uma entidade funesta, maléfica, infernal. Para ambos, a morte-mulher traz maus presságios, mas desejam-na. Darío e Sousa se aproximam de muitas formas na descrição da morte-mulher, na forma como a descrevem chamando-a de “pálida” e “branca”, nos aspectos físicos que a concedem, na forma como estão presos à sua frente, na sensualidade e nos enigmas que ambos os poetas encontram em seus rostos. Dastur faz uma afirmação interessante sobre a morte ao dizer que:

...todos os deuses que o homem foi levado a reconhecer e a nomear no curso de sua longa história não são, talvez, senão deuses da morte – e aqui o genitivo é unilateralmente subjetivo –, de uma morte capaz de engendrar no homem sua relação com o mais que humano e que seria, assim, a fonte imorredoura e noturna dessas “luzes” que caracterizam o espírito e a permanência do homem” (DASTUR, 2002, p. 10)

A morte, ousou dizer, é um dos elementos mais explorados na história da literatura, religião e cultura. O homem anseia compreender este fenômeno que define, como bem disse o poeta, o nosso destino, tece nossas vidas em sua roda de fiar. Dastur coloca a morte assim como as fiandeiras na mitologia grega que estavam acima inclusive da vontade dos deuses, fazendo dela uma espécie de deusa suprema. Rubén Darío e Cruz e Sousa identificam na morte algo mais, a figura de uma mulher e é assim que a descrevem, que versam sobre ela, embora a morte tenha sido objeto de vários estudos ao longo do tempo, a nossa proposta tem sido olhar para este fenômeno não como muitos já fizeram, mas tratar a morte como mulher de maneira unida e única, uma morte-mulher que tem rosto, que é sensual, que é virgem, assim como mencionam.

5.2 A virgem

Nesta seção, será analisada e comparada a presença da morte-mulher no poema “Coloquio de los centauros” de *Prosas profanas* e “Visão” de *Faróis*, obra publicada em 1900. “Colóquio de los centauros” é um dos poemas mais longos de Rubén Darío, mas é também um dos mais belos e representativos da lírica ruben-dariana e da renovação poética modernista de língua espanhola. No entanto, nem todo o poema será analisado, mas alguns fragmentos que abordam o tema da morte com grande maestria e riqueza de detalhes. Sem dúvida, “Coloquio de los centauros” é um poema com a forte presença e descrição rica, talvez a mais superior descrição entre todas as outras sobre a morte-mulher. Sánchez (2016, p. 39) também afirma que além do esoterismo, o pitagorismo, que está relacionado à estética modernista, também está presente no *Colóquio*. O cenário para este poema é uma ilha, a ilha dos centauros, Darío usa linguagem bucólica, com descrições venturosas, mas o poema caminha para um tema específico em seu final: a morte-mulher. Sobre essa afirmação, Valle (1999) escreve:

En ella se ha visto una recreación de una geografía para una Edad de Oro —ya lo hemos dicho— toda una topografía epifánica. Sin embargo —y a juzgar por la importancia de temas como el de la muerte que cierra y da sentido cíclico al poema, unido esto a la leyenda propia del Quirón inmortal/mortal—, vemos que esta Isla de Oro también dibuja una escatología de ultratumba, un domicilio de difuntos más que un paisaje originario. Pero no olvidemos algo: los itinerarios de la muerte van sobre las huellas de un origen perdido; y todo fin colinda con las fronteras de su principio. (VALLE, 1999, p. 1268)

O tema da morte aparece pela primeira vez na fala de Hipea, mas os fragmentos que mais nos chamam a atenção para análise é a descrição da morte que está nos discursos finais de Lícidas, Arneo, Quirón, Medón e Amico. Estes fazem uma descrição fenomenal da morte-mulher, uma descrição que se aproxima muito do poema “La pagina blanca”, no entanto, com

mais detalhes e com mais descrição. A personificação da morte-mulher começa com o discurso de Lícidas:

Yo he visto los lémures flotar, en los nocturnos
instantes, cuando escuchan los bosques taciturnos
el loco grito de Atis que su dolor revela
o la maravillosa canción de Filomela.
El galope apresuro, si en el bosque miro
manes que pasan, y oigo su fúnebre suspiro.
Pues de la Muerte el hondo, desconocido Imperio,
guarda el pavor sagrado de su fatal misterio.

Neste trecho, Lícidas fala do mistério que está na morte e seu império desconhecido, ou seja, diferente dos poemas anteriores, agora, há uma descrição do lar da morte-mulher, embora Darío não tenha dado detalhes deste local. Aqui, surgem novos atributos para a morte-mulher que se parecem aos atributos que Sousa também outorga a ela, os adjetivos “*pavor sagrado de su fatal misterio*” contribuem para uma imagem mórbida e macabra da morte-mulher, que até então Darío não havia revelado. A construção da morte que é mulher em Darío, como nos outros poemas, continua com o aspecto misterioso, mas majestoso. Neste trecho é possível perceber o horror, o pânico que a morte-mulher causa, ainda assim o adjetivo “sagrado” que lhe caracteriza como uma divindade permanece. A próxima afirmação sobre a morte é de Arneo, ao dizer “*la Muerte es de la Vida la inseparable hermana*” e de Quirón quando afirma “*La Muerte es la victoria de la pro genie humana*”, nos versos do poema, a personificação e distinção da morte-mulher, assim como da vida, é notável com o uso de iniciais maiúsculas, referindo-se a elas como pessoas. O poeta afirma enfaticamente em ambos os versos que a vida está totalmente relacionada à morte. No entanto, o fragmento que mais nos interessa é o de Medón, nele temos a seguinte descrição:

¡La Muerte! Yo la he visto. No es demacrada y mustia,
ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia.
Es semejante a Diana, casta y virgen como ella;
en su rostro hay la gracia de la núbil doncella
y lleva una guirnalda de rosas siderales.
En siniestra tiene verdes palmas triunfales,
y en su diestra una copa con agua del olvido.
A sus pies, como un perro, yace un amor dormido. (DARÍO, 2016, p. 41)

Darío, diferentemente dos versos anteriores onde havia feito uma descrição um tanto quanto funesta do Império da Morte, agora traz uma descrição com traços e características muito parecidas aos da morte-mulher em “La página blanca”, o poeta de fato cria o perfil do que nós chamamos de morte-mulher, ele é fiel as suas características e definições, a morte-mulher no poeta segue a mesma linha de equilíbrio e majestade, divindade intocada. O professor

Marasso afirma que Darío renova um conceito pagão, o de Thánatos – que na mitologia grega é a personificação da morte – que não se apresenta segundo a visão católica nos versos do poema:

Thanatos no se presenta como en la visión católica, armada de su guadaña, larva o esqueleto, la medieval reina de la peste y emperatriz de la guerra; antes bien surge bella, casi atrayente, sin rostro angustioso, pura, casta y con el amor dormido a sus pies. (MARASSO, 1934, p. 40)

Darío cria um novo conceito, retoma elementos da tradição clássica e medieval em todos os poemas analisados, no entanto, a morte-mulher, como já temos dito, não é a *Femme fatale* da *Belle Époque*, em muito se diferenciam, a morte-mulher é a própria visão do equilíbrio, sua sensualidade é velada, seus desejos sexuais são contidos, embora tenha traços libidinosos, principalmente em sua beleza, não obstante, a morte-mulher de Rubén Darío é mais pura personificação da união entre a harmonia, a beleza e o mal.

O poeta vê que a morte-mulher é semelhante à deusa Diana, mais uma vez descrita como virgem, bem como em “La página blanca”, a deusa inviolável. É interessante notar que um ser tão nefasto como a morte, encontra em Darío a mais perfeita descrição de delicadeza e brandura, o poeta descreve-a com uma guirlanda de flores na cabeça, “*flores siderais*” que remete a sensação de serem brilhosas como as estrelas. Em seu lado esquerdo, há ramos de palmeiras “*en siniestra tiene verdes palmas triunfales*”, a genialidade de Darío excede as probabilidades e os limites do esperado, elementos tão sutis fazem de sua criação algo formidável e singular, o ramo de palmeira na mão da morte-mulher é um exemplo disto, o ramo da palmeira é o símbolo do triunfo, da vitória, da paz e da vida eterna nas culturas mesopotâmicas. No Antigo Egito simbolizava a imortalidade, na Grécia Antiga o ramo da palmeira era dado aos atletas vitoriosos; no entanto, Darío coloca a representação da vitória e do triunfo nas mãos da morte-mulher com a mais pura pretensão de demonstrar sua vitória e triunfo sobre a linhagem da raça humana. Esta descrição da morte-mulher traz à memória a obra “A folha de palmeira” (1894)⁴ de William-Adolphe Bouguereau, uma pintura que se assemelha muito ao que Darío escreveu. Outra retomada da tradição clássica é o copo de água do esquecimento, águas do rio Lété, um dos cinco rios que cortam o Hades, o lugar aonde as almas iam para esquecer de suas vidas passadas.

Nesta poesia não há, de modo algum, a concepção macabra de morte que se costuma ver na tradição religiosa cristã ou no imaginário popular. (*No es demacrada y mustia, ni ase corva guadaña, ni tiene faz de angustia*), mas as influências da Antiguidade Clássica são

⁴ Imagem disponível nos anexos, página 104.

notáveis, especialmente dos princípios órfico-pitagóricos sobre a morte e a vida após a morte. Esta declaração pode ser confirmada com o verso “*La pena de los dioses es no alcanzar la muerte*”. Para os antigos gregos, a morte era o caminho para alcançar a sabedoria, algo extremamente procurado e desejado na antiguidade clássica. Os gregos acreditavam que a morte era melhor do que a vida, porque, ali, eles são imortais adquirindo conhecimento para o resto dos tempos.

Esclareço que não foi fácil encontrar algo tão próximo ou tão requintado quanto o que Darío escreveu no “Colóquio de los centauros”, é evidente que este é um notável poema, muito representativo da grandeza poética dariana para o modernismo hispano-americano, bem como, também, a demonstração da genialidade do poeta nicaraguense. Além de sua beleza e cuidado com a composição, devemos reconhecer a complexidade do colóquio, uma vez que é um poema muito extenso com vários elementos herméticos, esotéricos, pitagóricos e panteístas (SÁNCHEZ, 2016, p. 39). No entanto, no poema “Visão” (1900) de Cruz e Sousa temos uma entusiasmante e exímia descrição da morte-mulher. “Visão” não é um poema de *Broquéis*, como “Visão da morte”, este é um poema da segunda fase poética do poeta brasileiro, publicado em *Faróis*, “Visão” faz parte de uma perspectiva mais sombria e lúgubre diante dos infortúnios que atingiram Cruz e Sousa durante a vida.

Noiva de Satanás, Arte maldita,
Mago Fruto letal e proibido,
Sonâmbula do Além, do Indefinido
Das profundas paixões, Dor infinita.

Astro sombrio, luz amarga e aflita,
Das Ilusões tantálico gemido,
Virgem da Noite, do luar dorido,
Com toda a tua Dor oh! sê bendita!

Seja bendito esse clarão eterno
De sol, de sangue, de veneno e inferno,
De guerra e amor e ocasos de saudade...

Sejam benditas, imortalizadas
As almas castamente amortalhadas
Na tua estranha e branca Majestade! (SOUSA, 2016, p. 137)

“Visão” é um soneto de rimas pobres e esquemas de rima em ABBA – *amaldiçoado, proibido, indefinido, infinito*. Como sempre, os poemas de Cruz e Sousa são altamente sugestivos, diferentes de Darío que nomeia o que descreve em “Colóquio de los centauros”, no entanto, é possível definir do que se trata mesmo com versos tão sugestivos, a morte-mulher fica evidente principalmente no último terceto onde escreve “*Sejam benditas, imortalizadas/ As almas castamente amortalhadas/ Na tua estranha e branca Majestade*”. Após a descrição e os

atributos que atribui à personagem, Sousa confirma que se trata da morte quando escreve sobre as almas "amortalhadas", que se refere a "mortalha", a vestimenta que é colocada nos cadáveres para levá-los à sepultura.

“Visão” representa, de fato, a dor e a escuridão que se abate sobre Cruz e Sousa em sua segunda fase enquanto poeta. Como já temos visto, *Faróis*, segundo Arrigucci Jr., é considerada a obra mais expressiva e mais madura do poeta brasileiro. No entanto, a composição altamente sugestiva de Sousa permanece, o poeta utiliza-se de muitos adjetivos para caracterizar a morte-mulher e ela ainda é mais sombria que em *Broquéis*. Obviamente, é perceptível que se perde algo de erotismo, não se percebe o erotismo quente que havia em “Visão da morte”, mas ainda há a ideia do “*fruto proibido*” que está sempre relacionado à primeira mulher, Eva, além do emprego de expressões como “*profundas paixões*” e o eu-lírico ainda se vê contemplando a beleza e a majestade funesta da criatura. Embora haja traços, elementos que remetam ao satanismo, Sousa também evoca alguns elementos da cultura cristã ao chamá-la de “*fruto proibido*” como já mencionado.

A morte-mulher em Cruz e Sousa é uma mescla entre o mal, o caos e formosura desejável tipicamente empregada a ela. O *status* de majestade se aproxima ao de Darío já que esta característica não estava tão evidente em “Visão da morte”, a brancura da morte-mulher é mais uma vez um aspecto destacado entre os poetas. O soneto cruz-sousino é, de fato, sombrio, evidentemente muito próximo dos poemas de Baudelaire, enquanto o *colóquio* tem uma linguagem mais agradável e bucólica. Os dois poemas se aproximam quando se referem à majestade da morte, Darío fala de seu misterioso império e Sousa se refere à sua presença como majestade, o nicaraguense se refere à morte como igual a Diana por ser casta, virgem. (*Es semejante a Diana, casta y virgen como ella*) e o brasileiro também atribui essa mesma característica à morte. (*Virgem da Noite, do luar dorido*). Outro elemento que aproxima os dois poemas é a questão da noiva, ambos poetas descrevem a morte como uma promessa de casamento, mas de maneiras diferentes, a noiva em Darío está cheia de luz (*y lleva una guirnalda de rosas siderales*), a noiva em Sousa é escura e sombria (*Noiva de Satanás, Arte maldita*).

Em ambos os poemas há distinções, em Sousa há muito de satanismo, principalmente nos dois quartetos, a morte é descrita como uma entidade maligna e essa descrição constrói a impressão de que todo o poema terá esse aspecto sombrio e funesto, mas, as descrições mudam quando o poeta abençoa a morte, e todas as descrições sórdidas como “*Sonâmbula do Além, luz amarga e fria, astro sombrio*” dão lugar a adjetivos como “*seja bendito esse clarão eterno de sol*”, ou seja, embora a morte seja sombria e misteriosa, nela permanece algo desejável, algo

que os dois poetas buscam, que acreditam poderem encontrar. Assim, fica claro que o espírito dos simbolistas franceses que viam na morte o caminho da transcendência, a passagem para o incorruptível, também está presente na poética dos ibero-americanos Rubén Darío e Cruz e Sousa. No entanto, a maior evidencia que temos constatado é que, embora não tenham sido leitores um do outro, Rubén Darío e Cruz e Sousa compartilham de visões parecidas e distintas ao mesmo tempo para construir a figura da morte-mulher.

Nos poemas que analisamos, é perceptível a relação que o poeta estabelece entre a morte e a figura da mulher. É importante lembrar que *Prosas profanas* é a obra que Paz classifica como mais erótica de Darío, ou seja, para o crítico mexicano (1964, p. 10) o prazer é o tema principal e a mulher se torna a personagem central para moldar a sensualidade. Paz ainda esclarece que "o erotismo de Darío é apaixonado" e afirma que para Darío a mulher é fascinante e ela é a figura do prazer e do hedonismo, "*La mujer lo fascina. Tiene todas las formas naturales: colina, tigre, yedra, mar, paloma; está vestida de agua y de fuego y su desnudez es su vestidura*" (PAZ, 1964, p. 10), acrescentamos também que a mulher na poesia de Darío tem a forma de morte, ou ainda, a morte é uma mulher e entendemos que a descrição desejável que o poeta faz em diferentes poemas de morte-mulher está relacionada ao sensualismo, hedonismo e prazer que preenchem as páginas de *Prosas Profanas*.

A poesia de Cruz e Sousa em *Broquéis* é também marcada pelo sensualismo, o Simbolismo proporcionou liberdade à poesia de Sousa, algo que não tinha no parnasianismo, então, temas marcados pelo panteísmo e misticismo ganham espaço na poética do simbolista. Segundo Moisés (2016) o sensualismo também está lá de uma forma muito enfática e vimos isso nas características que o poeta confere à morte com o tom mais erótico e sensual. No entanto, principalmente em "Visão" não há uma retomada de tradição clássica por Cruz e Sousa que é apresentado em Darío em "Colóquio de los centauros", logo, o sensualismo de Cruz e Sousa é muito mais místico, macabro. A poesia de Cruz e Sousa em *Broquéis* é mais marcada pelo sensualismo do que em *Faróis*.

5.3 A Deusa – Repertório e Tradição

"Thánatos", poema XXXVI de *Cantos de vida y esperanza*, é um dos poemas mais fascinantes e completos, embora pequeno, sobre a descrição da morte-mulher e de como Darío retoma a tradição clássica para dar vida a esta personagem tão emblemática em sua poesia. O nome é muito sugestivo visto que Thánatos é a personificação da morte na Antiguidade Clássica, logo, fica evidente a tomada de repertório que Darío traz para a sua poesia que é

carregada de elementos que remetem a cultura clássica, o poeta consegue empregar esses elementos com total destreza em seus poemas. *Cantos de vida y esperanza*, como já temos visto, é a obra da maturidade, mas também da melancolia do poeta nicaraguense, então, logo se perderá o tom de bucolismo e equilíbrio, os versos são livres e não há preocupação com a metrificação, teremos uma poesia mais obscura e pessimista em “Thánatos”.

En medio del camino de la Vida...
dijo Dante. Su verso se convierte:
En medio del camino de la Muerte.

Y no hay que aborrecer a la ignorada
emperatriz y reina de la Nada.
Por ella nuestra tela esta tejida,
y ella en la copa de los sueños vierte
un contrario nepente: ¡ella no olvida! (DARÍO, 2016, p. 148)

Assim como em outros poemas, a riqueza de repertório literário que Darío emprega em seus poemas é uma marca de seu lirismo, na primeira estrofe do poema, o poeta menciona Dante e faz-nos lembrar do sofrimento que o jovem poeta italiano padece por perder sua amada Beatrice, a morte egoísta arrebatou a bela jovem para si, então, no meio do caminho da vida tudo se torna morte. Logo em seguida, na última estrofe, Darío começa a bela descrição da morte-mulher, mais uma vez seu *status* de rainha do nada e imperatriz permanecem, como já temos afirmado, Rubén Darío cria a imagem da morte-mulher, não como uma *Femme fatale*. É, evidentemente, a mesma personagem que aparece em diversos poemas com as mesmas características e atributos, rainha, majestosa, branca, virgem, enquanto em Cruz e Sousa temos uma certa variação desses atributos, Darío sempre mantém a mesma imagem, a mesma construção.

Além disto, Darío evoca dois elementos muito interessantes para sua poesia, o primeiro deles é a tela tecida pela morte-mulher o que remete a Átropos, a terceira das irmãs parcas responsáveis pela vida, destino e morte dos seres. Átropos é a moira que determinava o fim da vida, ela era a responsável por cortar o fio, Cloto tecia o fio da vida e Láquesis determinava a fortuna ou o infortúnio do ser, ninguém, nem mesmo os deuses, poderiam se opor ao destino que as irmãs moiras definiam. No entanto, Darío une o significado das três em uma apenas, a morte-mulher; a rainha do nada não apenas corta o fio, como também tece o fio, define o destino. O segundo elemento, o mais interessante talvez, é o “nepente”, se trata de uma erva responsável por aliviar o sentimento de melancolia, trazer o esquecimento para a dor, a planta foi mencionada pela primeira vez em *Odisseia* de Homero quando Helena de Tróia dá a bebida a Telémaco:

Água ministra Asfálio, atento servo;

Deitam-se os convidados às viandas.
 Helena al excogita: anexa ao vinho
 De nepentes porção, que aplaque as iras
 E as tristezas desterre; o que a bebesse
 Não brotava uma lágrima no dia,
 Por mãe nem genitor, irmão nem filho,
 Que visse degolar. (HOMERO, 2009, p. 47)

Sem embargo, Darío fala de um “*contrário nepente*” e completa que a morte-mulher não esquece, é fabuloso perceber toda a melancolia e submissão que o eu-lírico sente pela morte-mulher, o eu-lírico acrescenta que não se deve odiar a morte-mulher, porque é justamente por ela que nossa vida e nossa morte são decididas, é por ela que nosso destino é traçado ou, como diz o poeta, tecido.

Em *Thánatos*, o poeta hispano-americano demonstra, em versos, o que sustentará em outros poemas e o que a teórica Dastur definiu, o caráter inquestionável de divindade do que definimos como morte-mulher e seu domínio sobre os destinos. Embora não trabalhe com esse tema em específico, a teórica traz uma definição esclarecedora que se assemelha ao que Darío e Sousa constroem. Dastur afirma que “essa grandeza absoluta que é a da dimensão do divino empresta então *tudo* à grandeza absoluta e à total impenetrabilidade da morte” [marcação do texto original]. Em *Últimos sonetos* – obra cujos poemas foram escritos no final da vida do poeta brasileiro – Cruz e Sousa, no poema *Ironia de Lágrimas* também traz o paralelo entre a vida e a morte e coloca a imperatriz, rainha do nada como dominadora de toda a vida humana.

Junto da morte é que floresce a vida!
 Andamos rindo junto a sepultura.
 A boca aberta, escancarada, escura
 Da cova é como flor apodrecida.

A Morte lembra a estranha Margarida
 Do nosso corpo, Fausto sem ventura...
 Ela anda em torno a toda criatura
 Numa dança macabra indefinida.

Vem revestida em suas negras sedas
 E a marteladas lúgubres e tredas
 Das Ilusões o eterno esquife prega.

E adeus caminhos vãos mundos risonhos!
 Lá vem a loba que devora os sonhos,
 Faminta, absconsa, imponderada cega! (SOUSA, 2016, p. 213).

Assim como Rubén Darío, Cruz e Sousa traça o mesmo paralelo entre vida e morte, ambos demonstram que há uma ligação indiscutível e indissociável entre os dois elementos. No entanto, Sousa começa o poema escrevendo sobre a morte em letra minúscula, o que nos leva a pensar no fenômeno que é o rompimento, o cessar da vida. Diferentemente de Darío, Sousa

adiciona elementos extremamente mórbidos ao poema, um traço que já é perceptível desde os poemas de *Broquéis*, o poeta traz o vocabulário fúnebre com a comparação que faz entre a sepultura e uma flor apodrecida. A tomada de repertório também acontece no poema de Sousa, o poeta retoma dois personagens de uma das obras mais importantes da literatura alemã – Margarida e Fausto são mencionados – o simbolista brasileiro compara a morte-mulher com “*a estranha Margarida do nosso corpo*”, Margarida, que na obra *Fausto*, é uma bela e pura moça que tem a vida destruída quando cruza seu caminho com o de Fausto, no entanto, encontra redenção na hora da morte. Além disso, o poeta também compara a morte-mulher a Fausto, um Fausto sem ventura, sem o céu, sem o paraíso no final da história. Sousa vai ainda mais além, num resgate surpreendente das danças da morte da Idade Média, de maneira muito sutil, ele afirma que a morte-mulher anda em torno de toda criatura, espreitando-as, em uma “dança macabra indefinida”.

Cruz e Sousa se aproxima mais uma vez de Rubén Darío – não no poema *Thanatos*, mas de maneira geral na construção da morte-mulher – na descrição da morte-mulher na terceira estrofe do poema quando a caracteriza vestida de roupas de seda negra “*vem revestida em suas negras sedas*”, Darío, em “*La página blanca*” também caracteriza a grande imperatriz “*vestida de ropas obscuras*”. Em Sousa, é perceptível a distinção e nobreza que o poeta confere a ela, já que sua roupa é feita de seda, o tecido mais luxuoso destinados apenas, no antigo Oriente, à nobreza e aos imperadores chineses. Sousa é sutil no detalhe, mas é esta sutileza, que só vai ficar mais clara nos poemas de sua fase madura, que contribui para uma construção notável da morte-mulher.

As descrições, não obstante, se afastam em alguns aspectos, ambos poetas conferem à morte poder e domínio sobre a vida, sobre os indivíduos e reafirmam a sua divindade, grandeza absoluta e seu poder de anulação total do eu. Há um verso em cada poema que diz algo parecido em palavras distintas “*Por ella nuestra tela esta tejida*” e “*Ela anda em torno a toda criatura*”, a morte-mulher teria uma espécie de soberania, autoridade sobre o destino e a vida do sujeito, Darío afirma que a teia do nosso destino é tecida por ela e por isso não se deve aborrecê-la fazendo, assim, referência às Parcas gregas. Já Cruz e Sousa declara que ela anda em dança, uma dança macabra, em torno de toda criatura decidindo, parece, quando é o momento exato de furtar-lhe a luz, referência que faz às danças da morte da Idade Média, na qual a morte era coloca como um ser inevitável e dominante sobre todo ser vivo. A morte-mulher é soberana na poesia simbolista ibero-americana. Mas, como citado anteriormente, existem aspectos que se diferem esteticamente, embora seja portadora de más notícias, furtadora da luz, da vida, dos sonhos e do riso, a que nunca esquece é descrita em Cruz e Sousa com elementos ainda mais

soturnos e funestos em comparação a poesia de Darío. Sousa utiliza adjetivos como “*loba que devora sonhos*”, “*faminta*”, “*absconsa*” que “*anda numa dança macabra*” para evidenciar o quão nefasta ela pode ser, Darío, ao contrário, lhe dá todas essas características, mas de maneira sutil, com o requinte de sua lírica preciosista, ele compara-a com as *Moiras*, *fiandeiras* ou *Parcas* – assim denominadas na cultura romana – as três irmãs responsáveis por determinar o destino tanto dos deuses quanto dos homens, tecendo e cortando o fio da vida de todos os indivíduos.

Ainda que ele não utilize adjetivos que confira à morte-mulher características tão sombrias, sua intenção de descrevê-la como tal não se perde, na mitologia, as moiras eram descritas como mulheres lúgubres, soturnas e dominadoras. Hesíodo, em *Teogonia*, afirma que as *Moiras* (*Moirai*) agem sob os deuses gregos e os demais indivíduos porque são elas, filhas de Nix, que mantêm o equilíbrio cósmico, ele afirma que “As *Moirai* definem e circunscrevem o ser (o nascimento-natureza) de cada deus e por isso mesmo impõem a cada deus que ele *não seja* o que ele *não é* e *não pode ser*” e completa “A ação das *Moirai* na manutenção do ser de cada ser se dá na ordem da espacialidade e da ontologia” (1995, p. 68) [marcação original do texto]. Em *Ilíada*, Homero escreve “Melhor é que nos dome a Parca a todos” (2009, p. 331).

Desta maneira, percebe-se que tanto Cruz e Sousa quanto Rubén Darío tratam a morte-mulher de maneira muito semelhante, sem embargo, esteticamente, os dois poetas conferem ao tema morte-mulher uma adjetivação e, conseqüentemente, caracterização um tanto quanto diferentes. No que tange ao aspecto físico, nem sempre os poetas se aproximam como aconteceu em “Thánatos” e “Ironia de Lágrimas”, em “La pagina blanca” e “Visão da morte” a personificação deste elemento lírico se distancia em alguns aspectos.

A presença da morte-mulher é inquestionável na poesia a Idade Antiga com *Parcas*, passando pela Idade Média com as danças da morte, com os poemas de Dante sobre a morte personificada em *Vita Nuova*, em Bocage na sua fase pré-romântica até os modernos, mas em Darío e em Sousa elas se cruzam, se aproximam, são uma apenas, vistas e tratadas de perspectivas diferentes, suas características essenciais e inerentes estão lá e são irrevogáveis. Em *Azul* ela aparece com muita sutileza, mas é libertadora, em *Prosas profanas* e *Broquéis* é jovem, vigorosa, virgem, erótica, bela, rainha, altiva e absolutamente imponente; em *Cantos de vida y esperanza* e *Faróis* é funesta, melancólica, macabra e fria; em *Últimos sonetos* ela é apenas uma sombra, uma sugestão, apenas um pronome, mas está sempre presente. Os poetas retomam elementos da tradição literária sobre o tratamento da morte, mas os recriam no novo contexto finissecular, na figura da morte-mulher que é histórica, mas também original. Esta é a

morte-mulher que ganhou protagonismo na poesia de Rubén Dário e Cruz e Sousa e protagoniza também esta pesquisa.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS: DOIS POETAS CONVERSANDO SOBRE A MORTE-MULHER

Na literatura, desde os textos mais antigos até os romances modernos, a morte se tornou um tema marcante e necessário. O homem buscou de todas as formas lidar com este fato sem explicações, mas, ousado dizer, que nenhuma delas foi tão ditosa quanto a tentativa por intermédio da palavra. Por mais que tenha sido um tema demasiadamente explorado pela antiguidade, na Idade Média, a modernidade traz uma nova perspectiva com o resgate do tema da morte na poesia dos românticos e, principalmente, dos simbolistas. Desde o início, a morte esteve associada sempre à mulher, temos exemplos disto na cultura judaico-cristã com as figuras de Dalila, Jezabel e Salomé, a morte também foi representada na cultura grega com as Parcas, filhas de Nix, que eram responsáveis pelo destino de todos, o próprio Dante, em *Vita Nuova*, num delírio, vê a figura da morte como uma mulher. Logo, é comum perceber a presença da morte e da mulher na poesia de Bocage, em sua fase mais romântica, em Alexandre Dumas, em Lord Byron, em Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu e tantos outros românticos que viram na morte uma forma de evasão.

O século XVIII traz à tona, através do arquétipo de mulher, que já existia na antiguidade, a figura da *Femme fatale*, uma personagem totalmente devassa, contrária aos padrões de moral e bons costumes, no entanto, esta construção vai ser ainda mais forte no Simbolismo, a mulher fatal que estará frequentemente presente na poesia de Charles Baudelaire. A *Femme fatale* da *Belle Époque* é devassa cujo prazer encontra em atos libidinosos desmedidos, ela é totalmente sexualizada, contudo, esta mulher não tem como principal objetivo a morte, mas sim a dominação através de atos luxuriosos, da alta capacidade de sedução e de atrair, enfeitiçar através de seus traços eróticos.

Como já temos visto, Rubén Darío e Cruz e Sousa, renovadores e poetas revolucionários de suas respectivas épocas, buscaram no tema da morte, uma fonte inesgotável de lirismo macabro, mas também erótico com elementos funestos e respingados pelo sortilégio e pela sensualidade. Assim como tantos outros que lhes antecederam, a morte associada à figura da mulher se torna o ponto chave desta criação, da composição deste personagem híbrido, não como figuras mitológicas (parte animal/besta e parte humana), mas uma hibridização indissolúvel no âmago do ser, uma morte que é mulher.

Há uma repetição de padrões, morte-mulher, majestade, soberana, sensual, libidinosa, juíza, aquela que envolve sua vítima, que embriaga com seu veneno fatal, no entanto, há um

aspecto entre essas construções que as separam da *Femme fatale*, a morte-mulher dariana e sousiana jamais se deixaria tocar porque ambos os poetas americanos a concebem como uma virgem intocada, nunca maculada, atraente e totalmente lasciva, mas, sobretudo, virgem. Rubén Darío compara-a a Diana em “Colóquio de los centauros”, a bela deusa que, na mitologia romana, era indiferente ao amor, virgem, protetora das mulheres e meninas.

Darío se refere a morte sempre em letra maiúscula, além disso, o poeta nicaraguense oferece uma característica à morte ao descrevê-la com um diadema sobre a cabeça, o diadema é uma joia considerada um distintivo real, feita para adornar as mulheres da realeza, é um logotipo que indica majestade, uma meia-coroa. O nicaraguense, na grande maioria de seus poemas como vimos nas análises, retrata a morte-mulher como um elemento divinal, soberano, com característica que trazem a idade de equilíbrio, beleza e altivez, assemelhando-se muito à concepção das moiras, responsáveis pelo destino de todos. Em Cruz e Sousa, no entanto, o domínio e majestade estão associados ao feio, ao grotesco, ao desequilíbrio e ao lúgubre.

Cruz e Sousa confere a morte-mulher o status de grandeza, principalmente quando utiliza o adjetivo “tremenda” e aponta-lhe como governadora das ilusões, contudo, é “Atra” ou o mesmo que lúgubre, negra, é “sinistra” e “fria”, o poeta não poupa adjetivos que criam a atmosfera de morbidez, escuridão e agonia. Darío, porém, é preciso e sua construção da morte-mulher é ímpar, morte-mulher numa mistura de deusa imaculada, *Femme fatale*, rainha da luxúria, inteiramente sensual e bela, indiscutivelmente bela.

Ambos poetas conversam sobre a morte, eles, indubitavelmente, gostam dela, em *Prosas Profanas* ou *Cantos de vida y esperanza*, em *Broquéis* e *Faróis*, a temida aparece e reaparece, nem sempre é o tema central da poesia como em “La página blanca” ou “Visão da morte”, mas é o desfecho, um ponto de dramaticidade ou melancolia, mas, sobretudo, alguém, não algo, não um fenômeno, alguma coisa, mas alguém, uma mulher, especialmente em Darío. Isto pode ser constatado no jogo de grafia que os poetas empregam nos poemas, enquanto a grande maioria dos poemas de Rubén Darío que falam de morte levam a grafia com a inicial em maiúscula, em Cruz e Sousa há uma mescla na maneira em que o poeta escreve a palavra, é comum que o tema apareça grafado em minúscula e, às vezes, em letra maiúscula, ou seja, podemos nos deparar com “Morte” ou “morte”, não existe uma predominância desta ou daquela maneira.

É estimulante pensar nesses contrastes, nas dissemelhanças que há na construção da morte-mulher na poesia finissecular oitocentista ibero-americana. Além das maneiras de grafar o nome e da maneira de construir a imagem da morte-mulher, geralmente, esta, sendo o signo do mal, surge sendo contrastada com outros elementos, por exemplo a vida ou a esperança, em “Coloquio de los centauros”, Darío escreve “La Muerte es de la Vida la inseparable hermana”,

em “Ironia de lágrimas”, Sousa escreve “Junto da Morte é que floresce a Vida”. Evidentemente ambos poetas assumem o caráter de maligna que a morte-mulher tem, embora seja bela e que suas características remetam ao equilíbrio – pelo menos em Rubén Darío –, este ser está intimamente ligado ao mal, essa ligação entre morte e mal é, como diz Bataille, “um fundamento do ser”, a qualidade de má é, podemos dizer, parte da essência que os poetas criam para a morte-mulher sobre o mal e a morte, Bataille afirma que:

“o Mal, nessa coincidência de contrários, não é mais o princípio oposto de uma maneira irremediável à ordem que ele é nos limites da razão. A morte sendo a condição da vida, o Mal que está ligado em sua essência à morte, é também, de uma maneira ambígua, um fundamento do ser. [...] O mal, aliás, na medida em que traduz a atração pela morte, em que é um desafio, como em todas as formas do erotismo, vê-se sempre condenado de maneira ambígua. Há o Mal assumido gloriosamente, como o faz a guerra, em condições que se revelam hoje em dia irremediáveis.” (BATAILLE, 2020, p. 26-27)

Na sua descrição sobre a significação do Mal, Bataille estabelece de maneira precisa a relação que existe entre o mal e a morte, de como há uma atração, uma afinidade, uma íntima e resolvida ligação entre esses elementos. A morte-mulher finissecular ruben-dariana e cruz-sousiana tem o mal como o fundamento de seu ser, principalmente nos poemas de Sousa é perceptível os aspectos malignos que a morte mulher apresenta, embora seja atraente e envolvente para o eu-lírico, representa também o perigo iminente, não é à toa que ela é a causa da depressão, melancolia e desespero do eu-lírico. Logo, a morte, em Rubén Darío e Cruz e Sousa, está sempre associada ao mal e ao erotismo, personificada como uma mulher maldita, passional e egoísta, representada na literatura, na poesia, como a realidade mais tangível da humanidade.

Deve-se dizer, no entanto, que a mulher fatal e a morte também são trabalhadas de maneira separada em alguns poemas, mas o nosso objeto de investigação é justamente a fundição entre morte e a mulher na poesia de ambos como elementos associados, de modo que a tratamos como morte-mulher, elementos fundidos em um só elemento, a morte que tem rosto, que tem corpo, que tem vestes específicas, caráter e objetivos. Na poesia simbolista ibero-americana a morte-mulher é encarada não como uma amiga, a velha amiga dos franceses, mas como uma criatura que deve ser temida e respeitada, os mortais se submetem ao seu jugo e a seu domínio. Dastur (2002, p. 6) faz uma definição da morte que muito se aproxima ao que os simbolistas ibero-americanos concebem como morte-mulher, ela afirma que “a morte é objeto de espanto e não parece poder ser enfrentada, a não ser na medida em que se vê relativizada e aparenta ter domínio apenas sobre uma parte do nosso ser”. A morte é definida pela professora como a portadora de uma grandeza absoluta cuja divindade é comparada à de Deus. A teórica

completa sua definição da morte com conceitos que se assemelham em muito da visão de morte-mulher dos poetas em questão:

Com efeito, poderíamos dizer, da morte, o que a tradição ocidental diz tão bem de Deus: que Ele é “algo cuja grandeza não se pode conceber”, não certamente porque ela seria plenitude de ser e perfeição suprema, mas ao inverso, porque “é” absoluta anulação, “objeto” impensável, impossível de ser circunscrita, sobre a qual nenhum domínio jamais foi possível e cuja onipotência sobre nós é semelhante à de um deus único. (DASTUR, 2002, p. 9)

A construção da imagem que a professora faz da morte é muito parecida ao que os poetas consideram como sendo os atributos para a morte-mulher, sendo ela a absoluta anulação das vontades racionais do eu-poético, exercendo um poder que domina os desejos do eu. O indivíduo que se vê diante da morte-mulher sente-se atraído e dominado, servo de suas vontades e desejos, já que ela não pode jamais ser dominada.

Assim, esta pesquisa se dedicou a uma análise minuciosa do tema da morte e da mulher, que chamamos de morte-mulher, uma derivação da mulher fatal, já que os poetas, nos poemas escolhidos, não tratam os elementos de maneira separada, mas, em sua lírica, fundem a morte e a mulher como uma coisa apenas, a morte que é mulher, morte-mulher. Concluímos que, embora existam diferenças na abordagem do tema da morte, existem muitas proximidades. Os poetas conseguem colocar um erotismo típico de suas obras iniciais, mas também mostram as influências dos simbolistas franceses na construção da identidade da morte na poesia simbolista ibero-americana. É perceptível, no entanto, alguns padrões que se distanciam, a linguagem em Darío é mais bucólica, preciosista, de certa forma, e até mesmo mais específica ao se referir a morte-mulher, Sousa é mais soturno, sua descrição é muito mais subjetiva, fica, evidentemente, no plano da sugestão, seu emprego de vocabulário está entre o místico e o satânico com pitadas do vocabulário litúrgico. Darío, por sua vez, prefere o vocabulário mais pagão, retomando a todo instante elementos helenistas. Ambos colocam em sua poesia sensualidade e um erotismo vívido, em Darío é mais equilibrado, em Sousa é macabro e funesto. No sensualismo de Cruz e Sousa não tem o tom pagão que é apresentado em Darío, o sensualismo de Cruz e Sousa é muito mais místico. Moisés enfatiza que “o sensualismo [em Cruz e Sousa], aromatizado pelo sentimento ou sonho da existência numa esfera platônica de suma beleza, celebra um casamento místico de efêmera bem-aventurança” (MOISÉS, 2016, p. 328). Assim, entendemos que a morte tem, em Cruz e Sousa, como em Darío, o aspecto sensualista, erótico, pois essa é a marca da poesia de ambos os poetas ibero-americanos em sua primeira fase. No entanto, nos poemas que tomamos para análise que são da segunda fase dos poetas representam períodos

conturbados, principalmente em Sousa, mas também o amadurecimento do fazer poético dos artistas.

Contudo, é evidente que há uma proximidade entre os dois poetas em relação ao tema da morte, às vezes essas semelhanças passam pelas heranças dos simbolistas, mas, também, é importante entender que o tema tem peculiaridades que pertencem apenas aos poetas de acordo com seus contextos. Entendemos que o tema da morte-mulher em Cruz e Sousa e Rubén Darío se conversam em vários pontos, os poetas falam dela, nos poemas analisados, com características muito parecidas, ambas são virgens, por diversas vezes, em quase todos os poemas, os poetas ratificam a virgindade desta personagem – em mais um ponto a morte-mulher se distancia da *Femme fatale*. Além disto, a posição de majestade é unânime para ambos, são imperatrizes de submundos, de impérios sombrios, exalam soberania e orgulho em suas faces, ambas são brancas e divinais, uma divindade harmônica, erudita em Darío, em Sousa uma divindade aterrorizante, macabra. A divindade e o *status* nobreza de ambas estão representadas também nas roupas, ambas se vestem com roupas de seda, mas suas roupas são escuras, vestes negras.

Concluimos esta análise da seguinte maneira, em Rubén Darío, a morte-mulher é totalmente temível e terrível, mas quando ela passa o eu-lírico se vê totalmente atraído, como se fosse um ímã, ele deseja segui-la, em Cruz e Sousa a morte-mulher também é temível e terrível, mas ela repele, ela causa medo e horror, o eu-lírico se vê preso a ela, mas seu desejo é o de fuga. Embora sejam construções que se distanciam em pontos significativos, a morte-mulher em Rubén Darío e Cruz e Sousa se aproximam, têm semelhanças inegáveis, as análises apresentam com um caráter concludente esta aproximação que há em ambas construções. Os poetas ibero-americanos retomam a tradição, cada um a seu modo, escolhem um tema, a morte, e constroem um novo conceito para ela, a morte-mulher ruben-dariana e cruz-sousiana é um dos elementos mais fenomenais que é possível analisar e interpretar na poesia finissecular oitocentista em língua espanhola e portuguesa.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. **Da monarquia, Vida nova**. São Paulo: Martin Claret. 2005.
- ARÊAS, Joana Pinheiro Gomes. **A alegoria na lírica baudelairiana: uma leitura a partir de Walter Benjamin**. 74 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.
- ARELLANO, José Eduardo. Rubén Darío, lírico perdurable de nuestra lengua. In: **Rubén Darío del símbolos a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016, p. 111.
- ARRIGUCCI JR., Davi. A noite de Cruz e Sousa. In: **Outros Achados e Perdidos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 165 – 184.
- BALAKIAN, Anna. **O Simbolismo**. Trad.: José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- BARCIA, Pedro Luis. Prosas profanas y otros poemas. In: **Rubén Darío del símbolos a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016, p. 337.
- BARRÍA NAVARRO, José Nelson. Erotismo satánico y muerte en la obra de Rubén Darío: una revisión de sus influencias. **Anales de literatura Hispanoamericana**, n. 25. Servicio de Publicaciones, UCM. Madrid, 1996, p. 125 – 141.
- BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do Mal**; tradução, introdução e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**; edição e tradução de João Barreto. Belo Horizonte, Autêntica, 2019.
- 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. 181 – 258.
- BLANCHOT, Maurice. A morte possível. In: **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987, p. 83-104.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. **Obras completas**. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974, p. 710-712.
- _____. O encontro num sonho. **Nove ensaios dantescos e a memória de Shakespeare**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 52 – 61.

BOSI, Alfredo. O Romantismo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 2017, p. 95 – 167.

_____. O Simbolismo . **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 2017, p. 279 – 316.

BRANDÃO, Gilda Vilela. **Notas sobre a recepção do Simbolismo na França e no Brasil**. Niterói, Abralic, 2010, p. 107 – 132

BRESCIANI, Maria Stella M. **Londres e Paris do século XIX: O espetáculo da pobreza**. São Paulo, Brasiliense, 2013.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da literatura brasileira – do Romantismo ao Simbolismo** . São Paulo, Difel, 1974.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: Ática, 2006.

CHARTIER, Roger. **Origens culturais da Revolução Francesa**. São Paulo, Unesp, 2009.

COSTA, Juliana Pêgas. As metamorfoses da mulher na poesia brasileira finissecular, 2010. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/xiv_cnlf/tomo_1/584-592.pdf>

DASTUR, Françoise. **A morte: ensaio sobre a finitude**. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

DA COSTA, Ricardo. O triunfo da Morte (c. 1562) de Bruegel, O Velho (c. 1525-1569) uma leitura sonora do macabro espetáculo artístico: The Triumph of Death (c. 1562) by Bruegel the Elder (c. 1525-1569) A sound reading of the macabre artistic spectacle. **Brathair-revista de estudos celtas e germânicos**, v. 20, n. 2, 2020.

DOTTIN-ORSINI, Mireille. **A mulher que eles chamavam de fatal**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

DUARTE, Lélia Parreira. Introdução. **De Orfeu e de Persefone morte e literatura**. (Org.) DUARTE, Lélia Parreira. São Paulo: Ateliê Editorial, Belo Horizonte: Editora Puc Minas, 2008, p. 11 – 16.

ECO, Umberto. História da Feirúra. Tradução: Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

ETIEMBLE, René. Crise da literatura comparada? In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 191-198.

FRANÇA, J., e SILVA, D. A. P. (2016). De perseguidas a fatais: personagens femininas, sexo e horror na literatura do medo brasileira. **Opiniões**, 4(6-7), 51-66. <https://doi.org/10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2015.115072>

GINZBURG, Jaime. Estética da morte. In: Rev. **Gragoatá**, Niterói, n. 31, p. 51-61, 2. sem. 2011.

GUYARD, Marius-François. Objeto e método da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 97-107.

GOETHE, Johann Wolfgang. **Os sofrimentos do jovem Werther**. Porto Alegre, L&PM, 2020.

HAUSER, Arnold. **Historia social de la literatura y el arte**. Vol. 2. Madrid, Guadarrama, 1969.

_____. **Historia social de la literatura y el arte**. Vol. 3. Madrid, Guadarrama, 1969.

HESÍODO. **Teogonia a origem dos deuses**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995.

HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**. Rio de janeiro, Paz & Terra, 2020.

MARTINS, Alcina Manuela Oliveira. O corpo feminino na Idade Média: um lugar de tentações. **O outro lado do espelho: percursos de investigação** (CeIED 2013-2017), p. 138 -150, 2013.

MARASSO ROCCA, Arturo. **Rubén Darío y su creación poética**. La Plata: Biblioteca Humanidades, 1934.

MERQUIOR, José Guilherme. O segundo oitocentismo. In: **De Anchieta a Euclides da Cunha. Breve História da Literatura Brasileira**. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.

MOISÉS, Massaud. Simbolismo . **História da Literatura Brasileira**. vol 2. São Paulo, Editora Cultrix, 2016.

_____. Romantismo. **História da literatura brasileira**. Vol. 1. São Paulo, Cultrix, 2012, p. 373 – 690.

_____. **O Simbolismo** . São Paulo, Cultrix, 1966.

MURICY, José Cândido de. Introdução. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. 3. ed. Brasília: INL, 1973, vols. I e II

NAUPERT, Cristina. Afinidades (s) eletivas. A temática comparatista nos tempos do multiculturalismo. **Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica**, n. 16, 1998, p. 171.

_____. Introducción. In: **Tematología y comparatismo literario**. (Org.) NAUPERT, Cristina. Madrid: Arco/Libros, 2003, p. 11-24.

ORTEGA, Julio. El tiempo de la poesía em Rubén Darío. In: **Rubén Darío del símbolos a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016, p. 67.

PAZ, Octavio. **El caracol y la sirena**. In: Revista Universidad de México. [online] Dic., 1964.

PIMENTEL, Luz Aurora. Tematología y transtextualidad. **Nueva Revista de Filología Hispánica**, v. 41, n. 1, 1993, p. 215-229.

PILOSU, M. **A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média**. Lisboa: Estampa, 1995.

RAMA, Ángel. **Rubén Darío y el Modernismo**. Caracas: Alfadil, 1985.

RAMÍREZ, Sergio. El libertador. In: **Rubén Darío del símbolos a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016, p. 15.

RANCIÈRE, Jacques. Introdução. **As margens da ficção**. São Paulo, Editora 34, 2021, p. 7 – 16.

DARÍO, Rubén. **Rubén Darío del símbolo a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016.

SÁNCHEZ, Darío Gómez. Anotações em torno de razão e poesia. **Manuscrita: Revista de Crítica Genética**, n. 25, p. 60-70, 2013.

_____. A melancólica esperança de Rubén Darío. In: **ABRALIC**, v. 15, Anais. Rio de Janeiro, p. 492 – 498, 2017.

_____. Ecos de Azul... de Rubén Darío. In: **Miscelânea**, Assis, v. 23, 2018, p. 135-151, 2018

SÁNCHEZ DE LEÓN, María José Rodríguez. Tematología y comparatismo: del método y la disciplina. In: **Metodologías comparatistas y literatura comparada**. Dykinson, 2012. p. 365-378.

SANTOS, Rita de Cássia Silva Dionísio. “Visão da morte”: O lirismo noturno de Cruz e Sousa. **Estação Literária**, v. 12, 2014, p. 176-185.

SCHMITT, Juliana. A morte e os mortos nas danças macabras. **Revista Nava**, v. 1, n. 1, 2015.

SCHMITT, Juliana. O estudo das Danças Macabras medievais: entre o visível, o oculto e o destruído. **Revista Ara**, v. 3, 2017, p. 231-253.

SOLLORS, Werner. La tematología hoy. In: **Tematologia y comparatismo literario**. (Org.) NAUPERT, Cristina. Madrid: Arco/Libros, 2003, p. 53-84.

SOUSA, Cruz e. **Broquéis Faróis Últimos Sonetos**. São Paulo: Martin Claret, 2016.

STAROBINSKI, Jean. **A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire**. Tradução de Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2021.

TRADUZIDA, Literatura Italiana et al. **A melancolia amorosa e o fantasma em Francesco Petrarca**. 2021.

VALLE-CASTILLO, Julio. Prosas profanas y otros poemas: heterogeneidad, intertexto. In: **Rubén Darío del símbolos a la realidad**. Madrid: Real Academia Española, 2016, p. 87.

VAN TIEGHEM, Paul. Crítica literária, história literária, literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 89-98.

WELLEK, René. A crise da literatura comparada. In: CARVALHAL, Tânia Franco; COUTINHO, Eduardo F. **Literatura comparada: textos fundadores**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 108-119.

ANEXOS A - ILUSTRAÇÃO 1 – O TRIUNFO DA MORTE (1562), PIETER BRUEGEL, O VELHO



O Triunfo da Morte (c.1562) de Bruegel, o Velho (1525-1569). Óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, Museo del Prado, Sala 025.

ANEXO B - A FOLHA DE PALMEIRA (1894), WILLIAM-ADOLPHE BOUGUEREAU



A folha de Palmeira (1894) de William-Adolphe Bouguereau.