

Capítulo I

1. 1 - Ambiente cultural e aspectos do Simbolismo

O Simbolismo foi um movimento artístico surgido ao final do século XIX, fortemente inspirado por *Les Fleurs du Mal*¹, *As Flores do Mal*, obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821 -1867). O livro, lançado com grande polêmica em 1857, causou furor entre o público², não apenas por abordar temas tidos à época como tabus, mas também pela renovação da linguagem literária, repleta de imagens delirantes e perturbadoras.

Ao romper com padrões clássicos e românticos já bastante solidificados, Baudelaire põe em xeque as noções de bem e mal, belo e feio, e, principalmente, coloca o leitor em contato com sensações até então não admitidas e não abordadas na literatura francesa consagrada. Com o intuito de mostrar todo o seu desagrado contra um determinado modo de pensar o mundo e de tornar clara a sua repulsa pela sociedade de seu tempo, Baudelaire, por meio de imagens chocantes, constrói a sua arte, incorporando o sórdido, o repugnante e o feio a uma visão criativa da experiência moderna. Essa nova concepção vai provocar um

¹ Sobre *Les Fleurs du Mal*: no dia quatro de fevereiro de 1857, Charles Baudelaire envia ao correspondente parisiense o manuscrito dessa obra. No dia 20 do mesmo mês, *A Revue Française* publica nove *Flores do Mal* e, em dez de maio, mais três *Flores* são divulgadas em *L'Artiste*. O lançamento oficial, com 52 poemas inéditos, ocorre em 25 de junho de 1857. BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Introdução Geral / Cronologia da Vida e da Obra*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.43-59.

² BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.43.

grande choque na elite francesa, completamente apegada a modelos e linguagens convencionais.³

A obra de Baudelaire e, posteriormente, o movimento simbolista, nascem em plena crise de valores e numa conjuntura sócio-econômica instável. No entanto, para que se possa compreender melhor a origem, o caráter e os desdobramentos desse movimento, é necessário retroceder à primeira metade do século XIX, época marcada por um intenso progresso industrial e científico. A economia da França, assim como a de toda Europa ocidental, baseava-se no sistema de produção capitalista gerado pela Revolução Industrial, em que o único imperativo era o lucro. O capital financeiro se concentrava nas mãos da burguesia, ávida pelo acúmulo de riquezas proporcionado pelos ganhos de produtividade auferidos na indústria. Tudo confluía para o fortalecimento do capitalismo como sistema econômico e para a consolidação da burguesia como classe dominante. Inserida nesse ambiente de grande crescimento industrial, a sociedade européia, acreditando plenamente em si, procura explicar os fatos através da ciência. Essa sociedade que se consolida é essencialmente urbana uma vez que grande número de pessoas é forçado a abandonar os campos em busca de trabalho assalariado nas cidades.

O progresso social e econômico decorrente da expansão capitalista manifesta-se na sociedade européia através da formação de correntes de pensamento de natureza cientificista e materialista, que imprimem no mundo burguês um estado de ânimo de grande “euforia” e crença absoluta na técnica e na contínua evolução social. Essa visão se concretizará na obra de alguns

³ GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994. p. 5-7.

filósofos e cientistas como Comte, Taine, Darwin e Lamarck que irão desprezar o pensamento metafísico em favor de um conhecimento objetivo e racional da realidade⁴. Ao mesmo tempo, o enriquecimento da burguesia leva à adesão a modismos que fazem com que se pense que tudo é breve, efêmero, descartável e que se vive num mundo fútil e fragmentado no qual os valores são extremamente mutáveis.

Por outro lado, todo o progresso industrial e tecnológico que, sem dúvida, trouxe inúmeros benefícios, contribuiu também de forma decisiva para transformações profundas na estrutura das sociedades europeias. Ao final do século XIX, o sentimento de “euforia” é abalado por uma grave crise que assola a Europa, crise essa desencadeada pela produção excessiva de mercadorias e pela incapacidade do mercado de consumo em absorvê-las. Aliado a isso, observam-se vários problemas em torno da *questão social*: o êxodo rural, a formação de uma classe proletária, o aumento da pobreza e o inchaço dos centros urbanos.

Nesse contexto, desenvolve-se uma visão da realidade oposta às correntes materialistas características da primeira metade do século XIX. O filósofo Nicolau von Hartmann, influenciado pelas idéias de Arthur Schopenhauer, propõe um modelo radicalmente contrário ao pensamento racionalista ao elaborar as

⁴ Os mais significativos foram Auguste Comte, criador do Positivismo; Taine, defensor do Determinismo; Darwin e Lamarck adeptos do Evolucionismo.

Positivismo: doutrina de base sociológica, concebida por Auguste Comte (1798-1857), que tinha como fundamento a crença na aproximação positiva, objetiva, da realidade, e se propunha a ordenar as ciências experimentais, considerando-as o modelo por excelência do conhecimento humano, em detrimento das especulações metafísicas ou teológicas.

Determinismo: doutrina baseada em princípios históricos, sociológicos e antropológicos muito influenciada pelas idéias deterministas de Comte e desenvolvida por Hippolyte Taine que consistia em conhecer o homem através de determinantes fixos como raça, meio e momento histórico.

Evolucionismo: doutrina segundo a qual toda a cultura de uma sociedade é resultado constante de um processo evolutivo.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
ENCICLOPÉDIA Abril. São Paulo: Abril, 1973.

primeiras teorias sobre o inconsciente (1869). Ele questiona o mundo empírico, ou seja, o conhecimento apenas como fonte da experiência, e defende a idéia de que a realidade está naquilo que não se vê. Essas noções relativas ao inconsciente, até então uma entidade desconhecida, assim como a sensação de incapacidade e da falta de informações e recursos para se ter acesso às incógnitas do mundo, geram insegurança e se fazem presentes na poesia e em muitas manifestações da arte do final do século XIX.

Um outro aspecto a se mencionar neste panorama de transformação social, é o surgimento de um “espírito de decadência” simbolizado literariamente pelo personagem *Des Esseintes*, do romance *A rebours*.⁵ Trata-se de um aristocrata avesso à vida social que se refugia no campo para se dedicar à solidão e se entregar aos prazeres extravagantes. O perfil desse homem decadente, que despreza o amor e se orgulha de viver de modo artificial, é muito bem retratado por Álvaro Gomes:

(...) surge nessa época um tipo de homem que volta as costas à sociedade materialista e que procura cultivar dentro de si as sensações mais refinadas. Esse homem, conhecido como decadente, fecha-se em sua torre de marfim e só na orgulhosa solidão é que parece encontrar conforto para o sofrimento proveniente do desconforto com o mundo grosseiro e hostil.⁶

Com base nesse breve relato, verifica-se que o sentimento de “euforia” apontado no início do século XIX, passa a dividir espaço com um idealismo que se constituirá de um pensamento profundamente espiritualista. Para compreender melhor essa nova conjuntura, é esclarecedor conhecer alguns aspectos da obra

⁵ *A rebours, Às avessas*, é um romance decadentista escrito, em 1884, por Joris-Karl Huysmans.

⁶ GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.11.

de Baudelaire, poeta emblemático que influenciará artistas de muitas épocas e que, com sua forma de conceber e compreender a arte, confere-lhe uma nova identidade e recupera sua essência utilizando-se de recursos simbólicos.

1. 2 - Charles Baudelaire: o poeta e a rua

A percepção dos problemas da sociedade industrial, o materialismo burguês, o questionamento da lógica científica e racional; tudo isso havia sido incorporado à poesia francesa por Charles Baudelaire, mesmo antes que esta percepção de crise cultural relacionada ao mundo moderno fosse compartilhada com um maior número de intelectuais. Para Baudelaire, dois aspectos particulares e indissolúveis constituíam a vida moderna: o da beleza singular e verdadeira inerente a ela e também o da miséria e do mal-estar físico e psíquico permanentes que, por sua vez, geravam grande aflição e eterna agonia. Algumas frases do escritor, em seu ensaio *Salão de 1859*⁷, deixam transparecer algumas de suas questões com a modernidade⁸: “A poesia e o progresso são dois ambiciosos que se detestam com um ódio instintivo e, quando se cruzam no mesmo caminho, é

⁷ Este ensaio foi divulgado na *Revue Française*, em 10 e 20 de junho, 1 e 20 de julho, cujo diretor Jean Morel, amigo de Baudelaire, teve a inusitada idéia de publicá-lo em forma de cartas. O *Salão de 1859* foi dividido em nove partes: *O Artista Moderno; O Público Moderno e a Fotografia; A Rainha das Faculdades; O Poder da Imaginação; Religião, História, Fantasia; O Retrato; A Paisagem; Escultura; Ofertório*. BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Crítica Literária / Salão de 1859*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.799-803.

⁸ O sentido de “modernidade” é descrito por Baudelaire em *O Pintor da Vida Moderna*: “A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”. BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.859. Baudelaire, apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. p.130.

preciso que um se submeta ao outro⁹”. E ainda se manifestando contrário à realidade que ele julgava vazia e repugnante: “Acho inútil e fastidioso representar aquilo que é, porque nada daquilo que existe me satisfaz. A natureza é feita, e prefiro os monstros de minha fantasia à trivialidade concreta¹⁰ “.

Com esse mesmo espírito, em 1857, Baudelaire, profundamente indignado com os tempos modernos e com a forma como se pensava a poesia e a arte, publica *As Flores do Mal*, obra pela qual ele é processado e multado por obscenidade e violação à moral e ao pudor. Sobre o título, um tanto quanto paradoxal, é o próprio Baudelaire quem o explica em um dos projetos do prefácio de seu livro:

Poetas ilustres tinham dividido há muito tempo as províncias floridas do domínio poético. Pareceu-me prazeroso, e tanto mais agradável, porque a tarefa era mais difícil, extrair a *beleza do mal*.¹¹

Uma outra interpretação desse título pode ser feita através do aspecto contraditório da vivência no mundo moderno, em que convivem o sublime e o sórdido. A beleza está aí ligada ao florescimento da individualidade, da subjetividade e da liberdade de criação, simbolizado pelas *Flores* do título. Paralelamente, Baudelaire faz menção ao próprio sistema capitalista, referindo-se ao *Mal* que, em contrapartida, representa a proliferação da pobreza, da sujeira e da miséria, temas exaustivamente abordados na obra.

⁹ BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 7. p.802.

¹⁰ BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 7. p.803-804.

¹¹ BAUDELAIRE, Charles. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios: Apêndices / Baudelaire visto por três de nossos Contemporâneos [Valéry]*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.1008 – 1009. Baudelaire apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.5.

Théodore de Banville, poeta contemporâneo de Baudelaire, prestou-lhe uma comovente homenagem póstuma, assim se referindo à originalidade do ilustre colega:

Ele aceitou o homem moderno em sua plenitude, com suas fraquezas, suas aspirações e seu desespero. Foi, assim, capaz de conferir beleza a visões que não possuíam beleza em si, não por fazê-las romanticamente pitorescas, mas por trazer à luz a porção de alma humana ali escondida; ele pôde revelar, assim, o coração triste e muitas vezes trágico da cidade moderna. É por isso que assombrou, e que continuará a assombrar, a mente do homem moderno, comovendo-o, enquanto outros artistas o deixam frio.¹²

Lançado na metade do século XIX, *As flores do Mal* é de grande importância para o surgimento do que se denominou Simbolismo e vai, também, influenciar fortemente a música de compositores como Debussy e Ravel. É com o intuito de, mais tarde, buscar estabelecer pontos comuns entre a poesia simbolista e a peça *Ma Mère L'Oye*, foco desta dissertação, que serão feitas algumas observações sobre versos de Baudelaire, a partir de seu caráter sugestivo e de suas imagens poéticas. Para isso, transcreveu-se de *As Flores do Mal* o poema *Correspondances*, texto embebido de idealismo, paixão, frustração e convicção profunda.

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

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unite,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les coulurs et les sons se respondent*

¹² Baudelaire apud BERMAN, Marshall. *op. cit.* nota 8, p.130.

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

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.*

A natureza é um templo onde vivos pilares
Deixam filtrar não raro insólitos enredos;
O homem o cruza em meio a um bosque de segredos
Que ali o espreitam com seus olhos familiares.

Como ecos longos que à distância se matizam
Numa vertiginosa e lúgubre unidade,
Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,
Os sons, as cores, e os perfumes se harmonizam.

Há aromas frescos como a carne dos infantes,
Doces como o oboé, verdes como a campina,
E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,

Como a fluidez daquilo que jamais termina,
Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,
Que a glória exaltam dos sentidos e da mente.¹³

Esse poema em forma de soneto integra o *Spleen e Ideal*¹⁴, primeiro ciclo de *As Flores do Mal*. Nele, está compreendida a noção da *teoria das correspondências*, um dos *piliers*, ou seja, um dos fundamentos da arte de Baudelaire que reconhece que “tudo na natureza teria um sentido simbólico e tudo manteria estreita correspondência com o mundo celeste¹⁵”.

¹³ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p.115.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e Prosa: Poesia e Prosa Poética / As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002. p.109.

¹⁴ A palavra inglesa *Spleen* significa baço, órgão humano ao qual se associam tradicionalmente sentimentos de tristeza e melancolia, bem como de tédio, rancor e mau-humor. Assim, na minha opinião, o uso de *Spleen* parece bastante significativo, tanto pelo seu conteúdo semântico quanto pela correspondência que sugere com as emoções citadas acima.

¹⁵ Essa teoria origina-se do filósofo, cientista e teólogo sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772). Segundo ele “todas as coisas que existem na natureza, desde o que há de menor ao que há de maior, são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual, e ambos os mundos graças à Divindade”. Swedenborg apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.19. Swedenborg foi precursor nas tentativas de comprovação científica da imortalidade da alma e influenciou grandes artistas e pensadores como Goethe, Schelling, Balzac, além do próprio

Observando o início da primeira estrofe de *Correspondências*, percebe-se que o escritor metáforiza a natureza comparando-a a um templo; a natureza é simbolizada como um local sagrado de encontro e interação entre os seres. O homem, alienado e insensível, profundamente ligado à cidade e aos seus prazeres, quando passa em meio a ela não é capaz de compreender os seus sinais, que lhe soam estranhos e enigmáticos; a natureza, ao contrário, como uma mãe “com seus olhos familiares”, reconhece-o como um ser proveniente dela. Esse jogo de palavras por meio de símbolos e de uma linguagem extremamente imprecisa, através da qual tudo deve ser apenas sugerido, constitui o princípio do mistério¹⁶, ingrediente essencial usado pelos escritores simbolistas. E a atmosfera vaga e misteriosa, acatando o princípio de que nada pode e nada deve ser explicitado ou nomeado, permanece na segunda estrofe, quando Baudelaire fala dos “ecos longos que à distância se matizam”; portanto se misturam, se combinam constituindo uma unidade. Ele continua a se expressar, com ênfase na fantasia e na imaginação, pela realidade vaga que flui como num sonho... Tudo isso vai se desdobrar no primeiro terceto do poema com o uso de sinestésias¹⁷ através das quais se estabelece uma ligação intrínseca entre os sentidos. Por meio de uma relação subjetiva e que não tem nenhum compromisso com o pensamento lógico,

Baudelaire. GRIFFITHS, Paul. *A Música Moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.35.

¹⁶ Mallarmé, sobre o mistério, escreve: “Nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema, que consiste em ir adivinhando pouco a pouco: sugerir, eis o sonho. É a perfeita utilização desse mistério que constitui o símbolo: evocar pouco a pouco um objeto para mostrar um estado de alma, ou inversamente, escolher um objeto e extrair dele um estado de alma, através de uma série de adivinhas”. Mallarmé apud GOMES, Álvaro Cardoso. *op. cit.* nota 3, p.27.

¹⁷ A sinestesia é a relação que se verifica espontaneamente entre impressões ligadas a domínios sensoriais distintos, ou seja, caracteriza-se pela fusão de duas ou mais sensações diferentes. Além do famoso soneto *Correspondances*, de Charles Baudelaire, outro exemplo a constar é *Canção Ardente*, de Antônio Nobre (1867 – 1900), que faz referência às sensações sonora, tátil e visual. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 4, p.2579.

tudo é descrito em um mesmo instante, sem obedecer a um critério temporal: os aromas frescos percebidos pelo olfato são comparados à delicadeza da pele das crianças ou, ainda, os aromas são associados ao timbre do oboé e também ao verde das campinas. Diante dos elos que entrelaçam completamente os sentidos, se estabelece um processo no qual o perfume evoca uma sensação tátil, que por sua vez evoca um determinado som, que evoca uma cor, que evoca uma imagem... No entanto, é preciso estar atento aos sentidos porque eles também podem perverter, desvirtuar, conforme Baudelaire se pronuncia com “e outros já dissolutos [os aromas], ricos e triunfantes”.

Finalmente, no último terceto, o vislumbre da possibilidade de se compreender “as confusas palavras” e de apreender sensitiva e intelectualmente a enigmática linguagem de sinais da natureza através da interação entre o espírito e os sentidos. A imagem do mundo enquanto correspondência do céu, recuperada no século XVII por Emmanuel Swedenborg, chega ao conhecimento de Baudelaire através de Edgar Allan Poe, escritor norte-americano que vai marcar profundamente a história da literatura e redirecionar os caminhos da ficção.

1. 3 – O Mistério em Edgar Allan Poe

O poeta Edgar Allan Poe, exerceu indubitavelmente imensa influência sobre os simbolistas, despertando em Charles Baudelaire profunda admiração, a ponto de ter o poeta francês traduzido quase toda a sua obra em prosa. Foi através da versão de Baudelaire, e não dos originais em inglês do próprio Poe, que o mundo

literário conheceu sua inestimável obra, vertida posteriormente para diversos idiomas. Allan Poe difundiu a idéia de “poesia pura”, autônoma, que encontra sentido nela mesma e prescinde de qualquer vínculo, seja com a filosofia, a moral, a história ou a política. Aliado a isso, o desprezo pelo exagerado sentimentalismo romântico acaba por conduzi-lo ao planejamento minucioso do poema, aliando o pensamento lógico que estrutura a obra literária à valorização da musicalidade e do belo¹⁸. De acordo com ele, o grande compromisso do poeta não deveria ser com a satisfação do intelecto, mas com a busca da criação da autêntica beleza que só pode ser concretizada por meio de uma linguagem vaga e imprecisa. Daí a grande atração dos simbolistas pela música, a mais abstrata das artes, que, sem pretensão de representar e despojada de narrativa¹⁹, não contém em si nenhuma significação absoluta. Essa inclinação musical, somada ao sonho de aproximar as artes²⁰, motiva os simbolistas a fazer uso de recursos próprios da música, procurando renovar a linguagem poética através da manipulação da sonoridade do texto literário.

¹⁸ Conforme palavras de Allan Poe “a beleza é a única província legítima do poema”. E escrevendo sobre o assunto: “O prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo. Quando, de fato, os homens falam de beleza querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma* – e *não* da inteligência ou do coração – (...) e que se experimenta em conseqüência da contemplação do ‘belo’”. ALLAN POE, Edgar. *Ficção Completa, Poesia e Ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p.913.

¹⁹ Reporto-me à representação e à narrativa baseadas na linguagem verbal, que, à diferença da linguagem musical, tem referente imediato. A forma sonata, por exemplo, apresenta um sentido comparado ao do discurso narrativo já que se podem identificar, além do tema, diferentes formas de fazer conduzir um elemento a outro, transformar-se nele, interrompê-lo, distorcê-lo ou substituí-lo. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.78.

²⁰ Essa inter-relação entre as artes foi bastante valorizada pelos simbolistas, embora ela tenha sido explícita desde a Antigüidade através de frases como: “a pintura é poesia muda, a poesia, pintura falante, a arquitetura, música congelada”, citada por Plutarco, ou “a poesia deve ser como um quadro”, enunciada por Horácio. OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *op. cit.* nota 19 p.9.

Allan Poe soube conciliar a imaginação e a fantasia com um pensamento racional e lógico que influenciou várias gerações de artistas e intelectuais de diferentes nacionalidades. Para reconhecer e explorar alguns aspectos de seu pensamento na linguagem musical de Ravel, vale a pena examinar seu ensaio *A Filosofia da Composição*²¹, no qual o escritor descreve todo o processo na elaboração de seu famoso conto *O Corvo*.

De imediato, Allan Poe coloca categoricamente e sem meias palavras, as condições nas quais o seu conto foi construído:

É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição [de *O Corvo*] se refere ao acaso ou à intuição, que o processo caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a seqüência rígida de um problema matemático²².

Em seguida, o escritor relata a busca por um *efeito*, indispensável como fonte de interesse, e enfatiza a originalidade como dado imprescindível à produção de qualquer obra de arte. Com a intenção de “agradar²³”, ao mesmo tempo, ao público e à crítica, começa por pensar na relação equilibrada entre a extensão do poema e o *efeito* ou impressão a ser obtida:

É desnecessário demonstrar que um poema só o é quando emociona, intensamente, elevando a alma; e todas as emoções intensas, por uma necessidade psíquica, são breves. (...) Dentro desse limite, a extensão de um poema deve ser calculada para conservar relação matemática com seu mérito; noutras palavras: com a emoção ou elevação; ou ainda em outros termos: com o grau de verdadeiro efeito poético que ele é capaz de produzir. Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da

²¹ *A Filosofia da Composição* e o conto *O Corvo*, de Allan Poe, com títulos originais *Philosophy of Composition* e *The Raven*, foram traduzidos por Charles Baudelaire sob o título de *A Gênese de um Poema*, na *Revue Française*, em 20 de abril de 1859.

BAUDELAIRE, Charles. *op. cit.* nota 1, p.46.

²² ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.912.

²³ Este “agradar” ao público e à crítica está relacionado às considerações sobre a *extensão* e o *efeito* obtido com o poema; que não fosse muito longo e que, através da utilização da beleza permitisse ser apreciado, sem maiores problemas, por todos.

intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição: a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito²⁴.

Depois dessa reflexão sobre a unidade da obra na qual Allan Poe estabelece um forte elo entre os elementos estruturais e emocionais, a beleza é determinada como *província* do conto e a melancolia pensada como seu *tom*²⁵. Definidos esses pontos, ele parte em busca de um eixo articulatório sobre o qual tudo vai se desenrolar e opta por um refrão grave e breve: *nevermore, nunca mais*; apenas uma palavra com caráter e sonoridade singulares, escolhida com rigor. *Nevermore*, palavra única nesse contexto; além de atender aos requisitos sonoros desejados pelo autor, ajusta-se perfeitamente ao *tom* já preestabelecido. A próxima fase se incumbe da definição da personagem, um ser não racional que fará uso contínuo e monótono do refrão. Não sem dificuldades, Allan Poe chega à figura do corvo, ave soturna de plumagem preta – à qual atribui capacidade para falar – e, não poderia ser mais simbólico, a ave do mau agouro²⁶. A escolha de uma personagem com as características do corvo, sem dúvida, reforça o *tom* de melancolia do conto e consolida a proposta de uma atmosfera envolta em trevas, que infunde certo medo e pavor... É nesse ínterim que Allan Poe parece definir, de fato, o tema com o qual vai trabalhar:

²⁴ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p. 913.

²⁵ Conforme explicitado no Capítulo II, Massaud Moisés entende por *tom* a unidade da narrativa estabelecida pela estruturação harmoniosa de todas as suas partes e que se propõe a despertar no leitor apenas uma impressão. Essa definição parece relevante por contribuir para um melhor entendimento do texto de Edgar Allan Poe. MOISÉS Massaud, *A Criação Literária*. São Paulo: Cultrix, 1997. p.23.

²⁶ A palavra agouro vem do latim e está relacionada à ciência dos áugures e à adivinhação pelo canto e vôo das aves. Os áugures eram sacerdotes que, entre os antigos romanos, adivinhavam o futuro, inferindo do vôo e do canto das aves os desígnios dos deuses. HOUAISS, Antônio. *op. cit.* nota 4, p.118 e 344.

Então, jamais perdendo de vista o objetivo – o superlativo, ou a perfeição em todos os pontos –, perguntei-me: “De todos os temas melancólicos, qual, segundo a compreensão universal da humanidade, é o mais melancólico?” A Morte – foi a resposta evidente. “E quando – insisti – esse mais melancólico dos temas se torna o mais poético?” (...) “Quando ele [o tema] se alia mais de perto à Beleza; a morte, pois, de uma bela mulher é, inquestionavelmente, o mais poético tema do mundo e, igualmente, a boca mais capaz de desenvolver tal tema é a de um amante despojado de seu amor”.²⁷

Estabelecido o tema e definidas as duas personagens a contracenar por meio de um diálogo, resta ainda pensar em como melhor fazer uso do refrão aproveitando todas as suas potencialidades expressivas. Deste modo, Allan Poe chega ao ponto culminante de seu raciocínio relacionando o clímax do conto ao sentimento de angústia e desespero do amante. A comoção gerada pela contínua e lacônica repetição de *nevermore* por uma ave soturna de péssima reputação, acaba por levar o amante ao desatino, a induções supersticiosas e a uma “espécie de desespero que se deleita na própria tortura²⁸”. A partir de todo esse planejamento, o escritor reconhece o início do poema pela elaboração de seu término e afirma que é “pelo fim, por onde devem começar todas as obras de arte²⁹”. Allan Poe deixa claro que só consegue, de fato, visualizar toda a trajetória de seu conto e estabelecer o ritmo, o metro, o local e efeitos de contrastes adequados a cada um dos grupos de versos, depois de tecer considerações prévias sobre os vários elementos de sua composição.

Essa linguagem profundamente trabalhada em busca do ideal de beleza e perfeição é construída por um conhecimento metódico e sistematizado, com domínio absoluto dos recursos expressivos, mas também repleto de efeitos,

²⁷ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.915.

²⁸ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.916.

²⁹ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.916.

criatividade e imaginação. É por esta forma de exprimir-se que os simbolistas irão se sentir absolutamente fascinados. Mas o prestígio adquirido por Allan Poe foi tão intenso que ultrapassou os limites literários e se manifestou fortemente nas artes plásticas e até mesmo na música. Maurice Ravel, num de seus poucos depoimentos declarou: “No que se refere à técnica musical, meu mestre foi certamente Edgar Allan Poe. Para mim, a mais bela dissertação sobre composição, decerto a que mais influência exerceu sobre mim, foi o ensaio de Poe sobre a gênese do poema³⁰”.

1. 4 – Fantasmagorias de Maurice Ravel

Quando Maurice Ravel nasceu, a sete de março de 1875, no porto franco-basco de Ciboure, a Europa iniciava um período marcado por grande renovação da produção artística e por uma nova perspectiva espiritual. Verlaine terminara há pouco *Romance sans Paroles*, Rimbaud concluía *Une Saison en Enfer*, Mallarmé se concentrava em *L'Après-midi d'un Faune* e Renoir estava em plena atividade com *Moulin de la Galette*. Na música, César Frank (1822 – 1890) experimentava modulações e cromatismos e Saint-Saëns (1835 – 1921) apresentava sua *Dance Macabre*. É nesse cenário, bastante favorável e aparentemente promissor para a criação musical, que se insere Ravel.

Ao contrário de outros grandes nomes da música, pouco se sabe sobre sua vida particular ou a respeito de seus pensamentos mais íntimos, aflições ou

³⁰ ALLAN POE, Edgar. *op. cit.* nota 18, p.54.

amarguras, uma vez que ele não deixou relatos, correspondências ou depoimentos neste sentido.

Com seus pais Joseph Ravel e Marie Delouart parece ter existido, desde pequeno, um vínculo muito forte que se refletiu, depois, em sua obra musical. A influência de sua mãe, de origem basca, pode ser notada através de cores vivas e ritmos marcantes bem característicos da cultura daquela região, presentes em várias de suas composições, e pelos quais Ravel sempre se sentiu atraído.³¹ Do seu pai, um engenheiro civil, suíço, apaixonado por mecânica e de índole bastante desassossegada, teve o exemplo e o estímulo para a realização de um trabalho bem feito e o empenho nos estudos. Joseph, extremamente culto e profundo admirador das artes, teve papel fundamental no início do aprendizado de música do filho e, ao se aperceber de suas inclinações naturais, encorajou-o ao estudo de piano, prometendo-lhe pequena quantia em dinheiro. Segundo Jean Gallois³², o pai de Ravel

era um espírito irrequieto, incapaz de permanecer muito tempo num lugar se ele não proporcionasse suficientes estímulos ao seu espírito dominado pela imaginação. Companheiro amável dos seus filhos, (...) soube estimular as suas vocações e dar-lhes as oportunidades para as poderem desenvolver.

Devido a essa natureza um pouco nômade, Joseph, sua esposa e o filho de três meses se mudaram, no verão de 1875, para a capital. O segundo filho, Édouard, nasceu ali, três anos depois. É expressivo que Maurice Ravel, apesar de muito bem adaptado à cidade e de apreciar a vida moderna e agitada de Paris,

³¹ Como exemplo dessa influência materna pode-se citar a *Habanera* (1895), a *Rapsodie Espagnole* (1907) e a ópera *L'heure Espagnole* (1911).

³² GALLOIS, Jean. Ravel, o homem e seu mistério. In: *Enciclopédia Salvat dos Grandes Compositores*. Rio de Janeiro: Salvat, 1984. v.5, p.55.

sempre tenha sentido necessidade de retornar, de tempos em tempos, à sua cidade natal.

A vida na cidade cosmopolita, entretanto, proporcionou a Ravel ótimas condições e oportunidades para o desenvolvimento de seu potencial artístico. Iniciou seus estudos de piano, aos seis anos, com Henri Ghis e, mais tarde, em 1887, ampliou sua compreensão musical com as aulas de harmonia de Charles-René, aluno do compositor Léo Delibes. Foi nessa época que Ravel fez suas primeiras tentativas na área da composição e escreveu variações sobre um coral de Robert Schumann, variações sobre o tema da Suíte *Peer Gynt* de Edvard Grieg e um movimento de sonata. Em 1889, aos quatorze anos, foi aceito no Conservatório de Paris, na classe do professor Eugène Anthiome. Nessa instituição, foi aluno de piano de Charles de Bériot, de harmonia de Émile Pessard, de contraponto e fuga de André Gédalge e de composição de Gabriel Fauré. No Conservatório, conheceu o pianista espanhol Ricardo Viñes, que se tornaria um grande amigo e intérprete de muitas de suas obras.

Além de ter contato com excelentes professores e músicos, Maurice Ravel se interessou profundamente pela literatura; entre as suas leituras estavam as obras de Diderot, Parny, Huysmans, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, Baudelaire e, principalmente, Allan Poe. Isso elucida um conjunto de obras suas nas quais se pode perceber a ligação explícita entre poesia e música. *Un grand sommeil noir* (1855), *Sainte* (1896) e *Gaspard de la nuit* (1908) são exemplos de melodias inspiradas em poemas de Verlaine, Mallarmé e Bertrand respectivamente. Mais adiante, se fará um estudo sobre a que ponto a relação com o texto foi decisiva,

como no caso da criação de *Ma Mère L'Oye*, em como o interesse musical e literário diversificado do compositor contribuiu para isso.

Ravel admirava muito as obras dos compositores românticos como Liszt, Schumann, Chopin e Mendelssohn, mas era igualmente capaz de apreciar a sonoridade exótica dos gamelões de Bali ou do teatro de sombras javanês, que conheceu na *Exposição Universal de Paris*, em 1889. Essa sonoridade, tão diversa dos padrões convencionais europeus, baseada nas escalas modais defectivas, e o ritmo ágil e flexível do Extremo Oriente, parecem ter encontrado eco nas origens também estrangeiras de Ravel, deixando-lhe marcas que se refletiriam, mais tarde, em suas composições.

Em 1902³³, numa fase de boa maturidade musical e literária, o compositor adere a um grupo formado por artistas plásticos, poetas, cenógrafos e músicos, que se reúne regularmente e incomoda bastante a sociedade convencional com suas idéias inovadoras e suas discussões sobre a arte contemporânea³⁴.

Este grupo, turbulento e agitador, a quem alguém chamou “os apaches” – um nome que conservaram zelosamente –, reunia-se todas as semanas em casa de alguns de seus componentes, defendia a música de vanguarda (fizeram uma corte de honra nas primeiras representações de *Pelléas et Mélisande*), discutia sobre os “valores na berra” – a arte chinesa ou japonesa, Tristan Corbière ou Rimbaud, van Gogh ou Valéry – e apoiava-se num eterno “Gradus ad Parnassum”³⁵.

³³ 1902 é o ano de estréia da ópera *Pelléas et Mélisande*, inspirada na peça de Maeterlinck, do compositor Claude Debussy, sobre o qual se voltaria a atenção de vários músicos, que o denominavam “impressionista”, “simbolista” ou ainda “antiwagneriano”. É importante lembrar que a concepção formal e harmônica de Wagner, da qual o músico César Franck e vários poetas, dentre eles Baudelaire e Mallarmé, eram grandes admiradores, impressionou bastante os artistas franceses nos anos de 1880. EVERDELL, William. *Os Primeiros Modernos*. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.316-317.

³⁴ Um dos componentes e, anfitrião de muitos encontros, era Cipa Godebski, a cujos filhos foi dedicada a versão a quatro mãos de *Ma Mère L'Oye*.

³⁵ GALLOIS, Jean. *op. cit.* nota 32, p.55.

Imerso nesse ambiente de debates polêmicos e aberto às novas concepções da arte, Ravel compõe o quarteto de cordas em fá maior (1902-1903) e *Schéhérazade* (1903), cada peça com um direcionamento específico.

É importante ressaltar que tanto seu conhecimento quanto seu preparo musical e intelectual não resultaram, somente, das aulas de música do Conservatório, das leituras e dos contatos com outros artistas; sua formação teve raízes ainda em sua infância, no ambiente familiar que lhe proporcionou, desde cedo, contato com a música e com as artes, e se estendeu à cultura do *fin-de-siècle* de Paris, conforme ele mesmo admite em 1931: ‘Naturalmente, eu tenho plena consciência de que as influências que eu sofri estão parcialmente relacionadas à época de minha formação³⁶.

A primeira década do século XX, período em que *Ma Mère L’Oye* foi escrita, não é, em princípio, muito afortunada para o compositor devido às suas tentativas frustradas de conseguir o *Prêmio de Roma*, e que se tornaram conhecidas como *Affaire Ravel*. Apesar disso, esse foi um período de intensa criação musical em que ele produziu obras de grande qualidade que comungavam das idéias e discussões artísticas da época. São desse período *Miroirs* (1904), *Mélodies Populaires Grecques* (1904 – 1906), *Histoires Naturelles* (1906) e *Gaspard de la Nuit* (1908), além da própria *Ma Mère L’Oye* (1908 – 1910). As duas últimas, especificamente, retratam com imagens sonoras evocativas, um mundo sobrenatural pleno de magia em que Ravel mostra todo seu fascínio e comoção pelos sortilégios dos contos, pelo irreal e pelo fantasmagórico. *Ma Mére L’Oye*

³⁶ ‘Naturally, I fully realize that the influences which I underwent are partially related to the time in which I grew up. KELLY, Barbara. Ravel, Maurice. In: *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 2001, p.865.

está profundamente inserida numa esfera simbolista de imaginação e sonho e opera com o que não é explicável pela razão e pela lógica. Ao contrário, evoca lugares inverossímeis, seres sobrenaturais e histórias inacreditáveis revelando sensações, anseios e desejos humanos.

A produção de Ravel desse período demonstra o interesse da intelectualidade europeia pelas motivações não-rationais do ser humano. Neste sentido, Sigmund Freud³⁷ (1856 – 1939) se destaca com seus estudos sobre o inconsciente e os sonhos, publicando, em 1898, seu primeiro artigo sobre a sexualidade infantil; em 1899, com data de 1900, o livro *A Interpretação dos Sonhos*; em 1904, *A Psicopatologia da Vida Cotidiana* e, em 1905, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Isso se soma, na formação do ambiente em que Ravel viveu, à aceleração do ritmo das transformações da vida moderna³⁸ que nela desempenhou um papel determinante. O contínuo avanço da tecnologia e da medicina, a invenção da eletricidade, do automóvel, do telefone, da máquina de escrever e do gravador e a melhoria dos meios de comunicação influíram decisivamente nas mudanças profundas nos costumes e padrões estabelecidos na sociedade europeia. Todos esses acontecimentos acabam por interferir nas

³⁷ De acordo com Alan Bullock: “talvez ninguém tenha exercido maior influência sobre as idéias, a literatura e as artes do século XX do que Freud”. BULLOCK, Alan. *A Dupla Imagem*. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, *Modernismo Guia Geral*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.51.

³⁸ Ainda segundo Alan Bullock, “o meio século que precedeu a Primeira Guerra Mundial foi o período de crescimento econômico mais notável da história, sem excluir nossos dias. (...) Ao lado dessa grande expansão industrial, ocorreu uma revolução tecnológica que, nos anos 1890 e 1900, deu origem a uma série de avanços fundamentais, os quais continuam a ser a base da tecnologia do século XX”. BULLOCK, Alan. *op. cit.* nota 37, p.45.

noções sobre identidade, família, sexo, nação, religião, hierarquia social e se mostrará, evidentemente, por meio da expressividade artística³⁹.

Por tudo o que foi explanado, *Ma Mère L'Oye* não pode e não deve ser pensada como uma pura e ingênua manifestação musical, mas como parte ativa e integrante da cultura de uma época. Ravel não utilizou os *contos de fadas* como algo que ele simplesmente incorporou do ambiente; muito além disso, ele encontrou neles, uma expressão de sua forma de pensar e de suas concepções sobre arte e mundo. As idéias que circulavam sobre o inconsciente, as enigmáticas correspondências entre natureza e mundo celeste divulgadas por Baudelaire e a utilização do mistério e da perfeição estética pregados por Allan Poe, estão, certamente, manifestas em *Ma Mère L'Oye*. Mas também nela, através de efeitos e cenários sugestivos elaborados numa linguagem rica e em perfeita integração concordantes às idéias tão prezadas pelos poetas simbolistas, se mostra a imaginação e o mundo interior e espiritual do compositor.

³⁹ A concepção da arte abstrata do início do século XX, por exemplo, desfoca a representação apenas humana numa imagem não figurativa construída sob uma realidade subjetiva, ou seja, baseada em idéias, lembranças e na imaginação. Liberta da existência material, a criação artística tem suas feições modificadas e, conseqüentemente, tem seu estilo, técnica e forma alterados, configurando-se de um outro sentido. Um bom exemplo disso é *Les demoiselles d'Avignon*, pintura feita por Picasso, em 1907, e repleta de elementos espanhóis e africanos. Trata-se de cinco mulheres nuas pintadas numa série de losangos e triângulos com total desprezo pela anatomia e pela perspectiva. BULLOCK, Alan. *op. cit.* nota 37, p.44.