

A FEMINILIDADE DA SERPENTE

Subversão, simbologia e sugestão no contexto finissecular

Bruno ANSELMi MATANGRANO

ABSTRACT • *The Femininity of the Serpent: Subversion, Symbolism and Suggestion in the Fin de Siècle Context.* The serpent has been arguably one of the animals whose symbolic meanings varied little during the history of Western imaginary. Known as serpent, snake, viper, or asp, this reptile has marked its territory, perhaps owing to its capacity for rousing fear. Usually regarded as suspicious since the biblical Eden, it has become the sign of evil throughout different cultures and ages. At the end of the 19th century, nevertheless, the serpent imagery acquired a subtly different connotation: whenever its negative aspects were employed, they were subverted so as to become a positive quality, following the thought pattern in the contemporary literature, in which, for instance, death could be seen as desirable. The serpent, then, was thus associated with the female and, more specifically, with femininity, which turned the symbol into a sign of mystery, danger, and sensuality. It was no coincidence that the serpent was one of the animal figures most employed by Charles Baudelaire, whose work features the representation of unusual, transgressive female figures. Therefore, the serpent became an important image to Symbolist and Decadent poets, who sought in the Baudelairian «flowers» figures from which to draw inspiration. Among Portuguese-speaking writers were Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, and Cruz e Sousa, whose works abound in sinuous snake figures. Having this context as a starting point, this paper aims to map the presence of serpents in the late 19th-century francophone and lusophone poetry, as well as discuss whether their representation was renovated or drawn from the earlier tradition.

KEYWORDS • Serpent imagery; Decadent Movement; Symbolism; Female Representation; Zoopoetics.

*És a origem do Mal, és a nervosa
Serpente tentadora e tenebrosa,
Tenebrosa serpente de cabelos!...*

Cruz e Sousa, “Serpente de Cabelos”, *Broquéis*, 1893.

1. Introdução: Serpentes e o contexto *fin-de-siècle*

Ao contrário de outras imagens de animais que permeiam o rico bestiário difundido no imaginário finissecular, tais como o cisne, o gato, o sapo, o verme ou o corvo, para citar apenas alguns dos mais emblemáticos e importantes, independentemente do país ou da língua de produção das obras, mas, em especial, em contextos lusófonos e francófonos (nomeadamente, na França, na Bélgica, no Brasil e em Portugal, isto é, nos contextos onde as poéticas do fim do século XIX mais floresceram), a serpente raramente foi tema de fato de poemas. Não temos, por exemplo, poemas nomeados “A Serpente” ou “A Cobra”, como temos vários para “O Cisne” ou para o “O Corvo” ou ainda para “O Sapo”, ou mesmo, com o animal em seu título, salvo poucas ocasiões pontuais, como os poemas: “Charmeuse de Serpents” [Encantadora de Serpentes] ou “Le serpent

et le cor de chasse” [A Serpente e a corneta de caça], dos poetas franceses Jean Lahor, *nom de plume* de Henri Cazalis (1840-1909), e Maurice Donnay (1859-1945), respectivamente, escritores hoje pouquíssimo conhecidos; o poema “Serpes”, do brasileiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921); o poema “Serpente de Cabelos”, de João da Cruz e Sousa (1861-1898), citado como epígrafe acima; ou ainda, o célebre “Le Serpent qui danse” [A Serpente que dança], de Charles Baudelaire (1821-1867), autor que, mesmo sem ter sido de fato simbolista ou mesmo decadentista, acaba por entrar em nosso escopo por ter sido o grande modelo dos poetas da geração seguinte, sobretudo no que diz respeito aos poetas brasileiros e belgas, que muito beberam das imagens presentes em seu imaginário poético pessoal, a partir do qual, de certa forma, puderam criar um imaginário epocal bastante coeso e com poucas marcas locais.

Mesmo assim, de uma forma sinuosa e insinuante – para evocarmos adjetivos em diálogo com o campo semântico relacionado a essa criatura –, a serpente é uma imagem animal bastante frequente em poemas do período, como se pretende demonstrar através de um levantamento extenso, mas não exaustivo, dado o altíssimo número de obras e autores do período, feito para esse trabalho. Para tanto, foram consultadas diversas obras e antologias de autores francófonos e lusófonos reconhecidamente simbolistas e/ou decadentistas, ou, ao menos, com obras específicas associadas a, ao menos, uma dessas poéticas finisseculares. O resultado desse levantamento não deixa de surpreender. Identificamos no total 139 poemas com imagens explícitas de serpentes¹, de autoria de 45 autores, sendo desse total: 44 poemas de autores brasileiros; 30 poemas de autores belgas; 41 de autores franceses; quatro de autores francófonos de outras nacionalidades². Além destes, também se encontrou um total de 21 poemas de nove diferentes autores portugueses, que suscitaram particular interesse para essa pesquisa, a saber: um poema de Augusto Gil (1873-1929), quatro poemas de Camilo Pessanha (1867-1926), oito poemas de Eugénio de Castro (1869-1944), três de Júlio Brandão (1869-1947), um de António Patrício (1878-1930), um de Ângelo de Lima (1872-1921), um de José Duro (1875-1899), um de Alberto Osório de Castro (1868-1946) e um de António Nobre (1867-1900)³.

¹ Para fins estatísticos, não contabilizamos textos que sugerem a imagem do animal, que o apresentam de forma metonímica ou metafórica, mas sem nomeá-lo, deixando de lado, aqueles nos quais sua presença é apenas evocada por imagens ou palavras derivadas, tais como “serpentear” ou “ofídico”. Consideremos, portanto, apenas casos em que a serpente (ou “*le serpent*”) é nominalmente mencionada, por este nome, ou por alguma variante ou termo associado, como “serpe”, “víbora”, “jiboia”, “áspide”, “naja” ou “cobra”, ou nas respectivas traduções para o francês: “guivre”, “vipère”, “boa”, “aspic”, “cobra” ou “couleuvre”. E aqui vale comentar que o termo “serpent”, o mais usado dentre os elencados, é uma palavra masculina na língua francesa. Também não se contabilizou obras narrativas ou teatrais, mesmo quando em prosa poética (como é o caso da *Belkiss*, de Eugénio de Castro, que se volta muitas vezes a essa imagem e que, excepcionalmente comentaremos mais adiante), uma vez que isso aumentaria o já extenso escopo do presente trabalho. Tampouco foram analisadas obras pictóricas, esculturais ou demais manifestações artísticas plásticas nas quais a imagem da serpente pudesse estar presente. Salienta-se aqui, à guisa de exemplo de sua potencialidade e alcance, sua presença nas chamadas “joias simbolistas”, conforme analisado no inovador estudo de Charline Coupeau (2016), no qual é mostrado que muitas peças de ourivesaria do contexto finissecular não apenas traziam imagens ofídicas como também se relacionavam e/ou se inspiravam em poemas de autores simbolistas e decadentes.

² A saber um poeta lituano, Oscar Milosz (1877-1939) – autor de dois poemas – e um americano, Stuart Merrill (1863-1915), ambos radicados na França, e uma holandesa radicada na Bélgica, Hélène Swarth (1859-1941), única autora que se valeu da imagem da serpente nesse fim do século XIX, tão controversa e ostensivamente masculino, o que em muito afetou a forma como a noção de feminino foi trabalhada.

³ Em tabela anexa ao final desse artigo, encontra-se a listagem completa dos poemas recenseados, seus respectivos autores e países.

Nesse imenso serpentário, o autor que mais fez uso dessa imagem é sem dúvida o brasileiro Cruz e Sousa, mencionando-a em ao menos vinte poemas, seguido por Baudelaire que as menciona em quatorze poemas, sucedido por Eugénio de Castro (oito poemas) e, por fim, pelo belga Iwan Gilkin (1858-1924) e pelo francês Paul Verlaine (1844-1896), ambos com sete ocorrências. Mas afinal como essas serpentes aparecem nessas composições poéticas? Como são representadas e, sobretudo, de que maneira há inovação ou diálogo com a tradição nessa representação?

2. Serpentes e sua simbologia através da história

Antes de ver a forma como os poetas do fim do século XIX (re)imaginaram esse animal, voltemos ao primórdios da civilização ocidental para ver como as culturas clássicas o interpretavam e, conseqüentemente, a visão que adquiria em suas respectivas religiões⁴. Na Grécia Antiga, em particular, dentre múltiplas acepções simbólicas, destaca-se seu duplo caráter de suscitar a adivinhação e representar a medicina. Não por acaso, a serpente tornou-se símbolo de dois deuses tradicionalmente vistos como opostos: Apolo e Dionísio (cf. Chavot 2013: 316 e ss.). Todavia, sua ligação com o divino não se limita a essas duas figuras, pois também foi associada a Perséfone (Proserpina / Cora) por seu aspecto ctônico e sazonal, a Atena por sua astúcia e, é claro, a Hermes pelo atributo místico e oculto, associado à magia, deus cujo caduceu abraçado por um par de figuras ofídicas foi incorporado ao imaginário cristão como símbolo de paz e prosperidade e depois, reconfigurado, como símbolo da medicina (cf. Charbonneau-Lassay 2006: 798 e ss.). No Egito, por sua vez, a visão da serpente era, numa chave ainda mais positiva, considerada uma criatura-símbolo da vida. Contudo, a despeito dessas múltiplas associações, em geral benevolentes, e ao contrário do que aconteceu com outras imagens animalistas, como o cisne⁵, a simbologia da serpente no imaginário ocidental oitocentista, e mesmo na contemporaneidade, está muito mais arraigada nos estereótipos difundidos pela cultura judaico-cristã, se comparada à forma como era lida na Antiguidade, dado seu papel central no Gênese bíblico, como se lê no conhecido trecho abaixo:

⁴ Afinal, como explica Eric Baratay: “Les religions se sont toujours penchées sur la question animale car elle est étroitement liée à leurs conceptions du monde, de l’homme, de l’histoire. Les animaux ont même longtemps été au premier rang des pensées des trois monothéismes, comme représentants les plus importants de la création, en donnant lieu à d’abondants discours. Et ce sont les animaux qui permettent le mieux de suivre les évolutions de la relation humaine et religieuse à la nature, parce qu’étant proches de l’homme, ils font s’interroger sur la condition de celui-ci, des autres créatures, de la frontière que les séparerait” (2015: 9-10). Em tradução nossa: “As religiões sempre se inclinaram sobre a questão animal, pois ela está estritamente ligada a suas concepções de mundo, do homem, da história. Os animais estiveram inclusive por muito tempo no primeiro nível de pensamento dos três monoteísmos, como os representantes mais importantes da criação, dando lugar a abundantes discursos. E são os animais que permitem seguirmos melhor as evoluções da relação humana e religiosa com a natureza, porque estando próximos do homem, eles o fazem se interrogar sobre a condição deste, das outras criaturas, da fronteira que os separaria”. Todos os trechos citados, salvo quando explicitada a edição, foram por mim traduzidos.

⁵ A simbologia do cisne ainda nos dias de hoje permanece fortemente influenciada pelo pensamento grego, retomando suas associações aos mitos apolíneos, cujas fontes mais antigas remontam a Platão e mesmo aos Hinos Homéricos. Essa imagem foi estudada em pormenor, no contexto da Antiguidade, em suas releituras cristãs ao longo do Medievo e, em particular, no século XIX e no período finissecular no capítulo 4 de minha tese de doutorado, intitulada *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista* (Matangrano 2019: 241-358).

1. A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos que o Senhor Deus tinha formado. Ela disse à mulher: “É verdade que Deus vos proibiu comer do fruto de toda árvore do jardim?” 2. A mulher respondeu-lhe: “Podemos comer do fruto das árvores do jardim. 3. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Vós não comereis dele, nem o tocareis, para que não morrais.” – 4. “Oh, não! – tornou a serpente – vós não morrereis! 5. Mas Deus bem sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão, e sereis como deuses, conhecedores do bem e do mal.” (Bíblia 1998: 51).

A partir desse encontro fatídico e de suas consequências, a Bíblia descreve o percurso da decadência da humanidade, expulsa do Paraíso, fadada a perecer de frio, fome, intempéries e envelhecimento, tudo graças à astúcia do animal que ora é lido como o próprio Diabo, isto é, uma encarnação do próprio mal, ora como uma criatura manipulada por ele e que, portanto, pode ser lida como outra vítima desse mal, tanto quanto o foram Adam e, em especial, Eva. A esse respeito, Michel Pastoureau esclarece:

Pour la Bible, le serpent tentateur n’est que l’instrument du Diable [...]. Cependant, pour l’exégèse et la théologie chrétiennes, le serpent et le démon ne font souvent qu’un et incarnent l’ensemble des forces du Mal. Il est d’ailleurs rare avant la Renaissance que les images montrent à la fois le serpent se faisant séducteur et encourageant Ève à pécher, et le Diable caché derrière l’arbre, observant la scène. Au contraire, le serpent tentateur est fréquemment seul et doté d’un corps reptilien avec une tête plus ou moins monstrueuse, évoquant un faune ou un démon, voire une tête de femme, comme s’il y avait attraction ou osmose entre Ève et son suborneur (2001 : 18)⁶.

Ou seja, a partir do texto bíblico e, em particular, após as leituras de seus primeiros comentadores na Alta Idade Média, a serpente deixa de ser manipulada pelo Diabo para se tornar a própria encarnação do anjo caído e, portanto, associa-se indissolivelmente à ideia de mal, em detrimento da forma positiva ou, ao menos, benevolente com a qual a viam outras culturas antigas, como a grega e a egípcia. Não que o aspecto maligno da imagem da serpente fosse exclusividade do pensamento judaico-cristão, o próprio Aristóteles (2014: 12), ao comentar sobre o caráter dos demais viventes em sua *História dos Animais*, classifica as cobras como seres “vis e pérfidos”; mas, com a expansão do Cristianismo, este não só se torna o pensamento dominante, como progressivamente, vê-se um apagamento da polissemia dessa imagem⁷, algo que se reproduzirá em Bestiários Me-

⁶ Em tradução nossa: “Para a Bíblia, a serpente tentadora não é nada além do instrumento do Diabo. No entanto, para a exegese e a teologia cristãs, a serpente e o demônio com frequência são apenas um e incarnam o conjunto das forças do Mal. Aliás, é raro antes do Renascimento ver imagens que mostrem ao mesmo tempo a serpente seduzindo e encorajando Eva a pecar e o Diabo, escondido atrás da árvore observando a cena. Ao contrário, a serpente tentadora está frequentemente sozinha e dotada de um corpo reptiliano com uma cabeça mais ou menos monstruosa, evocando um fauno ou um demônio, ou até mesmo uma cabeça de mulher, como se houvesse atração ou osmose entre Eva e aquele que a suborna”.

⁷ A despeito dessa hegemonia da leitura da serpente como atributo do Diabo e símbolo da encarnação do mal, Jacques Voisenet lembra um episódio bíblico de exceção, muito menos conhecido do que o encontro com Eva, mas igualmente digno de nota: “A serpente é vista com bons olhos pelos clérigos, excepcionalmente, pois ela é a imagem da prudência e prefigura, com a serpente de bronze de Moisés, a morte salvadora do Cristo na cruz. Mas essa tradição favorável, oriunda do mundo judaico-cristão, permanece bastante marginal bem como aquela vinda do mundo pagão na qual a serpente era um símbolo de renovação periódica em razão de sua muda, de cura e de fecundidade” (Voisenet 2009: 97). No original: “Exceptionnellement le serpent trouve grâce aux yeux des clercs car il est l’image de la prudence et préfigure, avec le serpent d’airain de Moïse, la mort salvatrice du Christ en croix. Mais cette tradition favorable, issue du monde judéo-chrétien,

dievais, onde se lê, por exemplo, que a áspide, uma espécie de cobra venenosa tipicamente europeia, “é uma serpente que representa o gênero humano. É astuta e traidora, e espera no mal” (Malaxecheverría 2008: 226).

Essa associação com o mal, todavia, não se limita ao episódio da expulsão do paraíso. Há uma explicação tanto biológica, quanto antropológica para a aversão inata que a maioria dos seres humanos sente ante a presença de uma cobra, a começar, pelo risco que oferece aos humanos enquanto criatura potencialmente peçonhenta⁸; em segundo lugar, por sua forma vermiforme, que, como veremos mais adiante, suscita uma desconfiança primitiva não só em seres humanos, mas em todos os primatas, como se não pudéssemos gostar e/ou confiar em algo tão diferente de nós. Cita-se ainda, sua locomoção junto ao solo, o que não apenas lhe confere certa proximidade com o sujo, com o baixo, com o grotesco, como também a carga de um aspecto ctônico, com algo de sorrateiro e oculto, também visto com maus olhos. Jacques Voisenet confirma essa interpretação, afirmando que, segundo a visão dos monges medievais:

Le contact avec le sol la rejette au bas de l'échelle des valeurs que les clercs établissent entre la terre et le ciel. Elle signifie aussi bien les pensées terrestres que les esprits immondes, tout ce qui est abject et vil. Ces animaux rampants, sans la moindre exception, évoquent essentiellement le démon par analogie entre le danger physique que les premiers font courir aux hommes et le péril spirituel que le second fait peser sur les âmes (2009 : 95)⁹.

Por conta de todos esses aspectos, a serpente não apenas evoca o Mal, como também, santifica, ou, ao menos, favorece aquele que se lhe opõem. Na Idade Média, o cervo foi considerado um símbolo crístico, pois segundo uma lenda, este animal pisoteia serpentes quando com elas se defronta, comportamento que supostamente traduziria seu desejo de combater o mal, informação colhida na *História Natural*, de Plínio, o Velho (cf. Pastoureau 2004: 85). O mesmo vale para o símbolo do cisne, outro inimigo tradicional das cobras, motivo pelo qual eram “comumente representados juntos em Bestiários Medievais, como símbolo do duelo entre o bem e o mal, o celeste e o ctônico, de modo semelhante ao que a águia era representada enquanto rival natural do dragão” (Matangrano 2019: 268, n. 227). Por conta de todos esses elementos, retomando o célebre *Dicionários de Símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “A serpente – tanto quanto o homem, mas contrariamente a ele – distingue-se de todas as espécies animais” e, por isso, seres humanos e cobras seriam, a um só tempo, “opostos”, “complementares” e “*Rivals*” (2008: 814). Em suma, retomando Michel Pastoureau:

reste très marginale tout comme celle venant du monde païen où le serpent était un symbole de renouvellement périodique en raison de sa mue, de guérison et de fécondité”.

⁸ Plínio, o Velho (2013: 384), chega a dizer que todas as serpentes são dotadas de veneno e que, além disso, tal peçonha é sempre mortal aos seres humanos. Obviamente, sabemos hoje que 1) o veneno nem sempre causa danos às pessoas, assim como 2) nem todas as cobras são peçonhentas. De toda forma, esse mito se propagou ao longo da Idade Média, através dos inúmeros comentadores de Plínio, e arraigou-se em nosso imaginário de modo que ainda associemos as serpentes à sua mordida venenosa.

⁹ “O contato com o solo a rejeita [isto é, a serpente] ao baixo na escala de valores que os clérigos estabelecem entre a terra e o céu. Ela significa tanto os pensamentos terrestres quanto os espíritos imundos, tudo o que é abjeto e vil. Esses animais rastejantes, sem a menor exceção, evocam essencialmente o demônio por analogia ao perigo físico que os primeiros fazem os homens correrem e o perigo espiritual que o segundo faz pesar sobre as almas.”

Dans de nombreuses cultures le serpent est associé à tous les mythes fondateurs et constitue un animal à part, le pire ennemi de l'homme, auquel il s'oppose sans cesse, et de tous les autres animaux, qui le redoutent et le fuient. Il est souvent ambivalent, incarnant d'un côté tous les vices et toutes les forces mauvaises, notamment la ruse, la perfidie, la sexualité et le désir charnel, et de l'autre l'intelligence, la science, la prudence. Il est à la fois créateur et destructeur. Rien d'étonnant donc si la Bible lui accorde la première place, du moins chronologique, et lui fasse jouer un rôle négatif : celui du tentateur, cause du malheur de l'humanité (2001 : 20)¹⁰.

3. O Feminino, o mal e as serpentes

Paremos por aqui para não mais nos estender em torno das inúmeras acepções e nuances da imagem da serpente ao longo da história, pois isso ultrapassaria o espaço e objetivo desse artigo. Tendo em mente as linhas gerais apresentadas acima, detemo-nos, pois, na forma como a imagem da serpente foi trabalhada no fim de século, contexto em que, na maioria das vezes, surge na condição de metáforas, como típico da literatura da época, para a qual os animais não-humanos raramente eram vistos e retratados por si mesmos, mas antes pelo seu potencial simbólico e imagético, capaz de explicitar e até de explicar características e comportamentos humanos.

Ao contrário dos cisnes, por exemplo, mais comumente tornados símbolos ou *signos* nas palavras de Stéphane Mallarmé (1842-1898), as serpentes, por outro lado, são usadas na composição de metáforas, de comparações e de analogias, quase sempre em associação: 1) ao mal, em seu sentido bíblico e, por extensão, ao próprio Diabo; e 2) à mulher – também em derivação do mito cristão, mas não somente, posto que aqui, como veremos, são também evocadas diversas outras personalidades femininas históricas, míticas ou literárias, tais como Eva, Cleópatra, Salomé, Belkiss, Medusa, Proserpina, Heródia etc.; ou ainda, é claro, a ambos os temas conjugados, no caso, à mulher maligna e/ou que induz a e/ou representa o mal ou se deixa por ele corromper como na gênese bíblica.

Em geral, quando não associada diretamente a essas duas esferas temáticas, a serpente aparece também como 3) elemento de *décor*, intensificando uma descrição que pode ser tanto exótica (no caso de poemas orientalizantes, por exemplo, o que será a boa parte dos casos), como, igualmente, 4) para sugerir uma atmosfera macabra, noturna e sobrenatural, quiçá grotesca e fantástica, em derivação de sua associação ao mal e ao diabólico e, por consequência, à ideia de morte, como acontece em poemas, como “Sépulture”¹¹, de Baudelaire, ou muitos outros de Cruz e Sousa, em geral, bastante baudelairianos.

¹⁰ “Em numerosas culturas a serpente é associada a todos os mitos fundadores e constitui um animal à parte, o pior inimigo do homem, ao qual se opõe incessantemente, e de todos os outros animais, que a temem e dela fogem. Ela é com frequência ambivalente, incarnando, de um lado, todos os vícios e todas as forças ruins, notadamente, a astúcia, a perfídia, a sexualidade e o desejo carnal, e, de outro, a inteligência, a ciência, a prudência. Ela é, ao mesmo tempo, criadora e destruidora. Nada surpreendente, portanto, a Bíblia ter lhe concedido o primeiro lugar, ao menos cronológico, e ter lhe feito desempenhar um papel negativo: aquele da tentadora, causa do infortúnio da humanidade.”

¹¹ Nesse poema, temos uma cena noturna, onde “um bom cristão” enterra um corpo em meio a uma cena tétrica, que evoca uma espécie de sabá de “bruxas famélicas” que aqui encarnam de certa forma o “femino perverso” ao qual as serpentes eram constantemente associadas na conjuntura finissecular. Em meio a esse cenário, aranhas, lobos e víboras são apresentados como elementos da atmosfera macabra desejada, como se lê nos versos a seguir: “Si par une nuit lourde et sombre / Un bon chrétien, par charité, / Derrière quelque vieux décombe / Enterre votre corps vanté, // A l’heure où les chastes étoiles / Ferment leurs yeux appesantis,

Nesse sentido, não parece exagerado afirmar ter sido a serpente um dos animais cuja simbologia menos se alterou ao longo da história do imaginário ocidental. Já que, de uma forma ou outra, esse réptil ganhou seu espaço, talvez pelo medo que é capaz de suscitar, na literatura e nas artes. Seu lugar nunca é de pleno destaque, mas, às margens, faz-se sempre presente. Visto quase sempre com desconfiança, desde o Éden bíblico, banalizou-se como símile do mal em diferentes culturas e épocas, como atestam fontes variadas, desde Aristóteles em sua *História Natural*, passando por Plínio, o velho, em sua obra homônima, pelo *Fisiólogos* e demais bestiários medievais bem como pelas fábulas de Jean de La Fontaine (1621-1695), para citar apenas os referenciais mais óbvios. E, como é claro, restringindo-nos ao imaginário ocidental, pois como é evidente, em culturais de origens diversas, a serpente assumirá outras associações¹².

Ainda assim, na conjuntura finissecular, a serpente adquiriu conotação sutilmente divergente, pois, mesmo quando designava algum aspecto, a princípio, negativo, este, a partir da subversão de valores comuns à literatura da época, poderia se tornar positivo, como a visão da morte como algo desejado, por exemplo, ou como a condição subjugada da imagem do verme, que já foi motivo de outros trabalhos (Ver Matangrano 2017, e, sobretudo, o capítulo 5 de Matangrano 2019). No caso, a serpente passou a sugerir o feminino e, mais especificamente, a feminilidade – e não necessariamente, a mulher como mal ou, quando é o caso, a mulher maligna, mas desejada –, evocando mistério, perigo, sensualidade em eco à figura da *femme fatale* comum à época, como se vê em representações de Salomé (retomada, por exemplo, nos quadros de Gustave Moreau ou nos poemas de Eugénio de Castro e de tantos outros poetas) e de Cleópatra (como num poema de Alberto de Castro Osório) dentre outras figuras mitológicas ou históricas revisitadas, como a ofídica Melusine da França medieval ou mesmo a Medusa grega, cuja feminilidade e sensualidade perigosa são exploradas na conjuntura finissecular¹³.

Não por acaso, essas personagens são comumente retratadas em meio ao ato de dança, vide as tantas “Salomé” dançarinas do período. A dança é uma ação serpentina por excelência, dada a associação ao movimento do corpo humano ao corpo do animal, que está, muito provavelmente, numa das raízes da analogia entre a mulher e a serpente. A respeito disso, vale lembrar de onde vem a acepção lasciva do símbolo da serpente, isto é, da forma como se locomove, como procria e, em particular, como abraça suas presas:

/ L’araignée y fera ses toiles, / Et la vipère ses petits; // Vous entendrez toute l’année / Sur votre tête condamnée / Les cris lamentables des loups // Et des sorcières faméliques, / Les ébats des vieillards lubriques / Et les complots des noirs filous.” (Baudelaire 2006: 260). Na tradução de Ivan Junqueira, lê-se: “Se em lúgubre noite de assombro / Um bom cristão, por caridade, / Sepulta ao pé de um velho escombro / Teu corpo inflado de vaidade, // À hora em que as estrelas graves / Fecham seus olhos sonolentos, / A aranha urdirá suas caves, / Como a serpente seus rebentos; // Ouvirás cada ano que passa / Ecoar no teu crânio em desgraça / O uivo dos lobos carniceiros // E das ferozes bruxas hiantes, / A esbórnica das velhas bacantes / E o vil complô dos trapaceiros.” (*Idem*: 261).

¹² Na Índia, por exemplo, é conhecida a relação amistosa que muitas comunidades mantêm com serpentes, criadas para entretenimento ou inclusive como animal de estimação. Não por acaso, segundo as religiões tradicionais indianas, a serpente foi lida como símbolo de vida, de fecundidade e de eternidade (cf. Séglinger 2010: s/p, § 5 e 7).

¹³ Essas figuras femininas são identificadas e analisadas por Paula Morão (2000) em seu belo livro *Salomé e outros mitos sobre “o feminino perverso”* de personagens caras ao espírito dos *dandy* da época e sempre associadas a serpentes, tema também analisado em um excelente trabalho de Matteo Rei (2012: 105 e ss.).

Le serpent est vu comme un animal luxurieux qui s'enlace étroitement pour s'accoupler avec sa partenaire, et cette image se retrouve dans de nombreux mythes relatifs à la femme : en s'appuyant sur le symbolisme sexuel du serpent, de nombreux penseurs du Moyen Âge ont vu un péché de luxure dans le péché originel plutôt qu'un acte d'orgueil et de transgression. Dans l'art roman, le serpent lascif est représenté enroulé autour du corps nu de la femme luxurieuse et lui mord les seins et le sexe en compagnie des crapauds, figurant la punition réservée au péché de chair (Lavorel ; Le Person 2016 : 447)¹⁴.

Vale acrescentar que Gisèle Séginger (2010: §11) atribui à Gustave Flaubert (1821-1880) a criação desse símbolo da mulher-serpente da forma como se tornará tão frequente na pena dos poemas simbolistas que muito beberam de sua obra, em particular da imagem da serpente dançante a ser retomada mais adiante, que teria sido pela primeira vez utilizada, segundo a pesquisadora, na obra flaubertiana *La Tentation de saint Antoine*, de 1849, criando aquilo que chama de “símbolo do simbolismo”:

Le serpent est probablement l'animal le plus récurrent dans l'œuvre de Flaubert depuis les textes de jeunesse jusqu'à *Bouvard et Pécuchet* et c'est également celui qui connaît le plus de transformations. Dans les œuvres de jeunesse des années 1840 et dans *Madame Bovary*, le serpent est érotique. Flaubert ébauche une image de la femme fatale, qui sera encore celle des écrivains et peintres fin-de-siècle. Dès *Novembre* puis surtout dans *La Tentation de saint Antoine* de 1849 apparaissent deux autres représentations qui passeront ensuite dans *Salammô* : la danse avec le serpent et le symbole religieux du serpent divin, que Flaubert traite dans deux contextes culturels différents (le christianisme et la religion carthaginoise). D'une figure à l'autre, il retravaille le stéréotype du serpent maléfique et laid. Fasciné par la beauté du mal — comme Baudelaire — il construit un symbole souvent bipolaire, par-delà le bien et le mal. Il condense des textes et des représentations d'origine différente pour construire une figure du serpent complexe et ambiguë, *faisant de cet animal une sorte de symbole du symbolisme* (2010 : §1, grifos nossos)¹⁵.

E também não por acaso, a cobra foi uma das imagens animalistas mais utilizadas por Charles Baudelaire, também “fascinado pela beleza do mal”, na expressão de Séginger, e por buscar – tal como Victor Hugo (1802-1885) – o sublime no grotesco, no marginal, no incomum. Baudelaire

¹⁴ “A serpente é vista como um animal luxurioso que se enlaça estreitamente para cruzar com seu parceiro, e essa imagem é encontrada em numerosos mitos relativos à mulher: apoiando-se no simbolismo sexual da serpente, vários pensadores da Idade Média viram antes um pecado de luxuria no pecado original do que um ato de orgulho e de transgressão. Na arte romana, a serpente lasciva é representada enrolada em torno do corpo nu da mulher luxuriosa e lhe mordendo os seios e o sexo em companhia de sapos, que figuram a punição reservada aos pecados da carne.”

¹⁵ “A serpente é provavelmente o animal mais recorrente na obra de Flaubert desde os textos de juventude até *Bouvard e Pécuchet* e é igualmente aquela que conhece mais transformações. Nas obras de juventude dos anos 1840 e em *Madame Bovary*, a serpente é erótica. Flaubert esboça uma imagem da *femme fatale*, que ainda será aquela dos escritores e pintores do fim do século. Desde *Novembro*, depois, sobretudo, em *A Tentação de Santo Antônio* de 1849, aparecem duas outras representações que passarão em seguida para *Salammô*: a dança com a serpente e o símbolo religioso da serpente divina, que Flaubert trata em dois contextos culturais diferentes (o cristianismo e a religião cartaginesa). De uma figura à outra, ele retrabalha o estereótipo da serpente maléfica e feia. Fascinado pela beleza do mal – como Baudelaire – ele constrói um símbolo frequentemente bipolar, acima do bem e do mal. Condensa textos e representações de origem diferente para construir uma figura da serpente complexa e ambígua, fazendo desse animal uma espécie de símbolo do simbolismo.”

se preocupava em representar um feminino que fosse transgressor, buscando nele o que via de menos usual possível, e, por conseguinte, povoando seus poemas de mulheres excluídas da sociedade preconceituosa e intolerante de seu tempo, como prostitutas, idosas, estrangeiras, lésbicas. Por consequência, a serpente tornou-se imagem importante para poetas simbolistas e decadentes que buscavam nas “flores” baudelairianas imagens em que se inspirar, e, dentre estes, nomeadamente, para os autores de língua portuguesa, como Camilo Pessanha, Eugénio de Castro, Alphonsus de Guimaraens e, sobretudo, Cruz e Sousa, em cujas obras abundam as sinuosas figuras ofídicas.

Nesse caminho, por exemplo, constrói-se o segundo poema de *Oaristos*, de Eugénio de Castro, no qual o poeta descreve os encantos de um “Diamante negro” que se revela, afinal, uma núbia, da qual enumera inúmeras características que lhe agradam como a “finura do lírio” e “o garbo das serpentes” (cf. Castro: 33), imagem curiosa que aponta a euforização desse animal no *cénacle* finissecular. Já Cruz e Sousa em “Lésbia”, no qual, já no título, indica seu gosto baudelairiano¹⁶, criará uma figura ao mesmo tempo ofídica e caprina, de “exuberante corpo grotesco, misto de vegetal e réptil, mulher e demônio, objeto de atração e repulsa, do fasto e do nefasto” (Rabello 2006: 197), afiliando-a ao Satã cristão:

Cróton selvagem, tinhorão lascivo,
Planta mortal, carnívora, sangrenta,
Da tua carne báquica rebenta
A vermelha explosão de um sangue vivo.

Nesse lábio mordente e convulsivo,
Ri, ri risadas de expressão violenta
O Amor, trágico e triste, e passa, lenta,
A morte, o espasmo gélido, aflitivo...

Lésbia nervosa, fascinante e doente,
Cruel e demoníaca serpente
Das flamejantes atrações do gozo.

Dos teus seios acídulos, amargos,
Fluem capros aromas e os letargos,
Os ópios de um luar tuberculoso...
(Sousa 2007: 65).

O grotesco da descrição, na qual pesa a escolha vocabular, ao mesmo tempo, violenta e sensual, surpreende já na primeira estrofe na qual parece ser sugerida uma imagem de menstruação, através da sobreposição da imagem do corpo feminino – não um corpo qualquer, mas um consagrado à luxúria orgiástica das seguidoras de Dionísio – à imagem da “planta mortal”, essa flor do mal carnívora capaz de trazer à morte àquele que se atreve a cair em seus encantos e a verter “sangue vivo”.

Na sucessão de imagens, em que o sujeito poético descreve a figura feminina cruel, cujo riso onomatopaico reforçado pela aliteração de consoantes vibrantes reiteradas no sexto verso (“Ri, ri,

¹⁶ Afinal, em sua versão primeira, com apenas vinte e poucos poemas, a célebre recolha eternizada com o título *Les Fleurs du mal* chamava-se *Les Lesbiennes*, isto é, *As Lésbicas*.

risadas de expressão”), revela-se tentadora e agressiva, bela e repulsiva, antitética por definição, ao gosto simbolista. Não por acaso, portanto, no “primeiro terceiro, a lésbica é metaforizada como ‘serpente’, e o ritmo dos versos parece mimetizar-lhe os movimentos” (Rabello 2006: 202), em imagem cujo “sublime erótico”, conforme Séginger identifica nesse “símbolo do simbolismo”, “borra a hierarquia tradicional dos valores e confunde o belo e o feio, o alto e o baixo” (2010: §4). Ainda a respeito dessa imagem de Cruz e Sousa, Francine Ricieri comenta:

Os últimos dois tercetos acentuam a aproximação ao demoníaco: a mulher é demoníaca serpente e emana aromas capros. A serpente e o bode são animais associados usualmente ao diabo. A serpente, na história bíblica, simboliza a tentação a que não se resiste. O bode, por sua vez, simboliza a libido, a procriação e seus odores fétidos costumam anunciar aparições demoníacas. No poema, a última estrofe organiza uma atmosfera de entorpecimento por cheiros (capros aromas, ópios), sabores (seios acidulos, amargos) e visões doentias (luar tuberculoso) (2007: 48, n. 19).

Percebe-se, pois, um amálgama entre elementos de cultura cristã – as remissões ao imaginário bíblico – e pagã – pela referência às bacantes da tradição grega, que acaba por resultar, inclusive, numa demonização das culturas pré-cristãs, tendo, na imagem da serpente, uma espécie de síntese desse processo de ressignificação. Outro exemplo da diabolização de figuras do imaginário greco-romano, em que a imagem ofídica relaciona-se ao “feminino perverso” evocado por Morão, a partir de uma entidade, é o interessante poema “XIV” de *Salmos da Noite*, de Alphonsus de Guimaraens. Nele, Proserpina, a deusa ctônica, esposa e rainha de Hades (cujos domínios aqui são sobrepostos ao inferno cristão), mas, ainda assim, filha primaveril de Deméter, é, não apenas associada ao mal, mas ao próprio Diabo. Trata-se, no poema, de uma deusa “venenosa” que seduz o sujeito poético desejoso de seu beijo e da peçonha secretada por seu seio (imagem reiterada em poemas do período). Não por acaso, na última estrofe, evoca-se justamente a imagem de uma serpente, escondida em seu peito e exposta em uma cena de violência, senão física, ao menos, metafórica, numa exposição de seu mal latente, como podemos ler nos versos abaixo:

Proserpina do mal, dá-me o veneno, dá-me
A delícia que escorre em teu seio de neve...
 Para que eu ainda te ame,
Abre o rio do beijo ensanguentado e leve,
O Létis que me faz esquecer que és infame.

Eu sonho que o teu leite é a barca de Caronte,
Que desce pelo mar brumoso das orgias;
 E frente unida à frente
Vamos nós, eu e tu, tu e eu, noites e dias,
Sem ar no peito sem clarões pelo horizonte.

Abre o seio infernal, abre o olhar negro e terno,
Onde geme o calor, onde soluça o frio,
 Tu que és filha do inferno,
Podes abrir no peito um sepulcro sombrio,
Onde a minh’alma durma um sono mau e eterno.

Filha ideal de Satã, que o meu olhar absorto
Pouse nos olhos teus, pego medonho e atro
 Onde paira o conforto,
E a dor, como as visões de um tenebroso teatro,
Onde um palhaço canta, onde repousa um morto.

Beijo talhado em carne, abismo eternamente
Sombrio e mau, por onde espio e me debruço,
Abre o seio dormente,
Chora o teu pranto falso, e que em cada soluço
Do teu peito, eu escute a voz de uma serpente.
(Guimaraens 1960: 548-549).

Nesse poema, a mistura de elementos judaico-cristãos (“seio infernal”, “filha do inferno”, “Filha ideal de Satã”) com os elementos da cultura clássica (“Proserpina do Mal”, “O Létis que me faz esquecer”, “a barca de Caronte”) faz-se ainda mais evidente e de forma mais intensa do que em “Lésbia”. Aqui, fica clara a sobreposição de imaginários: os ínferos onde Hades, o deus invisível, deveria reinar ao lado da esposa, torna-se o inferno cristão e Proserpina, sua esposa, transforma-se na “filha ideal” do Satã que o governa em vez do deus. Ainda assim, mesmo com essa mudança de paradigma, Caronte permanece com sua barca, para cruzar o rio do esquecimento. A maior parte dos versos, porém, detém-se na figura da deusa a quem o sujeito lírico se dirige e que não é exatamente descrita, mas sugerida ao gosto mallarmaico. Francine Ricieri lê esses versos como um pedido para o enlace amoroso, que, no entanto, resultará na aniquilação do eu lírico, indiferente aos perigos, posto que embevecido com a “delícia” do veneno dessa deusa cujo peito guarda a serpente:

O apelo à parceira assume, então, com toda a nitidez, o tom de conclamação a uma morte que não é repouso, nem esquecimento, como a alusão ao Létis poderia sugerir, mas entrega voluntária ao conteúdo traiçoeiro desta mulher-inferno a quem o poema impõe infinitas mutações. Serpente, Eva, Lilith, Proserpina, filha de Satã... seu seio tem, a despeito da forma escolhida, a fecundidade geradora da terra e, se é verdade que ela recebe sobre a testa o estigma do Mal, não se pode negar seu potencial criador, positivo, libertador. Ainda que capaz de conduzir a alma do poeta a um “sono eterno e mau”, ainda que falta, perversa, dissimulada, a mulher é evocada. Sua ambiguidade é, afinal, mais rica que a unilateral miséria da vida. A litania que o poema “Salmos da Noite” caracteriza tem, portanto, o peso da invocação de uma bênção maldita. A bênção de ser o sujeito recebido para esse contato sensual com uma morte, enfim, mais erótica que a vida (2014: 97).

Percebe-se, pois, uma recorrência em ver o mal no feminino, mas não em qualquer mulher e sim naquela que sugere alteridade, seja por ter sido retomada de uma cultura pré-cristã, seja ainda por ser inspirada em contextos não-ocidentais, como veremos a seguir. O chamado “exotismo” do século XIX muito colaborou para a demonização da mulher oriental, que, por processo metonímico da igualmente exótica imagem da serpente, evocou a imagem desse animal¹⁷. A res-

¹⁷ É curioso que esse processo de tornar o feminino algo demoníaco – mesmo se tornado positivo na sequência – vai na contramão de outra postura bastante comum na conjuntura finissecular: a sua idealização. A mulher na poesia simbolista é também muito representada como pura, virginal, inalcançável, sob uma perspectiva schopenhaueriana e, por isso, neoplatônica, traduzindo-se num processo que Alfredo Bosi chama de “angústia sexual”, o que, segundo o crítico, “abre caminho para um dos processos psicológicos mais comuns no poeta: a *sublimação*” (2006: 271). Há, portanto, uma polarização na forma como o feminino é representado, de um lado, a *femme fatale*, associada ao exótico, ao pagão, ao oriental, ou seja, a tudo o que transgride a sociedade do período em uma espécie de aprovação dessa transgressão. De outro, há a mulher religiosa e inocente, conforme ao que era aceito e desejado nos oitocentos, ou ainda a virgem inacessível, oriunda tanto da figura de Nossa Senhora como da Ártemis grega ou da Diana romana. Essa polarização, traduz-se na obra de Cruz e Sousa, de maneira bastante interessante, uma vez que, num primeiro momento

peito desse exotismo, pode-se pensar, por exemplo, nos poemas “Lúbrica” e “Desejos”, de Camilo Pessanha, variantes de uma mesma ideia, onde vemos a serpente associada ao ideal de exotismo de uma Ásia idílica, mas igualmente atrelada à força e à sensualidade, uma vez que a estrofe em que aparece responde a anterior, onde, por comparação, explica e explicita a potência da contrição ofídica¹⁸:

Como, da Ásia¹⁹ nos bosques tropicais
Apertam, em espiral auriluzente,
Os músculos hercúleos da serpente,
Aos troncos das palmeiras colossais.
(Pessanha 2009: 120)

Ao mesmo tempo, tais serpentes estão indiretamente associada à figura feminina amada, implícita em ambos os títulos e mencionada nas primeiras estrofes de ambos os poemas, uma mulher caracterizada como “fada antiga” inefável, como explicitado em “Lúbrica”. O espaço oriental, nesse sentido, representado metonimicamente pelas palmeiras tropicais abraçadas por serpentes, não deixa de funcionar como metonímia, do todo pela parte, ou melhor dizendo, do local pelo seu habitante: da Ásia tropical chega-se a uma representação dessa fada “lúbrica” desejada pelo sujeito poético, termo que, inclusive, remete à imagem ofídica, podendo tanto designar o aspecto sensual e luxuriante da figura feminina sugerida, como também o movimento escorregadio e deslizante do animal que a representa.

Outro bom exemplo de personagem associada à serpente e ao exotismo é a protagonista que nomeia a peça *Belkiss*, de Eugénio de Castro. Ao longo dessa peça, os termos “serpente”, “víbora”²⁰

de sua carreira, vê-se a demonização, e, num segundo, a idealização, como percebe Ivone Daré Rabello: “Sintomaticamente, porém, quando a mulher *tangível* volta à lírica de Cruz e Sousa após 1893 (ano do casamento com Gavita), praticamente desaparecem os traços decadentistas do ‘erotismo da carne’. Em vez da imitação das ‘serpentes’ ou da tentativa de dar expressão original às tensões do excluído na esfera da realização sexual, muito presentes em *Broquéis*, o canto à amada dá-se sob o signo do sacramento da família (*Domus aurea*, ‘Ausência misteriosa’) ou da confissão dos amores sexuais são” (2006: 213).

¹⁸ Em relação ao “abraço” das cobras, Pastoureau comenta que, desde a Antiguidade clássica pagã, “a serpente era tanto um símbolo de morte quanto um símbolo de vida. Enrolada ao redor de uma árvore, simbolizava o cruzamento de uma figura masculina, fálica e criadora, e de uma figura feminina, fértil e fecunda. É este tema do oriente próximo muito antigo que o texto da Gênese transformou para colocar em cena a mulher, a serpente tentadora e a árvore do conhecimento do Bem e do Mal” (2001: 21). No original: “le serpent était autant un symbole de mort qu’un symbole de vie. Enroulé autour d’un arbre, il symbolisait l’accouplement d’une figure masculine, phallique et créatrice, et d’une figure féminine, fertile et fécondée. C’est ce thème proche-oriental très ancien que le texte de la Genèse a transformé pour mettre en scène la femme, le serpent tentateur et l’arbre de la connaissance du Bien et du Mal”.

¹⁹ A única diferença dessa estrofe entre os dois poemas está no primeiro verso: em “Lúbrica” está como transcrito acima, já em “Desejos” lê-se a contração da preposição: “Como, d’Ásia nos bosques tropicais” (Pessanha 2009: 54).

²⁰ Curiosamente, a despeito do potencial sugestivo do termo “víbora”, que designa a serpente com peçonha, tanto em francês, quanto em português, a associação à mulher parece se dar sobretudo com o termo “serpente”, talvez pela própria imagem onomatopaica da palavra, mais sibilante, mais ondulante, mais sinuosa, mais sugestiva... E, talvez por isso, comumente associada ao ato de dançar. A víbora, por outro lado, posto que sempre venenosa, enquanto a serpente não o é obrigatoriamente, será sempre associada ao mal ancestral e, mais do que isso, à ideia de engano, traição, manipulação, mais do que à sedução pautada no desejo. No

e “cobra” aparecem uma vintena de vezes, além de também haver menções a divindades ofídicas específicas do mundo próximo oriental, como ao Ureu “a cobra responsável por proteger o trono do rei do Egito de seus inimigos” (cf. Cabral; Matangrano in Castro 2019: 48), a Mehen, a “serpente que se enrola em torno da barca de Rá, para protegê-lo em suas travessias” (idem) ou ainda a Apófis, “a divindade da noite e do caos, inimigo da luz” representada “por uma gigantesca serpente” (idem). As serpentes também aparecem enquanto alucinações. Em dada altura, lê-se na didascália que um homem intoxicado pela mítica ofiusa, planta que segundo Plínio causa esse tipo de transtorno, acredita estar sendo perseguida por esses animais e atira-se de um precipício diante de *Belkiss*:

Toda de branco, um ramo seco de terionarca entre os dedos, Belkiss caminha espectralmente para a floresta, donde sai, a correr, um homem envenenado por uma infusão de ofiusa, planta lívida, de tal encanto, que se refugiam no suicídio todos os que a provaram, julgando-se perseguidos por milhões de enormes serpentes (Castro 2019: 68, itálico do autor).

Esse trecho reforça o potencial simbólico místico, quiçá mágico da serpente, na esteira do pensamento orientalizante antigo no qual a própria personagem de *Belkiss* se insere. Ao mesmo tempo, expõe a relação de medo que a criatura suscita nos seres humanos, seus “rivals” por excelência, como visto anteriormente. Ainda a respeito desse pavor provocado por cobras e sua associação à delírios, como nesse trecho de Castro, vale lembrar, uma passagem do livro *La Plus belle histoire des animaux*, na qual o etólogo francês Boris Cyrulnik comenta o que motiva essa reação exacerbada e patológica, de um ponto de vista clínico e biológico:

Dans les crises de délirium, le cerveau des malades intoxiqués par l’alcool produit curieusement des « zoopsies » qui sont des hallucinations représentant de petits animaux incontrôlables et dégoûtants comme les rats et les serpents [...] des animaux qui déclenchent de fortes émotions, qui ont impressionné la mémoire humaine au point de s’y inscrire. Lorsqu’un humain délire, il voit des images intenses. [...] Parce que, dans le discours social, ils représentent l’horreur absolue. Ce qui rampe, grouille et ce qui est velu déclenchent chez l’homme comme chez l’animal des émotions incontrôlables. Notre phobie du serpent est atavique et propre à tous les primates : dès leur plus jeune âge, les singes eux aussi paniquent. Nous craignons tous les animaux aux formes allongées, alors que ceux qui sont arrondis comme l’ours nous sécurisent et nous rappellent le ventre rond de notre mère. Nous avons peur des petites bêtes, des insectes et des souris qui sortent la nuit et représentent une foule insaisissable qui s’active pendant notre sommeil ; la phobie des araignées tient à ses pattes velues, nombreuses et pointues (In Picq *et all.* 2000 : 176)²¹.

poema “Laisse dire la calomnie”, de Paul Verlaine (2007: 764), por exemplo, a imagem aparece como atributo da pessoa que fala mentira e faz difamação. A “víbora”, em geral, não fará parte do cenário exótico mencionado, tal tarefa cabe, sobretudo, à serpente, ou em alguns casos, às figuras específicas da *boa* ou da *jiboia* (do tupi “cobra arco-íris), que pelo exotismo do próprio nome “importado” de idioma não-europeu, já transparece cor local, como é o caso do interessante poema “Alma Verde”, de Pethion de Villar (in Muricy 1987: 484), no qual, mesmo se bastante simbolista por seu aspecto sugestivo e místico, vê-se uma atmosfera amazônica reconstruída, algo praticamente único em textos concebidos em contexto simbolista (a respeito desse poema, ver a conclusão de Matangrano 2019: 393 e ss.).

²¹ “Em crises de delírio, o cérebro dos doentes intoxicados por álcool produz curiosamente ‘zoopsias’ que são alucinações representando pequenos animais incontroláveis e repugnantes como ratos e serpentes [...] animais que despertam fortes emoções, que impressionaram a memória humana ao ponto de se registrarem nela. Quando um humano delira, ele vê imagens intensas. [...] Porque, no discurso social, representam o

O autor concluí o raciocínio atestando que os medos não são racionais e, justamente por isso, são facilmente relacionados a situações de instabilidade emocional ou ainda a momentos de inconsciência, como durante o sono ou numa circunstância de embriaguez ou entorpecimento. Essa reflexão importa para se entender melhor a simbologia e o estereótipo nascidos e cristalizados em torno da figura da serpente, diga-se de passagem, presentes já em Aristóteles, Plínio e outros pensadores antigos, como se viu, que, partindo de associações antropomorfizantes, identificavam traços humanos em animais, fosse por sua aparência, fosse por um comportamento específico. Em outras palavras, tais explicações biológicas mostram que a interpretação simbólica, mesmo se exagerada e estereotípica, não é desmotivada, mesmo se nem sempre coerente com a visão de mundo atual, ao que se somam outras justificativas, já mencionadas, como sua locomoção sinuosa em meio ao solo. A partir desses traços de fato existentes em cada animal, uma imagem mental se forma no nosso inconsciente coletivo, difundida à medida em que as repetimos em representações artísticas.

Assim, o leão tornou-se nobre; a raposa, astuciosa; o cão, fiel; a serpente, vil. Se nascidas do equívoco ou de alguma verdade, isso não importa. O imaginário humano, nas mais variadas instâncias, construiu-se a partir de tais associações. O fato de ainda hoje cobras e aranhas serem essencialmente malvistas na maior parte das sociedades ocidentais se explica com facilidade: mesmo se em menor escala, esses animais ainda podem ferir seres humanos, em alguns casos até matá-los. O medo pelo que podem causar – se ignorarmos seu forte poder simbólico – já explicaria, ou até justificaria, a aversão habitual e natural, quiçá instintiva, suscitada na maior parte das pessoas²² (Matagrano 2019: 39).

No entanto, como se viu, na conjuntura simbolista o disfórico muitas vezes é euforizado e vice-versa. O poeta em geral – como o viu Baudelaire e Hugo antes dele – a beleza do grotesco, o sublime no macabro, a junção do ideal e do repulsivo, de modo que, nesse contexto, como dito outro trabalho, “imagens de seres considerados nocivos e/ou nojentos, como ratos, vermes, insetos e serpentes” tornem-se “caras aos poetas finisseculares, [...] em um movimento de ascensão a partir do humilde e do grotesco” (*idem*: 358).

4. Serpentes de cabelos, serpentes que dançam

Assim, a associação ao feminino, mesmo se capaz de diabolizá-lo em algumas conjunturas, em outras, também o idealiza, em seu próprio mal, como no poema “Salmos da Noite”, de Gui-

horror absoluto. Tudo o que desliza, se infiltra e é peludo engatilha na mente humana e na mente animal emoções incontrolláveis. Nossa fobia da serpente é atávica e própria a todos os primatas: desde sua mais tenra idade, os macacos também entram em pânico. Tememos todos os animais de formas alongadas, enquanto aqueles que são arredondados, como o urso, nos dão segurança e nos recordam o ventre redondo de nossa mãe. Temos medo dos bichos pequenos, dos insetos e dos ratos que saem de noite e representam uma aglomeração intangível que se ativa durante nosso sono; a fobia das aranhas vem de suas patas peludas, numerosas e pontudas.”

²² Trata-se, pois, de um medo potencial, mais do que um medo real, que também tem se justifica por uma maior proximidade desses bichos à vida cotidiana. Uma aranha ou uma cobra podem aparecer em nossos jardins ou até dentro de nossos lares, enquanto um hipopótamo, para citar um único exemplo, animal raramente retratado como agressivo ou perigoso, apesar de ser responsável pela maior parte das mortes causadas por animais, permanece sendo visto como uma criatura pacífica e até bonachona, já que distante do cotidiano das cidades ocidentais.

maraens, e, por vezes, torna-o inalcançável, da mesma maneira como o faria com a representação de um feminino sublimado. Sob esse prisma, por exemplo, a serpente muitas vezes é metáfora para o cabelo feminino, que tal qual as madeixas da Górgona mítica, parecem ganhar vida aos olhos do sujeito poético que, longe de se amedrontar ou enojar em tão inusitada comparação, parece-se seduzir pela vida própria do cabelo sinuoso e luxuriante. É o caso de poemas como “Madrigal”, de Camilo Pessanha, “Alvíssima”, de José Duro, ou “Serpente de Cabelos” e “Lubricidade”, ambos de Cruz e Sousa. Iwan Gilkin, o mais baudelairiano dos poetas simbolistas belgas, inclusive, tem um poema intitulado “Méduse”, bastante interessante, pois narrado pela voz de uma vítima petrificada da antiga sacerdotisa de Atena, como se lê a seguir:

J'ai vu. Les autres n'ont point d'yeux ; que verraient-ils ?
Sorcière empoisonneuse aux rampantes manœuvres,
J'ai vu tous tes pensers, tes désirs et tes œuvres
Sourdre dans tes cheveux en reptiles subtils.

Hideux, gluants, glacés, écaillés de béryls,
Par torsades, aspics, vipères et couleuvres
Couronnent de terreur ton front pareil aux pieuvres
Échevelant dans l'eau leurs tentacules vils.

J'ai vu. Je ne suis point dupe des lèvres fraîches,
Ni des chairs où sourit le blond duvet des pêches,
Ni des yeux où l'enfer feint la clarté des cieux.

Ma tête aussi, Méduse, est froide et meurtrière ;
Et je pétrifierais tes serpents vicieux
S'ils osaient seulement frôler mon front de pierre.
(Gilkin 1897: 125)²³

Nesse poema, bastante descritivo, Gilkin constrói a imagem da Górgona através de uma técnica de montagem, percorrendo pouco a pouco sua cabeleira ofídica da qual cada pequeno detalhe parece lhe atrair, afinal, como ele repete e reitera, ele “viu”. A escolha desse verbo é interessante, pois a rigor é impossível olhar a Medusa, sob pena da morte por petrificação. No caso, no entanto, o eu já é de pedra e por isso em sua condição de estátua viva, devolve o olhar para aquela que, presumivelmente, o transformou por tê-la observado. E, seja por sua imobilidade, seja por certo fascínio mórbido, o sujeito não parece conseguir ver nada além de seu rosto, belo, apesar de tudo, seus olhos e os cabelos tentaculares tão vivos.

Todavia, de modo geral, o cabelo feminino foi mais visto como algo sensual e atrativo, ou seja, de maneira bastante diferente à forma como Gilkin descreve as madeixas cefalopódicas da Medusa; aliás, a imagem da cabeleira torna-se, na conjuntura finissecular, um verdadeiro *topos*

²³ Em tradução livre: “Eu vi. Os outros não tem olhos; o que poderiam ver? / Bruxa venenosa de rastejantes manobras, / Vi todos os teus pensares, teus desejos e tuas obras / Verterem de teus cabelos em répteis sutis. // Hediondas, grudentas, congelantes, escamadas com berilos, / Em torções, áspides, víboras e cobras / Co-roam de terror tua fronte como polvos / Despenteando n'água seus tentáculos vis. // Eu vi. Não sou enganado por lábios frescos, / Nem por carnes onde sorri a loira penugem dos pêssegos, / Nem por olhos onde o inferno finge a claridade dos céus. // Também minha testa, Medusa, é fria e mortal; / E eu petrificaria tuas serpentes viciosas / Se apenas ousassem relar minha fronte de pedra.”

como ilustram os não-ofídicos poemas sobre a cabeleira de Ofélia, a poesia “La Cheveleure”, de Baudelaire e o romance *Bruges-la-morte*, do poeta belga Georges Rodenbach (1855-1898), cuja trama se centra no objeto-fetice da trança de cabelo cortado da amada morta do protagonista, espécie de “corrente” metafórica que prende a personagem ao passado e que, ao fim, serve simbolicamente para romper com os elos do presente quando se torna a arma pela qual tira a vida de sua nova amada (cf. Rodenbach 1997). De todo modo, essa visão idealizada do longo cabelo feminino, como se disse, mesmo quando associado a cobras, pode tornar-se símbolo sublimado da mulher amada e/ou desejada, como bem ilustra o poema “Madrigal”, de Pessanha, no qual uma comparação da frieza da figura feminina admirada – mesmo se desdenhosa, posto que inequivocamente bela – é feita por relação ao seu cabelo:

Ela estende o seu desdém
 À sua própria beleza:
 Quando, solta do vestido,
 Sai da frescura do banho,
 O seu cabelo castanho,
 Esse cabelo comprido,

(Que frio, que desconsolo!)
 Deixa ficar-se pendente,
 Em vez de, feito em serpente,
 Ir enroscar-se-lhe ao colo!
 (Pessanha 2009: 56)

Curiosamente, nesse caso, o esperado seria o comportamento ofídico que pareceria ao poeta mais belo e natural; contudo, ao contrário, o cabelo comprido pende solto, “rebelde”, imagem que demarca a liberdade do corpo feminino em contraponto ao opressor século XIX, em que se verificava inúmeros códigos de conduta e vestimenta. Há certa altivez nessa figura, que desdenha a própria beleza e, por seu comportamento, aquilo que se lhe seria esperado, que se ergue nua, apesar do frio e, mesmo assim, não se encolhe.

Por sua vez, no caso do poema “Serpente de Cabelos”, de Cruz e Sousa, a associação segue o movimento de montagem, tal como no caso de Gilkin, indo da parte para o todo através de um olhar focalizador. O sujeito poético começa então por descrever os cabelos, novamente, desfeitos e soltos, de sua amada, nua como a de “Madrigal”, evidenciando mais uma vez o aspecto transgressor, como podemos depreender dos versos da primeira estrofe:

A tua trança negra e desmanchada
 Por sobre o corpo nu, torso inteiriço,
 Claro, radiante de esplendor e viço,
 Ah! lembra a noite de astros apagada.
 (Sousa 2007: 88)

Em seguida, o eu lírico passa a desvendar a imagem desse corpo nu e “radiante”, descrevendo o movimento de seu olhar, como se devorando-a com os olhos, dada a luxúria que é tanto do corpo quanto do modo “felino” com que a observa. O movimento continua até se deter outra vez, na trança, como identificam os versos da segunda estrofe, enquanto a terceira estrofe demarca o efeito dessa visão deslumbrante sobre o sujeito poético, como se embriagado dessa visão sinestésica, que lhe provoca uma série de sensações entorpecentes (“fico absorto”, “torpor de coma”, “sensação narcótica”, “vertigem tórbida”):

Luxúria deslumbrante e aveludada
Através desse mármore maciço
Da carne, o meu olhar nela espreguiço
Felinamente, nessa trança ondeada.

E fico absorto, num torpor de coma,
Na sensação narcótica do aroma,
Dentre a vertigem túrbida dos zelos.
(*Idem*)

Contudo, segundo o modelo de soneto petrarquiano, isto é, após ter apresentado uma tese (ao apontar a beleza dessa figura feminina) e contrapor-lhe uma antítese (ao demonstrar o efeito avassalador de tal beldade sobre si mesmo), concluí no terceto final que há nela algo de maligno. É como se recusasse tamanha beleza, ou como se estivesse aterrorizado pelo efeito entorpecente dessa visão. Por isso, termina por acusá-la, por associá-la ao mal e, em natural consequência, também à serpente cuja forma à dela se mescla, tendo a cabeleira como ponto de contato, como se, em seu delírio amedrontado, as madeixas ganhassem vida, como no mito de Medusa, mas inversamente: não é mais a entidade bela com cabelos ofídicos de Gilkin, mas uma serpente – real ou metafórica – com cabelos femininos.

És a origem do Mal, és a nervosa
Serpente tentadora e tenebrosa,
Tenebrosa serpente de cabelos.
(*Idem*)

Com esses versos, Cruz e Sousa retoma a temática bíblica, sem dúvida, evocando a tentação à qual Eva sucumbiu, mas retoma também a ideia de negação do desejo pautada em Arthur Schopenhauer (1788-1860) e subjacente ao pensamento metafísico da poesia simbolista, onde com frequência se observa a negação da Vontade em prol do controle de possíveis decepções, uma vez que se sabe da impossibilidade da plena felicidade. Nesse sentido, o homem enquanto eu lírico, comumente se coloca em situação de rebaixamento/assujeitamento ante essa figura feminina, perversa, por vezes, mas desejada sempre, temida e sublimada, como se vê em outros poemas, tais como “Tudo o que é meu”, de Alphonsus de Guimaraens, no qual o homem torna-se verme ante a desejada mulher-ofídica. Desse modo, a mulher tornada serpente, seja pela transformação de seu cabelo gorgônico, seja pela sinuosidade de corpo em movimento através da dança, empodera-se, como em “Dança do Ventre”²⁴ ou “Serpente de Cabelos”, de Cruz e Sousa, ou “Le serpent qui danse”, de Baudelaire, poema que parece ter servido de inspiração ao Cisne Negro. Neste poema, o autor de *Les Fleurs du mal* descreve outra cena de observação do corpo feminino que dança à frente do sujeito poético e, com seus movimentos, o inebria, seja por sua cabeleira, seja por seus odores, como denotam os seguintes versos sinestésicos:

²⁴ A respeito desse poema ver a leitura de Ivone Daré Rabello (2006: 195 e ss.), em cujo texto explora em pormenor a filiação da obra de Cruz e Sousa àquela do autor de *Le Spleen de Paris*, comentando que, apesar das “marcas de imitação que ainda não decantou, há no poema inovadoras sugestões de sentido” (*idem*: 196).

Sur ta chevelure profonde
 Aux âcres parfums,
 Mer odorante et vagabonde
 Aux flots bleus et bruns,²⁵
 (Baudelaire 2006: 170).

Repare-se que a cabeleira é novamente posta em destaque, em meio aos perfumes ácidos que dela emanam em uma imagem fluida e ondulatória, encantatória, que parece se reproduzir pela assonância em nasais do terceiro verso (“Mer odorante et vagabonde”). Esse efeito cadenciado, por sua vez, confirma-se e se intensifica com a estrofe abaixo, na qual a dança da serpente é finalmente revelada, sempre em contraponto ao movimento feminino, em um abraço em menor escala, na qual o bastão mencionado recupera a imagem da árvore do Conhecimento, na qual a serpente-demônio se enroscava no mito bíblico, traduzida – ou melhor, atualizada – para o contexto mundano, urbano e cotidiano do fim do século XIX, como se lê na quadra a seguir:

A te voir marcher en cadence,
 Belle d’abandon,
 On dirait un serpent qui danse
 Au bout d’un bâton.²⁶
 (Baudelaire 2006 : 172).

Ao fim do poema, outra vez, tal como em Cruz e Sousa – que, muito possivelmente, inspirou-se em Baudelaire – o sujeito poético que tanto se embriagou da beleza inebriante da figura sinuosa a quem assistiu dançar sente como se tivesse bebido de fato um amargo vinho. Guy Lavorel e Marc Le Person percebem ainda, nesse poema, um mote que vai encontrar ecos em outros momentos da obra poética de Baudelaire, mas, além disso, em seus imitadores, leitores e seguidores, como foi o caso de Cruz e Sousa no contexto brasileiro. Segundo eles, ao comparar “a flexibilidade graciosa e lasciva do corpo de sua amante a uma serpente que dança”, Baudelaire cria uma imagem de “ondulação sensual” que vai continuar a “assombrar o imaginário do simbolismo” (2016: 447), cujos poetas vão sucedê-lo nas últimas décadas do Século XIX.

5. Considerações finais

Nessa conjuntura finissecular, portanto, ser serpente é ser, em dada medida, superior, posto que sedutora, no sentido de ser capaz de amedrontar, encantar, controlar ou mesmo destruir a criatura seduzida. É tornar-se a um só tempo a pessoa desejada, idealizada, inalcançável, como há de ser tudo o que mais aspira o poeta simbolista para quem a concretização do amor deve sempre estar interdita, do contrário, advirá a decepção, na esteira do pensamento schopenhaueriano, como bem ilustra o casal protagonista do *Axel*, de Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889), suicidados antes de se correr o risco da quebra de expectativa ante à “Vontade” (cf. L’Isle-Adam 2005), ou, inversamente, como o traduz a *Belkiss*, de Eugénio de Castro, cujo reino cercado por mitos de serpentes

²⁵ Em tradução livre: “Sobre tua cabeleira profunda / De acres perfumes / Mar odorante e vagabundo / De ondas azuis e castanhas”.

²⁶ “A te ver caminhar em cadência / Bela de abandono / Dir-te-ia uma serpente a dançar / Na ponta de um bastão”.

protetoras e, a despeito das serpentes que a perseguem em sonhos como se em um alerta, insiste em materializar sua Vontade e acaba por perecer, dando razão à metafísica.

Em suma, a serpente é relida nesse contexto a partir de sua acepção cristã – mesmo se associada também a tradições greco-romanas ou orientalizantes – quase sempre como atributo do Diabo e símbolo da derrocada dos seres humanos, expulsos do Paraíso; contudo, em vez de isso gerar um rebaixamento ou uma aversão, antes parece atrair, conferir um encanto a mais. É interessante notar que essas serpentes assustam e seduzem, mas não causam repulsa ou nojo (e, por isso, não sugerem o baixo), contrariando instintos básicos em todos os primatas. Representam uma vontade do contato, apesar dos riscos de tal abraço; uma atração pelo perigo e pela destruição, que evoca o flerte com a morte tipicamente finissecular.

Nota-se que há uma coesão nesse imaginário finissecular, a despeito de exceções pontuais: a serpente parece sempre associada às mesmas figuras, nos mesmos contextos, provocando impressões semelhantes. Por sua vez, as figuras femininas ofídicas às quais a serpente está invariavelmente atrelada, também coerentes ao *Zeitgeist* do *fin-de-siècle*, traduzem, assim, as tensões sexuais latentes, o desejo de transgressão e, ao mesmo tempo, o paradoxal medo de transgredir, a incompreensibilidade frente ao feminino e à própria feminilidade; como se, para os poetas simbolistas, majoritariamente do sexo masculino, houvesse sempre algo de secreto por traz das mulheres que idealizam, temem, sublimam; como se houvesse algo acessível apenas pela sugestão, pela metáfora e pelo símbolo, como bem representam as imagens bastante vívidas da cabeleira de serpentes e da dança sensual e serpentina, colhidas nas obras de Flaubert e Baudelaire.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS

A. Fontes primárias

- Baudelaire, Charles (2006), *As Flores do Mal*, Edição Bilingue, Tradução de Ivan Junqueira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.
- Bíblia Sagrada* (1998), Vários Tradutores, São Paulo, Editora Ave-Maria.
- Castro, Eugénio de (2019), *Belkiss, rainha de Sabá, de Axum e do Himiar*, Estabelecimento de texto, notas e paratextos de Maria de Jesus Cabral e Bruno Anselmi Matangrano, Rio de Janeiro, Vermelho Marinho.
- Castro, Eugénio de (1968), *Obras Poéticas. Vol. 1 – Oaristos, Horas, Silva*, Lisboa, Parceria A. M. Pereira Jr.
- Gilkin, Iwan (1897), *La Nuit*, Paris, Librairie Fischbacher.
- Guimaraens, Alphonsus de (1960), *Obra Completa*, Organização de Alphonsus de Guimaraens Filho, Rio de Janeiro, Editora José Aguilar.
- L'Isle-Adam, Auguste Villiers de (2005), *Axël*, Tradução de Sandra M. Stroparo, Curitiba, Editora da UFPR.
- Muricy, Andrade (1987), *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, 2 vols., São Paulo, Perspectiva.
- Pessanha, Camilo (2009), *Clepsidra*, Edição de Paulo Franchetti, Cotia, Ateliê Editorial.
- Ricieri, Francine (org.) (2007), *Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira*, São Paulo, Companhia Editora Nacional, Lazuli.
- Rodenbach, Georges (1997), *Bruges-la-Morte (roman)*, in Gorceix, Paul (org.), *La Belgique fin de siècle : Romans – Nouvelles – Théâtre*, Bruxelas, Éditions Complexes.
- Sousa, João da Cruz e (1995), *Obra Completa*, Organização Andrade Murici, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- Verlaine, Paul (2007), *Œuvres poétiques complètes*, Texto estabelecido e anotado por Yves-Gérard Le Dantec, Edição revista, complementada e apresentada por Jacques Borel, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade.

B. Fortuna crítica e textos teóricos

- Aristóteles (2014), *História dos Animais*, Tradução de Maria de Fátima Sousa e Silva, São Paulo, WMF Martins Fontes.
- Baratay, Éric (2015), *Des bêtes et des dieux : Les animaux dans les religions*, Paris, Les Éditions du Cerf.
- Charbonneau-Lassay, Louis (2006), *Le Bestiaire du Christ*, Paris, Albin Michel.
- Chavot, Pierre (2013), *Le Bestiaire des dieux*, Paris, Dervy.
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain (2008), *Dicionário de Símbolos*, Vários Tradutores, 22ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.
- Coupeau, Charline (2016), *A Poética simbolista da joia fin de siècle*, Trad. Bruno Anselmi Matangrano & Caroline Micaelia, *Revista Non Plus*, ano 5, n. 10, jul.-dez., pp. 145-175, Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/130966/127583>>.
- Lavorel, Guy ; Le Person, Marc (2016), *Serpent*, in Lavorel, Guy ; Lachet, Claude ; Füg-Pierreville, Corinne, *Dictionnaire des animaux de la littérature française. Hôtes de la terre*, Paris, Honoré Champion, pp. 439-460.
- Malaxecheverría, Ignacio (2008), *Bestiario medieval*, Madri, Ediciones Siruela (Coleção Biblioteca Medieval).
- Matangrano, Bruno Anselmi (2017), *Notas de um bestiário simbolista: inovação e tradição na representação animal*, in Ferreira, António Manuel; Morais, Carlos; Brasete, Maria Fernanda; Coimbra, Rosa Lídia (orgs.), *Pelos Mares da Língua Portuguesa – Volume 3*, Aveiro, Universidade de Aveiro Editora, pp. 541-554, Disponível em: <https://goo.gl/X3ajux>.
- Matangrano, Bruno Anselmi (2019), *Águias, cisnes e vermes: o imaginário animal na literatura simbolista e decadentista*, São Paulo, Universidade de São Paulo (Tese de Doutorado).
- Morão, Paula (2000), *Salomé e outros mitos: O feminino perverso em poetas portugueses entre o fim-do-século e Orpheu*, Lisboa, Edições Cosmo.
- Pastoureau, Michel (2008), *Les Animaux célèbres*, Paris, Arléa.
- Pastoureau, Michel (2004), *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*, Paris, Éditions du Seuil.
- Picq, Pascal; Digard, Jean-Pierre; Cyrulnik, Boris; Matignon, Karine-Lou (2000), *La Plus belle histoire des animaux*, Paris, Éditions du Seuil.
- Pline L'ancien (2013), *Histoire Naturelle*, Texto traduzido, apresentado e anotado por Stéphane Schmitt, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- Rabello, Irene Daré (2006), *Um Canto à Margem – Uma leitura da poética de Cruz e Sousa*, São Paulo, Nankin, EDUSP.
- Rei, Matteo (2012), *Impressões do Crepúsculo: Studi sulla letteratura portoghese di fine Ottocento*, Roma, Società Editrice Dante Alighieri.
- Ricieri, Francine Fernandes Weiss (2014), *Imagens do Poético em Alphonsus de Guimaraens*, São Paulo, Editora FAP-Unifesp, Edusp.
- Séginger, Gisèle (2010), *Les Métamorphoses du serpent*, in *Revue Flaubert*, n. 10 : Animal et animalité chez Flaubert, número dirigido par Juliette Azoulai, s/p, Disponível em: <<https://flaubert.univ-rouen.fr/revue/article.php?id=68>>.
- Voisenet, Jacques (2009), *Bêtes et Hommes dans le monde médiéval : le bestiaire des clercs du Ve au XIIIe siècle*, Turnhout, Bélgica, Brepols.

BRUNO ANSELMi MATANGRANO • PhD and MA in Linguistics and Literature (University of Sao Paulo - USP), Bruno Anselmi Matangrano is a substitute lecturer at Federal University of Pelotas (UFPel). His research focuses on Symbolism, the Decadent Movement and Fantasy, as well as on animal and monster representation. He is a member of two research groups: POEM (Modernity Poeticities and Writings), from USP, and Insolite Knots/ We from Insolite, from State University of Rio de Janeiro (UERJ), as well as LÉA (Lire en Europe Aujourd'hui), an international research network from the University of Lisboa, and the Laboratory for Studies of Modernity Poetics and Ethics, from USP. Aside from having published papers, translations and short stories, he is the author of *Contos para*

uma noite fria [Tales for a cold night], and the co-author of *Fantástico Brasileiro: o insólito literário do romantismo ao fantasismo* [Brazilian fantasy: literary Insolite from Romanticism to Fantasism] (2018).

E-MAIL • bamatangrano@yahoo.com.br

ANEXO:
TABELA DE POEMAS FINISSEculares COM A IMAGEM DA SERPENTE

PAÍS	AUTOR	POEMAS
Bélgica	Albert Giraud	“La Confession d’Henri III” “La Glaive et la rose” “La Tentation de Sandro Botticelli” “L’Aveugle” “L’Épiphanie du Poète” “Louis de Condé”
	Émile Van Arenbergh	“Sonnet oriental”
	Émile Verhaeren	“La Saint-Pierre” “Le Port” “Les Meules qui brulent” “Les Nombres” “Les Promeneuses”
	Iwan Gilkin	“Fatum” “Fleurs humaines” “La Douleur du mage” “Le Mauvais jardinier” “Le Preneur des rats” “Méduse” “Précurseur”
	Maurice Des Ombieux	“Les Aigles”
	Maurice Maeterlinck	“III Chanson” “Offrande obscure” “Oraison nocturne” “Regards”
	Max Elskamp	“D’Anciennement transposée IV” “Le Bar” “Maçons de ma communion” “Tapis”
	Théodore Hannon	“Maigreurs” “Opopanax”
Total de Belgas	8 poetas	30 poemas
Brasil	Alphonsus de Guimaraens	“Das Alucinações – XX” “Salmos da Noite - XIV”, “Serpes” “Tudo o que é meu”
	Augusto dos Anjos	“A Ilha de Cypango” “Gemidos de Arte – Parte II” “Poema Negro”
	Bernardino Lopes	“Dias Alegres” “Ela” “Mea Culpa”
	Cruz e Sousa	“A Flor do Diabo” “Aspiração” “Braços” “Clarões Apagados” “Dança do Ventre” “Flor Perigosa”

		“Fuzis” “Imutável” “Lésbia” “Lubricidade” “Luz Dolorosa” “Marche aux flambeaux” “O Final do Guarani” “Roma Pagã” “Sentimento Esquisito” “Serpente de Cabelos” “Sexta-Feira Santa” “Tédio” “Vanda” “Violões que choram”
	Emiliano Pernetá	“D. Juan, mas porque...” “Gata” “Graças te rendo aqui...” “Para que todos que eu amo...”
	Euclides Bandeira	“Antigo” “Festivo”
	Gustavo Santiago	“O Cavaleiro do Luar”
	Maranhão Sobrinho	“Mênfis” “Tentação”
	Medeiros e Albuquerque	“Salmo”
	Oscar Rosas	“Sereia”
	Pethion de Villar	“A Alma Verde”
	Severiano de Rezende	“Sapo”
	Venceslau de Queirós	“Nevrose”
Total de Brasileiros	13 poetas	44 poemas
	Adoré Floppette (Gabriel Vicaire e Henri Beauclair)	“Pour avoir péché”
	Arthur Rimbaud	“Bateau ivre”
	Charles Baudelaire	“À une Madone” “Arsène Houssaye” “Avec ses vêtements...” “Bénédictio” “Danse Macabre” “La Lune offensée” “L’Avertisseur” “La Métamorphose du vampire” “La Voix” “Le Revenant” “Les Bons chiens” “Le Serpent qui danse” “Les Tentations ou Éros...” “Nous avons vu des astres” “Préface” “Sépulture”
	Charles Cross	“Villégiature”
	Éphraïm Mikhaël	“La Dame en deuil”
França		

	Jean Lahor (Henri Cazalis)	“A Kali” “Charmeuse de serpents” “Reine d’Orient”
	Jules Laforgue	“Climat, faune et flore de la lune” “Complainte des nostalgies préhistoriques” “Complainte variations sur le mot ‘Falot, Falotte’”
	Maurice Donnay	“Le Serpent et le cor de chasse”
	Maurice Rollinat	“Villanelle du Diable”
	Paul Verlaine	“Amoureuse du Diable” “À Victor Hugo” “Imité de Cicéron” “Immaculé Conception – XIV” “Laisse dire la calomnie” “La Mort de Philippe II” “Nocturne Parisien”
	Remy de Gourmont	“La Voiture de fleurs” “Le Voyager”
	Tristan Corbière	“Litanie du sommeil” “Pudentiane” “Vendetta”
Total de Franceses	12 poetas	40 poemas
Poetas Francófonos de Outros países	Hélène Swarth (Holanda)	“Mépris”
	Oscar Milosz (Lituânia)	“Aliénor” “La Danse de la vie”
	Stuart Merrill (EUA)	“La Mauvaise reine”
Total de Outros Francófonos	3 poetas	4 poemas
Portugal	Alberto Osório de Castro	“Cleópatra”
	Ângelo de Lima	“Ninive”
	António Nobre	“Lusitânea no Bairro Latino”
	António Patrício	“Spleen”
	Augusto Gil	“Sonho de Núpcias”
	Camilo Pessanha	“Desejos” “E eis a quanto resta...” “Lúbrica” “Madrigal”
	Eugénio de Castro	“A Pomba da Arca” “A Uma Mãe” “Casamento real...” “Em verso vou cantar...” “Podridão” “Salomé” “Semper Eaden” “Triunfal, teatral...”
	José Duro	“Alvíssima”
	Júlio Brandão	“Balada” “Um Retrato” “Venho também pedir...”
Total de Portugueses	9 poetas	21 poemas
TOTAL GERAL	45 poetas	139 poemas