

Patricia Aparecida Beraldo

**NO DECLÍNIO, DO VISCONDE DE TAUNAY:
O CANTO DO CISNE**

**Dissertação apresentada ao Curso
de Teoria Literária do Instituto de
Estudos da Linguagem da Universidade
Estadual de Campinas como requisito
para a obtenção do título de Mestre em
Letras na Área de Teoria Literária.**

**Orientador: Prof . Dr. Carlos Eduardo
Ornelas Berriel (Unicamp)**

**Unicamp
Instituto de Estudos da Linguagem
Outubro de 2002**

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	UNICAMP
	B45n
V	EX
TOMBO BC	53189
PROC.	124103
C	☐
D	☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	17/09/03
Nº CPD	

CM00182179-0

ID 288055

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

B45n **Beraldo, Patricia Aparecida**
 No declínio, de visconde de Taunay: o canto do cisne / Patrícia
 Aparecida Beraldo. -- Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Carlos Eduardo Ornelas Berriel
 Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
 Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Taunay, Alfredo d'Escagnolle Taunay, Visconde de, 1843-1899
 - No declínio. 2. Literatura brasileira -- Sec. XIX. I. Berriel, Carlos
 Eduardo Ornelas. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
 Estudos da Linguagem. III. Título.

Este exemplar e a redação final da tese
defendida por Patrícia Aparecida
Beraldo.

e aprovada pela Comissão Julgadora em
31/03/2003.

YB
Carlos Eduardo O. Berriel

Prof. Dr. Carlos Eduardo Ornelas Berriel - Orientador

Profa. Dra. Maria Lídia Lichtscheidl Maretti

Prof. Dr. Joaquim Brasil Fontes

Profa. Dra. Orna Messer Levin

**"O valor essencial da arte está em
ela ser o indício da passagem
do homem no mundo"
(Fernando Pessoa)**

AGRADECIMENTOS

Ao professor Carlos Eduardo Berriel, meu orientador, pela confiança que sempre teve em meu trabalho, pelas valiosas indicações de leitura e pelos conhecimentos adquiridos ao longo de conversas artístico-literárias.

À professora Maria Lídia pelas indicações de leitura e importante material cedido e ao professor Joaquim Brasil, cujos comentários feitos no curso de literatura foram de suma importância para os rumos de meu trabalho.

Aos meus pais por acreditarem em mim e terem me proporcionado a oportunidade de descobrir o mundo do estudo das Letras.

Ao Luís Antonio, companheiro de experiências líricas, amante das Letras e das Artes, por me aguçar o prazer de olhar para a vida.

À banca examinadora pela leitura atenta de meu trabalho.

RESUMO

Embora o visconde de Taunay tenha se consagrado com as obras *Inocência* e *A Retirada da Laguna*, foi um polígrafo contumaz, dedicando-se aos mais distintos gêneros literários. Dentre estes textos, pouco conhecidos da maioria dos leitores, destaca-se a obra *No Declínio* (1899), última do autor e produzida num momento de final de século e final da vida do visconde. Ao narrar a história de uma senhora de meia idade apaixonada por um rapaz bem mais jovem que ela, o visconde constrói uma personagem feminina relativamente moderna para uma obra ainda considerada romântica. Os sonhos e delírios, esferas para onde seus desejos reprimidos a transportam e se realizam, são narrados com riqueza pictórica vista antes apenas nas obras em que Taunay fez uso de sua verve descritiva para "pintar" a natureza brasileira. Todo o colorido dessas cenas contrastam, entretanto, com o final crepuscular da protagonista, resignada à velhice iminente e inevitável. Os traços finais de Taunay, na sua obra derradeira, demonstram um escritor que, mesmo preservando a arte do detalhe e da descrição, primou por um romance em que os acontecimentos narrados são importantes por si mesmos à medida que refletem relações humanas entre as personagens e seus significados sociais.

ABSTRACT

Although the Viscount of Taunay has been widely acclaimed because of his works *Inocência* and *A Retirada da Laguna*, he was an obstinate polygraph, dedicating himself to several literary genres. Among these little known writings lies in detachment the last author's *No Declínio* (1899), produced in an end-of-century time, which coincided with the Viscount's life end. In narrating the story of a middle-aged lady who falls in love with a much younger man, Taunay builds a relatively modern character to the terms of a work considered to be of a romantic style. The dream and the ecstasy – dimensions where her forbidden desires are taken to – are narrated with great pictorial richness, only found in the works in which Taunay used his descriptive verve to “paint” the Brazilian Nature. However, all the coloring of these scenes contrasts with the protagonist's twilight end, once resigned to the imminent and inevitable old age. Taunay's final traits in such last work outline an author who, even though preserving the art of detail and discretion, opted for a novel in which the facts have their own relevance, as they reflect human relationships between the characters and their social meanings.

SUMÁRIO

1) Introdução	1
2) Capítulo I: O visconde e Taunay e sua ingrata fortuna crítica	7
2) Capítulo II: Uma viagem ao passado: Taunay e a Missão Artística Francesa	23
4) Capítulo III: <i>No Declínio</i> : o romance	49
5) Capítulo IV: <i>No Declínio</i> : romance contemporâneo	71
6) A título de conclusão	105
7) Bibliografia	111
8) Anexos	119

INTRODUÇÃO

OS CAMINHOS DA PESQUISA E A OBRA COMO OBJETO DE ESTUDO

*"O romance é uma das áreas mais úmidas da literatura— irrigada por uma centena de riachos, degenerando-se ocasionalmente num pântano."
(E.M. Forster. Aspectos do Romance)*

O interesse pela obra do visconde de Taunay surgiu quando estava concluindo meu curso de Graduação. Uma pesquisa desenvolvida para o professor que hoje é meu orientador neste trabalho revelou-me que o visconde de Taunay fazia parte de um grupo de escritores consagrados por uma ou duas obras, mas que guarda no passado um número muito maior de escritos pouco ou quase nunca estudados.

Diante de tal constatação decidi-me por estudar um de seus romances, especificamente, o último deles, publicado pelo autor ainda em vida: *No Declínio*. Seria interessante acompanhar a pena do visconde em 1898, quando escrevia esse último romance, com título por sinal bastante sugestivo, se lembrarmos que, nesta época, o escritor se encontrava com a saúde bastante abalada, já há anos, por causa do diabetes.

Após a decisão de tomar como objeto de estudo este romance, passei a fazer um levantamento bibliográfico e pude, então, perceber quão pouca ou repetitiva era (e ainda é) a crítica em relação às obras do autor, com exceção à *Inocência* e à

Retirada da Laguna que, segundo o próprio Taunay, conduziriam-no à eternidade¹. Se levarmos em consideração todos os outros escritos, como cartas de campanha, tratados e outros tantos gêneros sobre os quais o visconde se debruçou, verificaremos que a observação de Sílvio Romero de que "esse fecundo escritor e inteligente político bem merece e bem está a pedir um estudo largo e impessoal"², ainda se faz verdadeira um século mais tarde.

Transitei por vários espaços de estudos literários começando, obviamente, pelas bibliotecas da Unicamp e USP. Também passei pelo Instituto de Estudos Brasileiros (IEB), Biblioteca Mário de Andrade e Museu Paulista. Posteriormente dirigi-me ao Rio de Janeiro onde visitei a Biblioteca Nacional, em cujos arquivos descobri o folhetim de *No Declínio*, além da primeira e segunda edições do romance. Também visitei o Instituto Histórico e Geográfico no Rio de Janeiro e em São Paulo e a Biblioteca da Academia Brasileira de Letras, em cujos arquivos encontrei uma boa parte das cartas de campanha³.

De posse da cópia do folhetim e microfilmes das primeira e segunda edições, pensei em fazer uma edição crítica da obra. Não obstante fui obrigada a renunciar à idéia após verificar que o visconde não fez mudanças significativas do folhetim para a primeira edição, apenas poucas correções ortográficas. Da primeira para a segunda, ele já havia falecido e esta edição manteve-se igual à anterior. Portanto, abandonei a idéia e debrucei-me no estudo do romance em si.

Conhecer de perto a cidade do Rio de Janeiro e, em especial, a circunscrição artístico-cultural por onde circulavam Taunay, Machado, Nabuco, Alencar e tantos outros escritores da época foi fundamental para ter noções do que

¹ "Eis as duas asas que me levarão à imortalidade". Visconde de Tauany. *Memórias*, p. 124.

² Sílvio Romero. "O Visconde de Taunay: o homem das Tetras" in *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*, p.189.

³ Em princípio, não fiz uso desse material, acreditando que seria útil se meus estudos tomassem outro rumo. Entretanto, mais tarde, pude perceber que essas cartas apresentavam muito da veia descritiva do visconde e acabei por utilizar muitas partes delas para exemplificar algumas análises deste trabalho. Mesmo assim, deixo aqui registrado que há muito assunto nelas ainda para ser estudado.

era viver na capital do império na segunda metade do século XIX, assim como foram deveras relevantes as visitas feitas à França (país da família do visconde) e à Itália. Muitos escritores e pintores desses países são citados na obra em estudo. Ver de perto quadros de Courbet, Corot, Delacroix, Ticiano, Tintoretto, Paolo Veronese, além de outros, como Jacques Louis David— grande artista francês e primo do pintor Debret, que veio ao Brasil junto com a Missão Artística Francesa, em 1816, cujo diretor era o avô do visconde— foram de vital importância para o trabalho de análise desenvolvido.

O estudo dessa derradeira obra não pretende sugerir um novo lugar para o visconde de Taunay dentro da historiografia literária brasileira. Ele já faz parte dela graças às suas duas obras que o conduziram à eternidade. O propósito deste trabalho é compreender melhor como as possíveis fontes artístico-literárias em que o visconde teria se baseado para compor o romance contribuíram para se entender melhor uma famosa observação de José Veríssimo: "algumas desigualdades existem, mas o assunto [de *n'O Declínio*] não é banal e o final do romance tratado com distinção e vigor" e continua "Eu achei neste livro de um escritor que começou há trinta anos, a influência das novas idéias de arte e uma preocupação da forma que atinge a do purismo"⁴.

Essa citação, que resume o objetivo do trabalho, é também o ponto de partida para o primeiro capítulo: uma coletânea das abordagens críticas feitas ao romance desde sua publicação. A seguir, para entender a influência que as artes plástica e literária exerceram na vida de Taunay, elaboro um capítulo que recupera um pouco da herança artístico-familiar do visconde e como ele refletiu sobre isso, apoiando-me, em especial, nas *Memórias* e nas *Cartas de Campanha*, correspondência mantida com a família, em especial, com a figura do pai, responsável em grande parte por despertar no filho de uma família de artistas, a veia artística.

⁴ Prefácio à 3ª edição de *No Declínio*, p.4.

Os dois capítulos seguintes, sustentados pelos anteriores, trabalham o enredo da obra em questão na busca por uma análise das "linhas de força" do romance, análise essa que se preocupa em compreender a afirmação de José Veríssimo, citada anteriormente. A paixão artística de uma família de pintores se faz presente na pena do visconde: Taunay "pinta" com palavras. A vida toda o escritor permitiu a influência da beleza estética e, sempre que possível, aproveitava-se de suas experiências artísticas e de seu olhar aguçado para trabalhar a linguagem com purismo, as personagens com resquícios de análise psicológica e o ambiente com descrições ricamente detalhadas e elaboradas.

As impressões de suas viagens à Europa, por ocasião do *Salon* de 1878, mereceu registro em livro e pode-se lá apreender sua paixão por inúmeros artistas que figurarão citados em *No Declínio*. Dentre eles, Corot, Courbet, Ticiano, Veronese (Paolo Cagliari) e Tintoretto são referenciados literalmente; creio, no entanto, que a paixão anunciada nas *Impressões da Europa* pelo colorido e vigor das obras de Eugène Delacroix também se faz presente no colorido e vigor de várias cenas de *No Declínio*. Como emanava forte lirismo das telas desse artista, ele ficou conhecido como "pintor-narrativo"⁵, pois suas telas são capazes de sugerir, com forte lirismo e movimento, verdadeiras narrativas. Em *No Declínio*, as cenas que parecem compor as linhas de força do romance—as resultantes do delírio da protagonista— se apresentam aos olhos do leitor com forte apelo estético, carregadas de cor, movimento, lirismo e luxúria muito próximos, provavelmente, das obras de Delacroix vistas por Taunay no Louvre em 1878, cuja experiência estética o visconde parece ter transportado para suas páginas de literatura.

Sugerir a "pintura" dessas cenas pelo visconde não significa filiá-lo à escola literária naturalista, que registrou forte presença na segunda metade do século XIX. Taunay, ao longo de seus estudos críticos, teceu ferozes comentários à escola literária de Zola e, assim, vi também a necessidade de abordar nesses capítulos um

⁵ Arnold Hauser. *História Social da Arte e da Literatura*, p.720.

pouco da discussão entre narrar e descrever, à luz daquilo que o visconde fez nas linhas de força de seu romance.

Embora essa discussão tenha se estabelecido sobre um escritor preso às idéias do século em que viveu, Taunay parece anunciar à posteridade a capacidade de captar o clima tenso, fragmentado e caótico do final do século XIX. É bem possível que essa característica se apresente no final da obra em discussão e, para melhor compreender o "clima" literário decadentista desse momento, captado por Taunay, finalizarei o trabalho me referindo ao "Narrador", de Walter Benjamim, pensador que, nas primeiras décadas do século XX, se debruça sobre as idéias da chamada modernidade, fenômeno societário e cultural, decorrente da modernização.

Por fim, gostaria de registrar ainda uma observação que esclareça o título de meu trabalho. Nas primeiras linhas do prefácio à 3ª edição da obra, Affonso de Taunay escreve: "Último, por ordem cronológica, dos seis romances do visconde de Taunay, foi-lhe *No Declínio* o "canto do cisne" da estafada frase feita. Escreveu-o no último ano de vida quando o implacável diabetes lhe minava as forças e cruelmente lhe ia roubando a vista em plena pujança cerebral"⁶.

Segundo definição do *Dicionário Aurélio*, a expressão "canto do cisne" pode significar: "gorjeio harmonioso que, segundo os antigos, o cisne entoava na hora da morte" ou "obra notável produzida pelo fim da vida do autor"⁷. Em princípio, parece que o título desse trabalho faria referência à segunda definição, todavia, como se percebe na própria observação do filho ao visconde, a primeira delas torna-se mais apropriada, afinal, não se trata de obra notável, mas, sim, do trabalho final⁸— não excepcional, mas por que não dizer harmonioso— produzido com muito esforço devido à proximidade da morte, experiência essa que acaba por legar às páginas de *No Declínio* uma certa melancolia muito presente na figura da protagonista do

⁶ Prefácio à 3ª edição de *No Declínio*, p.3.

⁷ Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. *Novo Aurélio Século XXI*, p.480

⁸ A última obra deixada pelo visconde é póstuma: *Ao Entardecer*, um livro de contos.

romance, especialmente, no último capítulo, quando ela toma sua decisão final responsável pela definição, mesmo que incerta, de seu destino.

A sensação de angústia presente no visconde devido à doença também se acentuou provavelmente pela decepção por que ele passou ao presenciar a queda da Monarquia⁹. Portanto, é nesse ambiente de decadência física e política, permeado pelo decadentismo literário, que Taunay publica o seu "canto do cisne".

⁹ Esse assunto, sob o ponto de vista das idéias políticas de Taunay a respeito da Monarquia e da Proclamação da República, propiciaria uma análise metafórica da obra *No Declínio*. Não foi essa minha opção devido ao caminho trilhado — desde o projeto e escolha do objeto de estudo— na área dos estudos artísticos e literários.

CAPÍTULO I

O VISCONDE DE TAUNAY E SUA INGRATA FORTUNA CRÍTICA

"Sempre (...) me doeu a espécie de condescendência com que os homens de letras brasileiras me colocam entre os literatos de meu país. A tendência é dar-me, quando muito, a feição de amador, e certamente não é este o lugar que deve ocupar o autor da Retirada da Laguna e de Inocência, a querer-se nulificar todos os mais livros que tenho escrito."
(Visconde de Taunay, Memórias)

Conhecida é a fala do Visconde de Taunay que trata de suas duas famosas obras, *a Retirada da Laguna* e *Inocência*, ao então imperador D. Pedro II: "Eis as duas asas que me levarão à imortalidade". Porém, pouco divulgado é o ressentimento que Taunay nutriu por saber da secundariedade a que foi submetido o restante de sua vasta produção.

Isso é possível de ser verificado na epígrafe acima através das próprias palavras do visconde ou ainda nas de José Veríssimo, talvez um dos poucos críticos que se debruçaram sobre grande parte dos livros tidos como de segunda ordem. *Em Estudos de Literatura Brasileira*, vol. II, Veríssimo assinala: "Taunay, como todos os autores de uma obra copiosa desigualmente apreciada tinha um íntimo despeito e sentimento de preferência dada àqueles seus dois livros"¹.

¹ José Veríssimo. *Estudos de literatura brasileira*, vol. II, p.268. Interessante acrescentar uma citação um tanto quanto chistosa do crítico Sud Mennucci: "(...)em regra geral, os escritores se contentam em permanecer no recinto ostentando a ficha de um único livro realmente bom, Taunay permite-se o luxo de apresentar duas autênticas obras primas. Porque é bom se fixe desde já essa certeza: para os contemporâneos, Taunay é

Assim como o visconde parece ter previsto a glória de *Inocência* e da *Retirada*, também acabou por acertar o destino de suas outras obras, pois é possível que apenas o público leitor afeito às letras brasileiras saiba que Alfredo d'Escragno Taunay, fazendo uso ainda das palavras de Veríssimo, foi um "polígrafo contumaz"².

É justamente esse um dos pontos em que se debruçam os estudiosos: se Taunay ainda tem um público leitor, especialmente para *Inocência*, o que fez com que esse público não fosse fiel às suas outras obras? Segundo Tristão de Athayde, é necessária a existência de um público leitor para que haja literatura viva.

Não se pode esquecer, todavia, que a crítica literária faz parte desse público e Taunay estava diretamente envolvido nos círculos acadêmicos do século XIX, não apenas como figura passiva, mas tido como "o mais vivo, o mais chistoso, o mais falante (...) Sua verve é mais percuciente; sua palavra a mais incisiva, quase sempre tem ele, do seu lado, aqueles que riem"³.

E não somente nos meios literários era possível encontrar Taunay, mas também no círculo político, eternamente na defesa da monarquia e sempre na idolatria da figura de D. Pedro II.

Taunay foi um homem do século XIX, vivendo em meio ao círculo mais culto da sociedade do Rio de Janeiro e tendo, portanto, como parte de seus leitores e críticos, também o mesmo público com quem discutia suas mais variadas idéias. Pouco registro há de crítica literária para os outros romances de

principalmente o autor, senão exclusivamente, de *Inocência* e a *Retirada da Laguna*. Assim o tem a massa dos leitores e mesmo a crítica da história literária". In *Revista da Academia Paulista de Letras*, p. 154.

² Visconde de Taunay (anônimo). *Revista Brasileira*, p.126.

³ Carl von Koseritz. *Alfredo d'Escragno Taunay: esboço característico*.

Taunay que não seja sobre os consagrados. É mister acrescentar nesse ponto que, sobre o último, *No Declínio*, pouco se escreveu e se tem escrito ainda hoje.

Apesar dessa persistente pobreza analítica, não se pode esquecer que um século se passou após a publicação da obra em 1899 e, neste período, os poucos olhos que sobre ela se debruçaram leram-na e sobre a mesma escreveram de maneira diversa, pois a idéia e o conceito do que é literatura mudou muito desde o século XIX até hoje⁴. Além disso, alguns críticos enxergam a obra como um romance sentimentalóide; outros, poucos, diga-se de passagem, sugerem que o título esteja ligado à decadência física por que passara o visconde nos últimos anos de sua vida, acometido pelo mal do diabetes. Seria assim, para alguns, um romance biográfico. Para outros, a tentativa de escrever uma obra ligada às novas idéias de arte do final do século.

Conhecer, então, o que foi e tem sido escrito sobre *No declínio* parece ser relevante para melhor compreender o espaço que ele assume na historiografia literária. Para se ter uma visão mais ampla desse quadro, a seguir encontram-se excertos de crítica referentes às obras ditas secundárias ou de menor valor, já que *No declínio* se inclui dentro delas.

Partindo de Sílvio Romero, um dos mais importantes e também criticados estudiosos da história literária brasileira, pode-se citar da *História da literatura brasileira*, uma passagem em que se observa a falta de objetividade na análise. A riqueza na adjetivação e a comparação entre o visconde e outros escritores (com

⁴ Terry Eagleton em *Teoria da literatura: uma introdução*, assinala: “Não devemos supor a priori que aquilo que é atualmente chamado de literatura será, sempre e em toda a parte, o foco mais importante da atenção. Tal dogmatismo não tem lugar no campo do estudo cultural. Nem é possível que os textos hoje classificados como literatura sejam vistos e definidos da mesma maneira como o são hoje, quando tiverem sido devolvidos às formações discursivas mais amplas e profundas de que são parte. Serão inevitavelmente ‘reescritos’, reciclados, terão usos diferentes, serão inseridos em diferentes relações e práticas. Sempre o foram, é claro, mas um dos defeitos que a palavra ‘literatura’ tem é de nos impedir de enxergar isso”, p.228. Por sua vez, Robert Darnton em *Práticas da Leitura*, deixa claro: “A leitura permanece um mistério. Temos dificuldade em compreendê-la hoje e, maior dificuldade ainda, em nos acercarmos do que era no passado. Não podemos presumir que ela sempre tenha sido para os outros o que é para nós atualmente, e nada seria mais perigoso que o anacronismo numa história da leitura”, p.143.

quem , nem sempre há semelhanças), mostra um processo falho que, no fundo, não define exatamente as qualidades do escritor em questão.

“A lista não pequena de seus romances e noveletas divide-se destarte em duas categorias perfeitamente distintas: os da roça e do sertão e os da cidade e dos salões. Os primeiros são preferíveis. E é coisa para notar como esse homem de salão foi muito mais destro na pintura da natureza e dos tipos populares do que na descrição dos costumes e das fisionomias das gentes civilizadas e das personagens cultas(...). Abolida a Monarquia, interrompida a carreira política o ilustre fluminense, pela honrosa coerência que o afastou das novas instituições, voltou ele às lides literárias e deu-nos *O Encilhamento* e *No Declínio*, romances, *Ao Entardecer*, contos, saídos recentemente em publicação póstuma. (...) Nelas deve ter julgado, a seu modo, os homens públicos, políticos, literatos, com quem conviveu e lutou. Possuía o autor de *Inocência*, em maior escala que Machado de Assis, o sentimento da paisagem, mais do que Alencar o conhecimento direto da natureza brasileira, e como Franklin Távora, posto que em grau inferior, o tom realístico da reprodução dos costumes populares, da sociedade campestre. É o maior elogio que lhe pode ser feito; porque no mais não suporta o paralelo, nomeadamente com aqueles dois grandes mestres do romance nacional. A sua obra, tomada em conjunto, como forma e como fundo, é consideravelmente inferior à do autor de *Senhora* e à do escritor de *Brás Cubas*. Revela um espírito mais limitado e menos possante. Faltam-lhe a imaginação, a poesia, a eloquência, a graça que enchem as páginas de Alencar, a finura ,a perspicácia, a elegância e distinção no dizer, que avultam nas de Machado⁵.

José Veríssimo, que bastante escreveu sobre Taunay, também faz apenas comentários adjetivados sobre o romance. Acha-o muito bom, depois de *Inocência*, mas a isso se limita, sem demonstrar os porquês dessa opinião:

⁵ Sílvio Romero. *História da literatura brasileira*, pp.1494, 1495.

"Depois de *Inocência*, *No Declínio* é o melhor dos romances do escritor. Encontra-lhe algumas desigualdades, mas o assunto não é banal e o final do romance é tratado com distinção e vigor"⁶. O crítico continua sua abordagem citando partes do romance e tecendo ainda alguns comentários que pouco elucidam suas observações sobre a obra:

"Lucinda [viúva e protagonista do romance] tem um momento de fraqueza, mas rebela-se contra si mesma; a sua queda, sem a desculpa da paixão sequer, enche-a de horror e de nojo de si própria e escapa de morrer de uma febre cerebral. Após essa crise, ela sente o declínio da sua mocidade e da sua beleza. *No declínio* foi publicado em folhetim e, por isso, havia a necessidade de se fazer rir ao leitor. Para tanto, existem cenas como a do pedido em casamento de Lucinda por um taverneiro português. Tudo ali, encenação e linguagem, disposição do episódio e trajes e maneiras do personagem pertencem ao domínio do 'vaudeville', da revista do ano, do romance a Paulo Kock. Não é comum que uma mulher nas condições de Lucinda, que se sabe ainda bela e amada, recuse um amor digno, e menos comum é que recuse a sua sanção pelo casamento, sendo como é uma mulher honesta, quando em um desvairamento dos sentidos cedeu à influência misteriosa e forte da paixão do outro"⁷.

Uma fala de Machado de Assis (parafraseada por Affonso de Taunay, filho do visconde) também pouco nos revela sobre o romance em questão. Trata-se novamente apenas de comentários bastante subjetivos, apesar de partirem de Machado:

"Quando li tão melancólico título disse logo ao Araripe: este Taunay injustificadamente pessimista, como anda, quer, à fina força, fazer-

⁶ José Veríssimo. op. cit., p.126.

⁷ Idem, pp.127,128. Não se pode negar a importância de Romero e Veríssimo para o século XIX, mas parece interessante citar o que Afrânio Coutinho fala sobre esses críticos na obra *Crítica e Críticos*: "Sílvio Romero

nos crer que se sente e se acha mesmo abatido. Mas ao abrir o livro percebi logo que quem no declínio está é a senhora D. Lucinda, viúva e mulher bonita, mas já quarentona”⁸.

Parece estranho conceber que Machado não soubesse dos problemas de saúde do visconde, afinal, eram companheiros na Academia. Portanto, é difícil aceitar a observação “injustificadamente pessimista” que o mestre realista faz. Quem está com saúde abalada numa época tão áurea da vida, dificilmente enxerga o futuro com otimismo.

Lúcia Miguel-Pereira não trata, especificamente, de *No Declínio*; considera *Inocência* e a *Retirada da Laguna* obras de grande importância. Para ela, Taunay não passa de um escritor que reproduz a vida carioca de seu tempo naquilo que ela tem de mais sentimental: “Sem dúvida, as grandes damas da Corte não poderiam falar como a caboclinha ignorante, mas poderiam, noutra escala, ter igual naturalidade, se houvessem sido concebidas com a mesma sinceridade”.

E ainda continua:

“Houvesse nele [Taunay] um cotejador da popularidade, e teria, com a receita de *Inocência*, cujo triunfo foi rápido e completo fabricado histórias semelhantes, que lhe aumentariam o prestígio. Mas nem o tentou e, julgando possuir dotes—que inteiramente lhe faltavam—para os conflitos psicológicos, insistiu em pintar os costumes da alta roda carioca; assim fez em *Manuscrito de uma mulher*, *Ouro sobre azul*, *Amélia Smith*, *No declínio*, livros sentimentais, de um sentimentalismo convencional, que lhe diluía as qualidades de narrador alerta e jovial (...) Por isso, medíocre romancista citadino, nada acrescentando ao que já haviam feito Macedo e o Alencar do

era tanto quanto Veríssimo pouco dotado de gosto e sensibilidade para a apreciação do conteúdo artístico de literatura” in Mellilo Moreira de Mello. *Na cadeira do visconde de Taunay*, p.29.

⁸ Prefácio à 3ª edição de *No Declínio*, p.3.

mesmo gênero; ele é, naquilo que Sílvia Romero chamou de 'meio naturalismo tradicionalista e campesino', uma das maiores figuras"⁹.

Olívio Montenegro, ao falar sobre o visconde de Taunay, salienta a capacidade de observação deste escritor advinda, desde cedo, da herança francesa e dos dotes artísticos: "...pintor, o exercício da pintura como acabou lhe apurando ainda mais o poder de observar e reter. De observar com frenesi da análise".¹⁰

O crítico vai destinar boa parte do capítulo para falar de *Inocência*, da sua "cor local", como a grande maioria dos críticos fizeram. Para os outros romances, dedica apenas um parágrafo, mas não deixa de observar a veia narcísica de Taunay, que também pode ser vista através da protagonista de *No Declínio*:

"Já os seus outros romances de um material menos plástico e de menos cor que o de *Inocência*, como a *Mocidade de Trajano*, *Ouro sobre azul*, *No declínio*, não conquistaram o menor espaço na história da nossa literatura, tanto é verdade que certos romances de observação dependem mais dos modelos da vida exterior do que da inventividade do autor. Dá-se ainda que toda verdadeira tendência de Taunay é para o romance de emoção sentimental, o único que vai bem com seu temperamento narcísico. O seu livro de memórias confirma esse temperamento do autor. (...)Falta a Taunay a imaginação do romancista puro que, se bem aprofundarmos, é devorada por dois olhos de um sublime êxtase: os seus dois olhos de Narciso"¹¹.

João Ribeiro, na obra *Crítica*, deixa claro, assim como outros críticos, que nenhuma das outras obras de Taunay (inclusive *No Declínio*) mereceu tanto destaque quanto *Inocência*.

⁹ Lúcia Miguel Pereira. "Taunay" in *Prosa de ficção*, pp. 39,40,41.

¹⁰ Olívio Montenegro. *O romance brasileiro*, p. 71.

¹¹ Idem, pp.77,78.

“Da fecunda produção literária de Taunay são os romances *Mocidade de Trajano*, *Lágrimas do Coração* (reeditado sob o título de *Manuscrito de uma mulher*), *Ouro sobre azul*, o *Encilhamento*, *No declínio da vida*, que todos atestam qualidades de invenção e fantasia, mas ficaram quase esquecidos. Nenhum chegou a merecer a celebridade de *Inocência*, um dos primeiros livros (1872) e incontestadamente a sua obra prima mais nacional, mais brasileira e também a de maior suavidade de estilo”¹².

Phocion Serpa, num ensaio bibliográfico produzido sobre o visconde, salienta a índole brasileira desse escritor e, se o crítico não faz uma análise de *No Declínio*, não deixa de comentar que os últimos anos da vida de Taunay foram extremadamente melancólicos. É bem provável que essa angústia tenha influenciado o conteúdo das produções desse período. É mister acrescentar que nesses anos não somente a doença o preocupava, mas também a queda da monarquia e os problemas financeiros por que ele passava devido à crise do *Encilhamento*:

“Rastreado-lhe a existência artística, e tomados por ponto de referência os títulos de alguns de seus livros, poderíamos, com eles, marcar, demarcar e configurar a linha e sua vida nas diferentes fases de seu curso. Teremos, assim, o roteiro completo, seguro e luminoso, das várias cintilações desse grande espírito, que alvorece nas letras com a *Mocidade de Trajano*, e após a arraiada de uma floração das mais numerosas em nossas letras, conclui o seu ciclo com *O declínio*, que é um crepúsculo aparente, assim como a noite é uma promessa de alvorada. Os últimos dez anos de sua vida foram de profunda melancolia e, ainda assim, de intenso trabalho intelectual.”¹³

¹² João Ribeiro. *Crítica*, p.204.

¹³ Phocion Serpa. *Visconde de Taunay: ensaio bibliográfico*, 117.

Wanderley Pinho, em 1944, dedicou uma conferência à memória do sr. Visconde Taunay no Instituto Histórico e Geográfico. Sobre as “outras” obras, o comentário tecido se refere à produção feita meio que de afogadilho. Pinho também acredita que o visconde tenha sugerido assuntos que foram bem aceitos pela literatura realista. Taunay não pode ser considerado um autor dessa escola literária, mas segundo o crítico, o assunto de seus últimos textos deixam o leitor pensativo:

“Já houve quem notasse que a regra geral em nossa história literária é serem os primeiros livros (não falamos dos ensaios preliminares) as obras melhores dos autores brasileiros. Parece que a fama conturba; o elogio dá direito à leviandade de composição e o aplauso tira ao autor o medo e o apreço a seus leitores. A pena corre então fácil e a emenda descuidada. Há pressa de publicar. Isso sucederia com Taunay. Quem quer que lhe leia a obra há de logo sentir um certo desnível, a diferença de perfeição, beleza, apuro da *Retirada da Laguna* e de *Inocência* comparados com quase tudo quanto escreveu depois. Se aqueles não foram seus primeiros livros, porque antes publicara *Mocidade de Trajano*, foram os seus livros. Ele era capaz de os igualar em outros, mas a febre de publicidade, que correspondia à ‘insopitável necessidade de produzir’, o gosto de divulgar, que o fez um colaborador constante de jornais e frequentador habitual de apelidos; a política; a vida mundana, os encantos e facilidades do renome feito—, tiraram-lhe a paciência e o tempo de polir e repolir. Com isso a pena não pode continuar a ser igual a si mesma; ainda que não abatesse da eminência a que antes levava aquele que a empunhava.

(...)Nessa época final de sua atividade literária o escritor assume outro desembaraço em romances e contos. Os temas escolhidos já não são da candura de *Inocência*, mas não perde a compostura dos autores aristocratas que não estimam escrever o que não poderiam conversar num salão, e sabem ser realistas sem impudência, sugerindo em disfarces o que

a verdade tem de imodesta ou brutal. Taunay insinua, arma as situações e silencia, deixando o leitor imaginar o que acaba de narrar.

Corramos tantos livros seus: além de uns cálidos mas tímidos entusiasmos de juventude em *Mocidade de Trajano*, só uns pequenos arrepios sensuais vemos em *Manuscrito de uma mulher*, em *No declínio*, em *O encilhamento* e nalgum conto de *Ao entardecer*, ou em certas cenas de *Amélia Smith*¹⁴.

Em *O mito de Prometeu*, de 1951, Roberto Alvim Correia assinala, via comparação, a já marcada "inferioridade" das outras obras do visconde:

"Taunay, sempre verídico. E não só em documentos históricos. Consegue sê-lo na literatura de ficção, em certas páginas de livros de segunda ou terceira ordem, quais *Ouro sobre azul*, *Manuscrito de uma mulher*, *No declínio* e outros. Mas, nem precisamos dizê-lo, há um abismo entre esses romances fracos, e alguns fraquíssimos, e *Inocência*, uma das obras-primas da literatura nacional"¹⁵.

Com Gentil de Azevedo, vê-se a identificação de *No Declínio* com o próprio declínio físico do visconde: seria a obra uma espécie de reflexo da própria melancolia do autor?

"Há relação indissimulável mas parcial entre o vulto de Lucinda e a personalidade simpática de Taunay, relação que se manifesta na posição social, nos predicados morais, ajustados à realidade do presente do criador e da sua obra. O sexo interpõe-se, no entanto, na verossimilhança, atenuando-lhe a expressão. O sexo e a diferença da resignação. Quem poderá negar com probidade que na renúncia de Lucinda àquele amor que a empolgara, Taunay encontrava lenitivo e ânimo para se preparar a

¹⁴ Wanderley Pinho. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, pp.24,25,27

¹⁵ Roberto Alvim Correia. *O mito de Prometeu*, p.144.

renunciar à vida que sentia aniquilar-se lentamente? (...) O estado grave da saúde não admitia a mais tênue ilusão. A realidade era cruel. E Taunay apegara-se à sua arte, para, em último esforço, determinar na ficção, referências ao seu próprio destino.”¹⁶

Em *História Crítica do Romance Brasileiro*, Temístocles Linhares adjetiva algumas obras citadinas de Taunay, dentre elas *No Declínio*, de medíocres e justifica:

“Em *Inocência* existe emoção real, e verdade intrínseca, ‘verdade e emoção que Taunay não pôde alcançar mais em nenhum de seus livros de ficção, a começar do primeiro deles, *A mocidade de Trajano*, que nada tem a ver com o sertão, como, aliás, não chega a ter nenhum outro dos que se seguiram depois: *Manuscrito de uma mulher*, *Ouro sobre azul*, *O encilhamento* e *No declínio*’.

(...)Um dos últimos romances de Taunay, *No declínio*, no qual a influência de Bourget é evidente, é uma tentativa de estudo psicológico. Igual tentamen havia já ele feito em *Manuscrito de uma mulher*, publicado a primeira vez sob o título por demais romântico de *Lágrimas do coração*. Não se pode dizer qual dos dois livros é o melhor ou pior: são ambos medíocres. A pesquisa, a investigação paciente da psicologia das almas complicadas, cheias de abismos e deveras emaranhadas de múltiplas tendências e contradições, não era o forte do nosso romancista. Os estudos de Corina, do *Manuscrito de uma mulher*, e de Lucinda, de *No declínio*, não passam de escorços de uma psicologia muito elementar. Em todo o caso, os tipos de Lucinda e de Anselmo Guedes, o empregado público, ao mesmo tempo rotineiro e esquisito, são dos melhores deixados por Taunay, nos seus romances de costumes do Rio de Janeiro”¹⁷.

¹⁶ Gentil de Azevedo. *O visconde de Taunay: história de sua vida*, p.158.

¹⁷ Temístocles Linhares. *História crítica do romance brasileiro*, pp.157,158

Massaud Moisés, em sua *História da Literatura Brasileira*, assinala que, mesmo havendo uma possível intenção de modernidade, o romance em questão se assemelha muito mais aos moldes românticos de romancear:

“...Levou até *No Declínio* sua forja de talento subintitulando-se ‘romance contemporâneo’, parece refletir o empenho consciente de Taunay no sentido de acompanhar a moda realista, mas o resultado manifesta a hesitação entre os extremos dos seu psiquismo e a sujeição, conquanto moderada, ao exemplo macediano”¹⁸.

A seguir, o crítico resume as páginas do romance e explicita sua crítica quanto à falta de vida das últimas obras. É uma postura bastante semelhante à de Lúcia Miguel Pereira, já assinalada anteriormente:

“Ao pretender retratar o declínio de uma viúva, recatada até o momento de sucumbir à corte de um jovem bem apessoado, numa inverossimilhança que só a receita naturalista poderia justificar, —Taunay escrevia a página final, melancólica, de seu testamento literário. Invariavelmente macediano até o crepúsculo, nem o jogar uma viúva desfrutável nos braços de um mancebo o afasta do lugar-comum romântico; se algum intuito de progredir se observa nesse ‘naturalismo’ a todo transe, a inverossimilhança o prejudica para sempre, revelando-lhe o fundo falso e a sem-razão da procurada metamorfose(...). Quanto mais chegamos ao epílogo da carreira de Taunay mais avulta a grandeza de *Inocência* e mais lamentamos a insistência do autor em construir obras de ocasião, num automatismo que denuncia progressivo esmorecimento da autocrítica”¹⁹.

Antonio Candido é um dos poucos críticos que procura fazer uma análise, mesmo que rápida, desses romances ditos secundários. Em sua *Formação da*

¹⁸ Massaud Moisés, *História da Literatura Brasileira*, p. 294.

¹⁹ Idem, p.295.

Literatura Brasileira lembra que, mesmo havendo uma possível influência do escritor Paul Bourget (citado literalmente na obra) , *No Declínio* não escapou de ser um romance sentimentalóide à Macedo:

“*Lágrimas do coração* que, na segunda edição se tornou *Manuscrito de uma mulher* (1873), e *No Declínio* (1899) têm ambição de estudo psicológico e são os seus dois ‘perfis de mulher’. O primeiro (talvez influenciado de fato por José de Alencar) é pior que mau, e o autor não consegue tornar convincente o seu ‘monstrengo moral’, decepcionante e frouxo. O segundo escapou de ser bom, seja pela coerência apreciável da composição, seja pela originalidade da situação inventada: uma quarentona, que parece jovem, e se conserva ao se preservar das emoções, cai bruscamente na verdade física e moral dos anos, quando é tocada pela paixão de um moço. Neste livro a influência possível de Paul Bourget vem dar um toque mais moderno aos conflitos românticos da obra anterior(...). Os seus artigos de crítica, publicados no intervalo das duas fases de criação novelística, revelam bastante interesse pelo romance naturalista. Apesar de rejeitá-lo com certa indignação²⁰, reconhece nele, meio constrangido, as qualidades de análise da vida real, que o atraíam de certo modo desde a juventude. Daí censurar o ‘convencionalismo’ dos românticos e declarar-se a favor do respeito à realidade, embora proscrisse o realismo comedido dos ingleses, de Fielding a George Eliot; e nas *Memórias*, ao analisar as próprias obras, deixa de lado todos os seus romances salvo *Inocência*, que lhe parecia o mais real. Nos seus dois últimos romances há algo de estudo, ou seja de concepção realista, e sobretudo naturalista, que trata como caso o aspecto descrito da realidade. Caso social n’*O encilhamento*; caso psicológico em *No Declínio*; ambos

²⁰ Em *Brasileiros e estrangeiros*, escreve Taunay um artigo atacando *Naná* , de Zola: “É de fato aquele vertiginoso perpassar de cenas baixas e lubricas; o chafurdar do pensamento nos mais escusos lodaçais o vício, a exposição crua e cruel da prostituição constituída em elemento dominante na sociedade; o espalhafato de estafada volúpia; o estudo minucioso, implacável, de todos os micróbios da podridão moral, tudo aquilo forma uma série de quadros nauseabundos, mal ligados por frouxa trama, e que os olhos da alma vão contemplando com pasmo e ânsia de doentia curiosidade, sobrelevada só por inexprimível mal estar”, p.5

mais secos do que as produções da mocidade, tendendo a um pouco do realismo mitigado, que enxergava em Daudet.

Entretanto, foi sempre tão vivo nele o senso da realidade e o gosto pela observação, que não se deve ver nas duas etapas da sua produção novelística uma contradição ou ruptura. É o mesmo Taunay de *Ouro sobre azul*, menos idealizador e mais linear. Não há motivos para classificá-lo fora do Romantismo. A sua obra continua o relativo sincretismo deste, tanto no rumo urbano quanto no regional. O que se pode talvez dizer é que os romances do fim representam um final mais ponderado, beneficiado da experiência anterior de Alencar e do conhecimento do romance europeu post-romântico. Mas a maneira de apreender a realidade e interpretar os atos e sentimentos—esta permanece no universo do Romantismo²¹.

A partir dessas palavras de Antonio Candido é possível concluir que Taunay não deixa de ser um escritor do Romantismo. As linhas de sustentação de suas obras continuam desenvolvidas e centralizadas nos enredos dessa estética literária.

Luciana Stegnano- Picchio, na sua *História da Literatura Brasileira*, não dedica sequer uma linha aos romances urbanos de Taunay; fala apenas da *Retirada* e, mais detidamente, de *Inocência*. Por sua vez, a observação a respeito da figura que foi o visconde dentro das Letras salienta que, apesar da ascendência francesa, sua paixão pela natureza brasileira o torna um autêntico "brasileiro de nascimento":

"Também isolada é, de resto, a obra de visconde de Taunay (...), que de tantas formas (sua ingenuidade de fundo, uma capacidade de descrever sem julgar) é, contudo, reportável à experiência de uma cultura européia certo espírito lógico-cartesiano reforçado pelos estudos científicos: física, matemática, mineralogia e botânica: uma propensão para a análise

²¹ Antonio Cândido. *Formação da Literatura Brasileira*, p. 314, 315, 316.

que contribuirá para recheiar sua prosa de ficção de minuciosas e quase pedantes notas explicativas) juntamente com a admiração maravilhada, afetuosa e participante de um natural diante de uma natureza tropical surpreendida com olhos de artista (e Taunay também foi, efetivamente, pintor de mérito)".²²

Finalmente, Maria Lídia Maretti também salienta a angústia do visconde com a queda da Monarquia, com a frustração dos sonhos de política para o Brasil:

"A análise dos textos [secundários], de maneira a ir recompondo a construção gradual de Taunay, em várias áreas da esfera pública, revela um percurso de atuação intensa e constante, e que culminou no isolamento, na frustração e numa consequente nostalgia de um Brasil imaginado mas não concretizado pela história". E ela acrescenta: "Taunay não se teria dado bem com o século que o sucedeu. Um indício claro desta impressão é o intenso lamento nostálgico que caracteriza tanto as suas memórias, só publicadas cem anos após seu nascimento, como os outros escritos posteriores a 1889, e que seria originário, nas palavras de Antonio Candido, da 'intransigente fidelidade com que permaneceu monarquista'. Mas o ser um homem daquele século não implica, por outro lado, que ele tenha se dado bem no século em que viveu. Isto porque os seus projetos, para o seu tempo, são sempre frustrados. E por isso eu diria que, mais do que uma nostalgia do que foi, trata-se de uma nostalgia do que poderia ter sido o Brasil monárquico, aos olhos de Taunay"²³.

²² Luciana Stegano-Picchio, *História da Literatura Brasileira*, pp. 256-257.

²³ Maria Lídia L. Maretti, *Um polígrafo contumaz*, p. 46,47. Interessante acrescentar aqui um trecho de uma carta de Joaquim Nabuco à viscondessa de Taunay, em janeiro de 1900: "Se todos os dias me vem ao pensamento a lembrança do nosso querido Taunay e por ele penso nos que deixou e lhe eram tão caros quanto mais hoje, em que atravessamos de um século para o outro sem que ele tenha podido satisfazer o desejo de avistar essa entrada e, por pouco que fosse, ser espectador de dois séculos. Quantas vezes falamos deste ano que hoje começa como de uma meta a alcançar para homens como nós dois, no declínio." In: *Carta a amigos*, Joaquim Nabuco, pp.59-60.

Ler *No Declínio* talvez seja reconhecer um pouco dessa nostalgia do visconde que o afasta da vida pública e o reaproxima da literatura, para onde ele redirecionará sua visão de mundo procurando, nos romances dessa fase, um escapismo para a melancolia daquilo que poderia ter sido o sonho de contribuir para a construção de um Brasil solidamente monárquico.

CAPÍTULO II

UMA VIAGEM AO PASSADO: TAUNAY E A MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA

"Quanto houvera ela [a mãe do visconde] apreciado ver-me triunfar, não mais como bom estudante e bacharel laureado, porém, sim, como mocinho bonito e interessante e nesta qualidade olhado pelas senhoras com particular atenção e elogiado".

(Visconde de Taunay. Memórias)

"Não é da mais severa importância para o autor visualizar romancistas como se estivessem flutuando nessa ou naquela determinada escola literária, mas, sim, olhar o fato de suas canetas estarem em suas mãos. Isto é muito mais expressivo."

(E.M. Forster. Aspectos do romance)

O visconde de Taunay sempre foi, fisicamente (ao que consta), um homem muito bonito. Não apenas as fotos que nos chegaram atestam isso, mas também suas próprias palavras registradas em seu livro de memórias, como nos mostra a primeira epígrafe citada.

E outras observações que ele fez de sua pessoa não nos faltam, ora falando de seus cabelos, tão estimados por todos: "E, debaixo da influência desse benévolo movimento, comecei o exame, causando a todos verdadeira simpatia a minha fisionomia de louro franzino com cabelos já naquela época um tanto crespos"¹; ora agregando à sua beleza corporal, sempre distinta da dos outros colegas e

percebida, em especial, pelas senhoras: "Eu de farda e com um boné vermelho da arma de artilharia, que dava notável realce à minha tez, alva e fina, e aos cabelos louros muito frisados! Uma vez, certa mulher do tom disse bem alto apontando para mim: 'Olhem, que bonito cardealzinho'²; ora ainda para confirmar sua vaidade: "Ao passar por diante das senhoras [ao receber um prêmio no Colégio D. Pedro II, no ano em que se bacharelara], ouvi uma que disse bem alto: 'É o mais bonito de todos!' E tal elogio ainda mais me intumescceu o peito"³.

Essa veia narcísica do visconde se manifestava até mesmo nas "Cartas de Campanha"⁴, endereçadas geralmente ao pai ou à irmã. Numa delas:

"Conservo os dentes sempre em bom estado, tendo me valido de uma boa escova, durante toda a viagem depois de Campinas. Meus cabelos anelam; vou cortá-los bem rentes ao sair de Uberaba por causa da poeira que continuamente nos incomoda. A saúde geral vai bem, engordo extraordinariamente e estou bem disposto"⁵.

Ou ainda como Carlos Penteado de Rezende assinala no artigo "O visconde de Taunay e o piano":

¹ Visconde de Taunay. *Memórias*, p.26.

² Idem, p.99

³ Idem, ibidem, p.60. Sobre essa obra, assinala Odilon Nogueira de Matos: "Suas memórias, esperadas durante quase 50 anos, causaram uma certa decepção, não por elas em si, mas pelo 'suspense' que em torno delas se criou. Afinal, uma obra que o autor não quis publicar em vida, marcou um prazo enorme para que ela pudesse ser divulgada e ainda assim dependendo do consenso de seus herdeiros, era realmente para despertar curiosidade. No entanto, nada se percebe, nelas, que não pudesse ser publicado em vida do autor. Ao contrário, nelas há algumas passagens que teriam até contribuído para dar um toque de simpatia e de sentimentalismo à sua existência nas andanças pelos sertões do Brasil." Odilon Nogueira de Matos. "O visconde de Taunay no seu sesquicentenário", p.15

⁴ "A Retirada da Laguna e o Diário do Exército não foram as únicas obras de Taunay sugeridas pela guerra do Paraguai. Muitas escreveu à propósito ou à margem da campanha. A começar pela correspondência, publicada em dois volumes. Taunay tinha vocação para a epistolografia. Escrevia muito. Durante a Campanha, não perdia mala postal. Basta dizer que nos dois meses que permaneceu em Campinas, escreveu 22 cartas, ora endereçadas ao pai, ora a uma irmã. E continuou escrevendo durante toda a jornada. São cartas simples, certamente nunca destinadas à publicação, mas que revelam, na sua singeleza e até ingenuidade em alguns casos e banalidades em outros, traços do caráter do missivista". Idem, ibidem, p. 6.

⁵ Visconde de Taunay. "Cartas de Campanha" (1865).

"Um de seus afeiçoados foi o fotógrafo sueco Henrique Rosen. Outro foi um engraçado fazendeiro meio caipira, que certo dia invadiu a sala onde Alfredo tocava, para indagar em voz de trovão: '—Quem é um tal de engenheiro, de quem tanto se fala, muito bonito, muito isto, muito aquilo? Vim de *perpósito* (sic) para conhecer essa jóia'" ⁶.

Olívio Montenegro também registra esses "dois olhos de Narciso" presentes em Taunay:

"Uma vez no capítulo da sua beleza e elegância física, ninguém o detém mais. Porque quando adolescente, ele diz: 'gostava de passear à tarde, bem apertado na minha farda de tenente de artilharia, a fim de colher estas espontâneas homenagens ao meu porte, à minha elegância, ufano por ter escapado incólume às balas dos paraguaios, que poderiam ter me aleijado de qualquer dos membros, ou afetado o rosto com alguma cicatriz honrosa, mas contrária às regras da plástica'. (...) Outra vez transcreve exclamações de um anônimo feitas quando ele descia do seu bonito carro para as sessões da Câmara: 'sim, senhor, acudiu um anônimo, é, pelo menos, um rapagão'" ⁷.

É de se imaginar o teor do sofrimento do visconde devido ao mal de diabetes que o acometeu desde muito cedo. Ele conta em suas memórias que foi sempre grande bebedor de água, desde pequeno. Quando adulto, por volta de 1877, descobriu-se diabético. Ainda hoje, se o doente não receber cuidados, este mal pode lhe causar algumas irritações na pele, como furúnculos, que acabam por deformar o aspecto físico da pessoa. Isso sem falar nos males paralelos causados também pela doença. Antes da descoberta da insulina, a situação era muito mais complicada e os portadores da doença não viviam por muito tempo; a única

⁶ Carlos Penteado de Rezende. *Suplemento Literário* (1972)

⁷ Olívio Montenegro. *O Romance Brasileiro*, p.78.

maneira de controlar os níveis de açúcar era por meio das dietas muito pobres ou, até mesmo, do jejum. Dependendo ainda do tipo de diabetes, o paciente entrava em coma e acabava morrendo, ou podia ter infarto ou, ainda, ficar à mercê das enfermidades oportunistas.

O visconde, como atesta seu filho, Affonso de Taunay, no prefácio às *Memórias* do pai, sofreu enormemente dessas enfermidades por volta de 1889:

"Vieram as preocupações de ordem material [crise do Encilhamento] enxertar-se ao agravamento do estado de saúde, com a progressão do desgaste do organismo, provocado pela glicossúria, cada vez mais acentuada, e descambando para aguda nefrite. Perturbações visuais e, por último, cataratas diabéticas incipientes vieram restringir notavelmente a atividade do escritor que durante tantos anos jamais desamparou a pena, um único dia que fosse".⁸

É de se imaginar o sofrimento deste homem, que tanto prezava a sua beleza física e que a viu, com o passar dos anos, declinar muito mais devido ao mal do que à velhice. Esse sofrimento se estendeu até o dia 25 de janeiro de 1899 quando, aos 56 anos ainda incompletos, o Rio de Janeiro perdeu o eterno monarquista – admirador de D. Pedro II. O epitáfio existente em seu túmulo, no cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, guarda sua produção poética mais divulgada, uma singela quadra que ele produziu com esse fim:

"Aqui jaz o autor de duas obras
Que alcançaram renome valioso,
De Inocência, a história sertaneja
E da Laguna, o feito glorioso".

⁸ Prefácio à 3ª edição de *Memórias*, p. 10

Como se percebe, o visconde teve o fio da vida cortado com pouca idade. Mas isto não o impediu de nos legar uma considerável bagagem literária. Dotado de prodigiosa capacidade de trabalho, deixou romances, peças de teatro, livros de contos, narrativas de guerra e de viagem, críticas literária e artística, reminiscências, história, filologia, tratados políticos e sociais, composições musicais, poesias, epistolografia, sem falar no vasto número de artigos para a imprensa diária. Como assinala José Veríssimo em artigo para a *Revista Brasileira*, Taunay foi um "polígrafo contumaz".

Toda essa facilidade e paixão pela escrita parece ter nascido da formação artístico-literária que os pais do visconde lhe proporcionaram. Nas suas *Memórias*, ele esclarece que seu pai, quando o levava para banhos de mar, lia-lhe os clássicos. Ou ainda:

"Jogava meu pai com todos os clássicos do grande século de Luís XIV, recitando com estupendo poder de memória, e muito adequadamente, trechos inteiros de Boileau, Molière, Racine e Corneille. Fábulas de La Fontaine⁹, então, as sabia às dezenas e lhes dava incomparável graça e vida, modulando a voz do modo mais justo e expressivo para indicar os diálogos"¹⁰.

Algum tempo mais tarde, o visconde lia seu primeiro romance— *Ivanhoé*, de Walter Scott— e, desde então, tornar-se-ia devorador de romances: "O meu único gosto eram os romances que lia com sofreguidão"¹¹.

Essa formação sobremodo cuidada deveu-se à própria ascendência do visconde. Nascido a 22 de fevereiro de 1843, no Rio de Janeiro, Alfredo Maria

⁹ A influência da arte e da literatura francesas será de fundamental importância para a melhor compreensão dos escritos de Taunay.

¹⁰ Visconde de Taunay. *Memórias*, p. 57.

¹¹ Idem, p. 44. Ou ainda: "Como sempre fui amigo dos livros ainda me recordo da atração, mesclada de respeito, que me inspirava comprida estante bem apercebida de obras de agricultura e

Adriano d'Escragnolle Taunay teve como pais o comendador Félix-Émile Taunay e dona Gabriela d'Escragnolle Taunay, baronesa de Taunay. O ramo paterno é justamente o que interessa nesse estudo. O pai do visconde, francês nascido em Montmorency, em 1795, veio ao Brasil, na companhia dos irmãos—(Charles, Hippolyte, Théodore e Aimé Adrien)—; do pai —o pintor Nicolas Antoine Taunay— e do tio —o escultor Auguste Marie. O avô do visconde e o tio-avô vieram para cá junto com outros artistas, como Debret e Lebreton, constituindo a Missão Artística Francesa, que tinha a função de criar, no Brasil de 1816, uma academia destinada ao ensino das Belas Artes.

Na França, Nicolas Antoine tomou lições de arte com um mestre ilustre, o artista veneziano Francisco Casanova, de quem sorveu um gosto futuro pela pintura de combates, cavalos, homens que se matavam de diversas maneiras, sangue, moribundos, mortos e fogo, elementos que figuram numa de suas telas exposta no *Salon* de 1801: *O General Bonaparte recebendo prisioneiros no campo de batalha após uma das suas vitórias na Itália*. Esta obra dividiu a crítica acostumada a falar de um Taunay apaixonado por paisagens: "a alma sensível do reparador condói-se ante a cena de carnificina retratada pelo artista, achando-a por demais sinistra. 'Os montões de cadáveres despojados das vestes e empilhados oferecem espetáculo ainda mais repugnante do que horrível; o quadro é, aliás, belo como conjunto e como minúcias'"¹².

Não obstante essa nova temática, a grande paixão de Nicolas Antoine sempre foi a natureza, onde costumava passar dias inteiros¹³, às vezes em companhia do misterioso Lázaro Bruandet, "acerca de quem tão pouco se sabe que

principalmente de romances encadernados com certo luxo. Antes de os ler quase todos, o que depois aconteceu, passava muito tempo a lhes estudar os títulos", p.16.

¹² Afonso de Taunay. *A missão artística de 1816*, p.128.

¹³ No Brasil, essa paixão culminou na compra de um terreno na famosa Cascata da Tijuca: "Desde o dia do desembarque, fascinado pela beleza da paisagem fluminense, apaixonado do sol glorioso das terras da Guanabara. Tratou Nicolas Antoine de instalar-se em algum recanto das cercanias da cidade, onde estivesse em íntimo contato com a natureza estupenda. Não tardou em descobrir delicioso retiro, de edênica beleza, a 'Cascatinha Taunay', na Tijuca. Adquiriu uns alqueires de floresta em torno da cachoeira e ali edificou pequena mas confortável casa para onde se mudou com a família e o irmão, à espera de que se inaugurasse a projetada academia". Idem, p. 163

até o ano de seu nascimento se ignora, o paisagista desconhecido dos contemporâneos e hoje exaltado como precursor de Corot¹⁴.

O avô do visconde fez seus estudos artísticos como bolsista na Itália, logo após ser considerado *agrée* nos salões de Paris graças à amizade com Fragonard e Hubert. Ao retornar da Itália à cidade Luz, procurou evitar atritos com Louis-David, o grande pintor ligado à Revolução Francesa e que muitos artistas perseguiu injustamente.

Nicolas Antoine, em 1806, 1807 e 1808, executou ainda serviços para a famosa manufatura imperial de Sèvres —origem verdadeira da porcelana francesa com as qualidades particulares que lhe deviam garantir a reputação—; pintou sobretudo figuras em pratos e, notadamente, um que fazia parte do serviço especial de Napoleão¹⁵. É justamente do famoso general que o pintor receberia elogios por ocasião da exposição de suas pinturas no *Salon* de 1808: "esta demonstração de aplauso do conquistador valeu ao artista a mais agradável e eficaz das compensações"¹⁶.

Taunay ainda participou do *Salon* de 1814, cujo término ocorreu no momento em que o novo triunfo dos Bourbons se estabelecia. Fora penoso para ele e seus familiares, cujos votos tinham sido pela vitória do imperador. Desiludido com o governo e vendo sua situação financeira agravada por um problema de herança familiar, Nicolas Taunay aceitou o convite feito por Joaquim Lebreton para compor a Missão Artística que viria ao Brasil a serviço de D. João VI.

Depois de longos 63 dias de viagem, o *Calpe* ancorava perto do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, aos 26 dias do mês de março de 1816. Todos os seus

¹⁴ Idem, *ibidem*, p.86

¹⁵ No Museu de Sèvres, sabe-se que, de Nicolas Antoine, "várias pinturas foram reproduzidas em vasos, jarrões e outras peças. De uma conhecemos a existência: a reprodução de uma paisagem brasileira vista da Cascatinha Taunay, na Tijuca, composição em cujo primeiro plano se acha o artista, em frente ao seu cavalete, a pintar enquanto por perto dele passa um índio carregando uma feira de pássaros de cores brilhantes, produto de caçada" (Ver anexo, figura 1). Idem, *ibidem*, p. 83. Na obra *No Declínio* Taunay faz uma alusão a essas famosas porcelanas colocando uma na sala da protagonista, como mais à frente se verificará.

componentes-- uma colônia de artistas franceses em busca de prosperidade na América-- ficaram extasiados ao deslumbrarem a aurora na baía de Guanabara.

O avô do visconde foi contratado como professor de paisagem na futura academia por um período de cinco anos. Inicialmente, alojou-se numa casa na Glória, mas não tardou em descobrir, na famosa Floresta da Tijuca, a Cascatinha, onde adquiriu terras e ergueu uma casa em frente à queda d'água que logo tomou como modelo.

Com a morte do artista Lebreton, chefe da Missão, esperava-se que Nicolas Taunay assumisse a direção da Academia, mas isso não chegou a ocorrer. Escolheu-se Henrique José da Silva. Decepcionado, Nicolas voltou para a França em 1821 acompanhado de sua mulher e do filho Hippolyte. Sofreu um grande abalo ao saber da morte repentina do irmão no Brasil e maior ainda quando, em 1828, o filho, Aimé Adrien, exímio desenhista, morreu, tragicamente, afogado no rio Guaporé, quando participava da expedição Langsdorff. Buscou consolo no trabalho e faleceu aos 75 anos. Seus restos descansam no cemitério Montparnasse, em Paris. Sua obra, vastíssima, está espalhada por diversos museus do mundo, além de um importante conjunto de quadros concentrados no Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro e em diversas fundações.

O pai do visconde, o senhor Félix-Émile Taunay, iniciou seus estudos com o pai e permaneceu no Rio de Janeiro com o tio e irmãos quando aquele retornou à França, em 1821, substituindo-o na cadeira de paisagem da Escola Real de Artes e Ofícios, futuramente Academia Imperial de Belas Artes. O senhor Félix tornar-se-ia um fanático pintor das paisagens brasileiras.

Foi preceptor do príncipe D. Pedro e responsável por despertar no futuro imperador o gosto pelas artes. Futuramente, o visconde seria o grande admirador do monarca, sobre quem escreveria uma obra e com quem sempre manteria contato, mesmo após o exílio de D. Pedro II.

¹⁶ Idem, *ibidem*, p.143.

Após a morte de Henrique José da Silva, em 1834, Félix-Émile assumiu a direção da Academia. Chegou a ela por força do prestígio obtido como pintor de paisagem com *O Panorama do Rio de Janeiro de 1824* e por sua estreita ligação com a casa real. Inspirado pelas experiências precedentes e dificuldades que o amigo Debret enfrentara, considerou que o papel da Academia fosse o de desenvolver um público e um mercado de arte na capital, criando um projeto de arte nacional a partir de um diálogo com os viajantes estrangeiros.

Félix-Émile era sensível à fraqueza crônica da arquitetura e da pintura histórica dentro da instituição e, por isso, assim estimulava os alunos:

"A par do desenvolvimento político, a administração nas províncias acorda. Ferve o espírito de associação. As comunicações estão a se abrir... Barcos de vapor, canais, estradas, caminhos de ferro, imensas artérias do grande império, vos mostram por toda a parte a atividade produtriz e o gênio improvisador. E vós para não ficardes atrás deste nobre progresso, pelo qual magnifica o porvir das artes...um dia, aos artistas que da Europa trouxer a correnteza da imigração, haveis de prestar, com os auxílios de uma hospitalidade generosa, a liberal participação das observações que, em proveito das artes e para a honra da escola brasileira, vos tiver sugerido uma brilhante e feliz experiência"¹⁷.

Ou ainda insistindo na centralidade da arquitetura:

"Na cultura da pintura histórica, adquiríeis a prática do retrato e, na pintura de paisagem, a capacidade de tirar do natural pontos de vista, sempre procurados pelos estrangeiros em um país tão pitoresco e favorecido pela natureza. Mas principalmente à arquitetura convido os estudantes: pois quem a ela se dedicar, por este simples fato, torna-se benemérito do Brasil, cujas

¹⁷ *Mostra do Redescobrimento: 500 anos Artes Visuais Brasil*, p.75.

idades carecem tão evidentemente de construtores hábeis, capazes de aplicarem os princípios eternos do bom gosto consagrados na arte grega às circunstâncias peculiares do clima brasileiro...¹⁸.

Somente a partir de 1839-1840, com a maioridade de D. Pedro II foi que Félix Taunay conseguiu lançar as bases do ensino artístico no Brasil. Em destarte disso, a mais significativa contribuição do diretor foi a criação de exposições abertas a todos os artistas-nacionais ou estrangeiros presentes no Brasil e a técnicas da indústria artística tais como a litografia e a fotografia. Nas primeiras exposições foi reconhecida a contribuição dos viajantes e artistas estrangeiros, mas também as mostras serviam, sobretudo, para o esforço de criação de uma escola nacional. Aos alunos que mais se distinguiam nos variados cursos da escola, Taunay, seguindo o exemplo de outras academias inspiradas no modelo francês, instituiu como prêmio uma viagem ao exterior (exatamente como a que seu pai fizera à Itália).

Entre os anos de 1845 e 1850, Félix Taunay dedicou-se à produção de uma pintura estritamente nacional¹⁹. Tornou-se o criador de um gênero de paisagem histórica capaz de superar os limites da ilustração científica e do panorama. A relação entre natureza e ação do homem --atual até os nossos dias-- tinha de se tornar o tema de uma pintura tipicamente brasileira. Os dois grandes quadros existentes no Museu Nacional de Belas Artes do Rio, *Mata Reduzida a Carvão* e *Vista da Mãe d'Água*, executam tal objetivo. Os temas abordados por essas obras, como a destruição das florestas, as consequências do progresso, o esforço do homem e as dimensões majestosas da natureza continuam polêmicos e, por isso, atuais.

Taunay fez, dessa maneira, com que a paisagem brasileira entrasse na história. Ao escolher os temas e descrever a natureza, sua pintura se afastou das

¹⁸ Idem, p.75.

¹⁹ Ver anexo, figuras 2 e 3.

convenções da paisagem clássica visando a reformular seus valores à luz das problemáticas enfrentadas pelo novo ambiente americano.

Participou, ainda, ao lado do amigo Grandjean de Montigny, do embelezamento das ruas e da urbanização da cidade do Rio de Janeiro. Alguns anos mais tarde, foi condecorado por D. Pedro II com o grau de Comendador da Ordem da Rosa, de Cavaleiro da Ordem de Cristo e com o título de 2º Barão de Taunay. Foi, ainda, pela França, agraciado com a Legião de Honra.

Ao morrer, em 1881, no Rio de Janeiro, pediu que em seu túmulo deixassem gravado o epitáfio em francês redigido por ele mesmo:

"Philologue, demi-poète,
Spectateur éternel du Beau
Je perdis mon temps à sa quête...
Un doux regard sur mon tombeau!"²⁰

É ao pai e também à mãe²¹ (sempre atenta e dedicada ao filho), que o visconde nunca se cansa de elogiar e agradecer por tudo que fizeram por ele:

"Aliás, meu pai nunca me bateu, ainda nos momentos de maior zanga, e minha mãe só me dava alguns beliscões, isto mesmo ao piano, quando me mostrava demasiado rebelde ao estudo daquele instrumento. Quanta gratidão, entretanto, lhe devo pela amorosa insistência, de que resultaram horas de indizível consolação e prazer pelo conhecimento não muito superficial da música"²².

²⁰ "Filólogo, meio-poeta,/ Eterno espectador do Belo,/ Perdi meu tempo a sua procura.../ Um terno olhar sobre meu túmulo". Também foi escritor e poeta, autor de *Les idylles brésiliennes*, *L'Astronomie du jeune âge*, *Ajax de Télamon*, *La Bataille de Poitiers*, de traduções em francês das odes de Píndaro, das sátiras de Pérsis e de *Inocência*, escrito por seu filho Alfredo de Taunay.

²¹ Senhora Gabriela d'Escragnolle Taunay, filha do conde e da condessa d'Escragnolle, esta da família de Beaurepaire, Adelaide de Beaurepaire. Sabe-se que foi mãe dedicada aos filhos e esposa exemplar.

²² Visconde de Taunay. *Memórias*, p. 21.

Ou ainda: "Que excelentes pais, quanto me ajudaram, quanto esforço fizeram para tudo me facilitarem na vida! E quão longe, por quantos anos, se exerceu sobre mim este influxo de inextinguível afeição".²³

O pai, sempre preocupado com o filho, em especial ao que concernia aos estudos, foi o responsável por alfabetizá-lo na língua francesa. Ele nunca permitiu que o filho a utilizasse de forma "capenga" e tomava-lhe constantemente a lição. Quando Taunay partiu para a Campanha do Paraguai, as cartas ao pai eram constantes e, em algumas, a preocupação com o francês se fazia presente:

"Presto agora muita atenção aos participios e procuro bem aplicar as boas regras que você teve a bondade de me mandar. O fato é que agora sinto muito mais facilidade em escrever em francês, o que faço com prazer, não tendo mais o medo de ficar no meio do caminho por causa dos participios que a princípio muito me atrapalhavam. Algumas vezes escapam-me erros involuntários que um pouco de reflexão teria impedido."²⁴

Quatro anos depois, também numa carta endereçada ao pai: "Não cessarei de lhe escrever achando agradável a ocasião de me aperfeiçoar no francês".²⁵

Apesar da língua, da educação e da cultura francesas, o visconde tornou-se um "genuíno brasileiro de índole e sentimento", segundo Veríssimo, que ainda completa, em artigo publicado no Jornal *A Manhã*:

"O absentéismo, o anelo de viver na Europa, é o sentimento de todo brasileiro de alguma cultura. Tenho-o encontrado até em jacobinos e nativistas exaltados. Um dos raros que o não tem e a quem, ao contrário, a vida fora do Brasil parecer-lhe-ia uma provação, é o senhor Taunay."²⁶

²³ Idem, p. 28.

²⁴ Visconde de Taunay. "Cartas da Campanha de Mato Grosso" (1865).

²⁵ Visconde de Taunay. "Cartas da Campanha da Cordilheira" (1869).

²⁶ José Veríssimo. "Um livro do visconde de Taunay", in Jornal *A Manhã*.

A família, portanto, sempre foi de extrema importância para a pessoa do visconde que, aos quinze anos, bacharelou-se em Letras e, mesmo sem vocação, mas submisso à vontade dos pais, diplomou-se engenheiro geógrafo e bacharel em Ciências Físicas e Matemáticas. O ambiente rico em arte— seja a pintura da própria família; a escultura, dos colegas de profissão do pai e avô; ou a literatura, do pai e do contato com as mais variadas literaturas estrangeiras— propiciou ao visconde de Taunay a possibilidade de se tornar um "descritor", um pintor com palavras. Sua capacidade de observação, aliada à descrição pormenorizada e à verve literária aguçada, transformaram o redator do *Diário do Exército*, ao longo da Campanha do Paraguai, no imortal²⁷ escritor de *Inocência*, cujos personagens foram inspirados em sertanejos que o visconde conheceu ao longo dos anos em que viajou com a Campanha pelo interior do país.

Nestes anos, mesmo que a infra-estrutura ou as situações fossem inapropriadas, Taunay, sempre que possível, exercitava sua paixão pela descrição de paisagens, fosse em desenhos ou escrevendo para o pai:

"Temos atravessado, por vezes horas a fio, trechos lindíssimos destes campos do sul de Goiás. Pela manhã a passarada é absolutamente incontável. Nunca imaginei encontrar em tamanha quantidade, tanta ave como em certos pontos quando nos pomos a marchar pelas horas da madrugada e do nascer do sol. Coleiros, bem-te-vis, canários, bicudos, tiés, serra-serras, azulões, lavadeiras, anús, pinta-silgos, tudo a chilrar e saltitar pelos arbustos. Bandos e bandos de papagaios, maitacas, periquitos, nas francas das árvores mais altas, graúnas, sabiás em revoadas imensas, pelas copas das palmeiras. Pombas caboclas cor de tijolo, rolas de cascavel,

²⁷ Taunay participou da fundação da Academia Brasileira de Letras, juntamente com Machado de Assis e Joaquim Nabuco, ocupando a cadeira número 13, cujo patrono é Francisco Otaviano. Escolheu-o porque Otaviano foi seu amigo, mestre e conselheiro político. Taunay comenta sobre ele: "Que pena não ter deixado escrito, por pouco que fosse, o que sabia tão bem e narrava com tanto espírito.(...) Possuía o dom parisiense de tudo dizer, tudo exprimir e acentuar com pasmosa leveza..." in Phocion Serpa: *Visconde de Taunay : Ensaio bibliográfico*, pp. 118/120.

salpicadas de branco, brincam na areia e aí buscam a sua vida, ao passo que as trocazes voam em bando; as andorinhas de campo e as tesouras deslizam pelos capinzais, as gralhas fazem nos arbustos dos cerrados barulho ensurdecedor. E a toda esta passarada inspiram terror os gaviões em seus volteios a soltarem aqueles guinchos que recordam aos demais voláteis que o perigo ronda em torno de seus folguedos.²⁸

É de se verificar que esse tipo de observação detalhada e transcrita para o papel, com paixão pela natureza, aparecerá em muitas das páginas de sua *Inocência* ou mesmo na *Retirada da Laguna*. Resultam desse esforço de mimetismo longas e minuciosas descrições paisagísticas cujo objetivo é revesti-la de exuberância e grandiosidade. Karin Volubuef comenta em *Frestas e Arestas* sobre essa preocupação de alguns escritores românticos brasileiros, quando se debruçavam na descrição da natureza:

"O espaço físico, pois torna-se fonte de orgulho nacional, do orgulho de ser brasileiro. Com esse fim, o romântico brasileiro lança mão de descrições extensas e meticulosas.(...)O especial 'colorido' que a descrição ganha deve-se à fantasia e à imaginação do escritor, que apresenta tudo em dimensões colossais, destinadas a enfatizar sua deslumbrante imponência. (...) O retrato criado leva obviamente a marca de quem o elabora: o sujeito se faz presente na medida em que a descrição não se limita a documentar a realidade geográfica, mas, indo além, emprega-a para despertar determinadas emoções— ou seja, emoções de patriotismo— no leitor"²⁹.

Como um verdadeiro apaixonado pela paisagem brasileira, Taunay usa sua pena de escritor para "pintar", das mais variadas maneiras, nas obras, a paisagem do Brasil que ele realmente conheceu. Ele poderia não ter a capacidade imaginativa de Alencar para decorar os quadros, mas, com certeza, era muito mais fiel na

²⁸ Visconde de Taunay. "Cartas da Campanha de Mato Grosso" (1865).

²⁹ Karin Volubuef. *Frestas e Arestas*, p.229.

descrição dos mesmos, por conhecer diretamente as cenas da natureza brasileira, característica essa que faltava na obra do autor de *O Sertanejo*, *O Gaúcho*, *Til* e *O Tronco do Ipê*.

Ao continuar a mesma carta ao pai, Taunay completa, lembrando-se da paixão que aquele nutria pela natureza, diga-se de passagem, transmitida ao filho: "Como estimaria você ver estes grandes panoramas animados por estes animais todos; você que tanto compreende o Belo e a grandiosidade da Natureza!"³⁰

Esse fascínio pela paisagem brasileira que nutriam avô-pai-filho será sempre lembrado na paisagem da Floresta da Tijuca. Como já assinalado, Nicolas Antoine, o avô, apaixonara-se por uma cascatinha nessa região e, depois de lá adquirir um terreno, construiu uma casa. Finalmente, para imortalizar essa paisagem, registrou-a em tela, constituindo seu famoso quadro "Cascatinha da Tijuca". Futuramente, essa região seria habitada por Félix-Émile e seus filhos. O visconde, sempre que possível, fazia referência a ela, como aparece em dois fragmentos de cartas enviadas ao pai e à irmã, sucessivamente:

"Em matéria de desenho reproduzi duas cascatinhas essas bem executadas que não lhe posso mandar devido às dimensões: dois palmos por um e meio".³¹

"A descrição do passeio à Tijuca está pitoresca; não deviam ter tido sede durante a viagem nem sol; são vantagens de certa importância. O bom foi ninguém ficar doente depois dessa molhadeira mestre. Justamente agora chove a cântaros e eu na minha barraquinha bem fechada num circuito de trinta palmos lembro-me com saudades de não ter podido levar parte da chuva como todos os valentes diletantes da Cascatinha".³²

³⁰ Visconde de Taunay. "Cartas da Campanha de Mato Grosso"(1865)

³¹ Visconde de Taunay. "Cartas de Campanha de Mato Grosso"(1866)

³² Idem, ibidem, sem página.

Nas *Memórias*, comenta sobre uma caminhada que o pai fez na região: "Em extremo gostava meu pai de andar a pé, e raros o venciam no ardor andarilho. Fazia excursões intermináveis e já bem idoso, com mais de oitenta anos, foi, uma feita, da Rua Larga de São Joaquim ao Alto da Tijuca, à Cascatinha e de lá regressou pela Vista Chinesa e Jardim Botânico, vindo tomar o bonde em Botafogo. Partira de madrugada e voltara à casa às onze horas da noite, mas em tal estado de prostração que ficou doente, de cama."³³

O visconde, por sua vez, com palavras "pinta" os recantos da Floresta da Tijuca. Além de se encantar, assim como o pai e o avô e citar os vários passeios que por lá fez, dedica todo um capítulo de *Viagens de Outrora* para falar da região. Esse mesmo empenho aparece num capítulo de *No Declínio*, "A Floresta da Tijuca", onde a protagonista vai passar alguns dias na esperança de retomar seu equilíbrio³⁴. Três parágrafos desse capítulo apareceram publicados no jornal "A Manhã", como se pode ler a seguir:

A Floresta da Tijuca

"E lá iam todas três, valentes, incansáveis.

Não havia recantos da floresta da Tijuca que afinal não conhecessem, voltando de contínuo a lhes admirar as incomparáveis belezas. E, na realidade, quantas! Parece que por ali sobrepaira a alma criadora daquelas maravilhas todas, o influxo do Barão de Escragnolle, tão preso àqueles floridos bosquetes, àqueles frondosas avenidas, aos serpeantes regatos, aos mimosos detalhes e acidentes do vastíssimo parque, uma das raras paragens, nos arredores desta capital, em que ainda se ouvem as plangentes notas do sabiá e o gorgueio das avezinhas, tanto os defendia ele, vigilante e

³³ Visconde de Taunay. *Memórias*, p.57.

³⁴ "Retemperada por aquele vivificante e amplo banho de ar e luz, no retiro que buscara para sondar com pausa e calma o seu íntimo [tentando responder à pergunta que a torturava: 'Que hei de fazer?'], aproveitava manhãs de indizível suavidade e não se cansava de percorrer e esquadrihar as pitorescas cercanias do hotel, galgando célere as subidas dos declives, alguns bem íngremes, ou por

indignado, dos tiros de bárbaros passarinhos! Também, só o gênio desse administrador modelo, pensativo e retraído, entusiasta da natureza, só uma índole poética e elevada, como a dele, poderia ter casado a graça, a majestade e exuberância da luxuriante flora intertropical com as mil finuras, intenções e graciosidades da arte européia, imprimindo cunho tão original e idealista aos primores que sugestivamente foi apelidando "Gruta de Paulo e Virgínia", "Cascata diamantina", "vista de almirante" e outros, acima, porém, de todos, o "Excelsior", teatral rasgão de vista sobre a larga baixada em que se encastoa a baía do Rio de Janeiro, fechado todo o colossal panorama pela linha do alto mar, do oceano além, a confundir o brumoso horizonte com o esbatido azul dos céus!"

As descrições paisagísticas de Taunay parecem refletir um dos aspectos centrais em que se deteve a História da Arte a propósito do Romantismo em geral, como assinala Caspar David Friedrich, citado por Eduardo Subiratz em *Paisagens da Solidão*:

"Fecha teus olhos físicos de modo que possas primeiro ver teu quadro com o olho do espírito. A seguir, transporta o que viste na obscuridade para a luz do dia, a fim de poder impressionar outros, mas de fora para dentro...A única fonte verdadeira da arte é o nosso coração'. Essa subjetivação (...) é a premissa que permite articular uma experiência da natureza como realidade interior ao sujeito, uma natureza subjetivada ou espiritualizada".

Friedrich ainda se expressa:

"A tarefa do pintor não se funda na exposição fiel do ar, da água, dos rochedos e árvores, mas em tudo isso devem se refletir sua alma e seus sentimentos. Reconhecer o espírito da natureza, penetrar nele, assumi-lo e

expressá-lo com todo o coração e com todo o ânimo, eis a tarefa da obra de arte'³⁵.

Entretanto, toda a exuberância da natureza no capítulo de *No Declínio* é insuficiente para ajudar a protagonista a recuperar o equilíbrio perdido por causa das agruras do coração. A jovem senhora deseja vasculhar o "cenário" das profundezas ocultas e indiscerníveis do "eu" a fim de encontrar a solução para seu sofrimento. Para isso busca refúgio tranquilo próximo à floresta da Tijuca. Essa tranquila estadia, todavia, serve apenas para acalmar, momentaneamente, a perturbada alma de Lucinda. É com força devoradora, implacável e atemorizadora que essa natureza, metamorfoseada em entidade demoníaca, lutará contra a personagem para destruí-la. O resultado final será um momento de angústia e profunda melancolia. Sensação de crepúsculo.

É mister acrescentar que essa natureza crepuscular também pode ser estendida à que o escritor estava inserido. Por se tratar da última obra de Taunay, revista às vésperas da morte, a sensação de um "entardecer" tempestuoso é inevitável. Inconformado com a queda da Monarquia, atingido por problemas financeiros agravados pela crise do Encilhamento e com a saúde muito abalada, só restou ao visconde refugiar-se na literatura, um tanto esquecida nos anos em que ele se dedicou, com afinco, à política brasileira.

Depois de muito atuar no plano politicamente, Taunay entra em profunda tristeza quando o Imperador perde o poder para os republicanos; abandona a política e passa, novamente, a se dedicar à literatura. Segundo Afonso de Taunay,

"Foi D. Pedro II o objeto da maior veneração do visconde de Taunay. Nele enxergava verdadeira cristalização das virtudes e qualidades do super-homem (...). Aos olhos de meu pai encarnava Pedro II a verdadeira majestade humana(...), perfeita expressão da lealdade e da verdade.

³⁵ Eduardo Subiratz. *Paisagens da solidão*, pp.48,49.

Admirava-lhe a inteligência a que tão grande elevação atribuía o saber extensíssimo e variado.

Infundia-lhe o monarca não só o maior entusiasmo como o maior respeito. Quantas vezes não o ouvi afirmar em tom da mais perfeita sinceridade: 'Valeria a pena ser brasileiro só para se ter como soberano um Pedro II'³⁶.

Quando Pedro II foi exilado, o visconde continuou a se corresponder com o amigo. Numa carta escrita a 8 de janeiro de 1890, observa com tristeza: "Cruéis tempos estamos atravessando, cruéis, sobretudo por vermos sofrer o Justo e Aquele que sempre trilhou o caminho reto da honra e do patriotismo"³⁷.

Ao lado dessa angústia veio somar-se o problema de saúde que há anos afligia o visconde. A velhice, propriamente dita, ele praticamente não conheceu, já que expirou aos 55 anos; todavia o sofrimento que a doença lhe causou é bem provável que tenha lhe tolhido toda a beleza física de que sempre se orgulhou, visto que o mal de que padecia causava, e ainda causa, uma série de problemas paralelos, como é o caso das nevralgias, um dos maiores sofrimentos dos diabéticos em estágio avançado da doença. Segundo o próprio Taunay,

(...) "mais um pouco, e as células anatômicas, modificadas na constituição química pela saturação sacarina, ficam sujeitas a muitas causas de destruição, viciado o seu poder reformador, incapazes já os elementos reprodutores de reagirem e percorrerem o ciclo das suas funções normais. Aparecem então antrazes, úlceras, caseificações, gangrena, etc., quando não se deu a tísica ou não foi o diabético arrebatado por alguma pneumonia"³⁸.

Esse era, pois, o estado a que chegou o organismo do visconde. Imediatamente ele acrescenta: "Ficou acima descrito o estado patológico a que meu

³⁶ Afonso de Taunay. Prefácio a *O grande Imperador*, p.3.

³⁷ Visconde de Taunay. *Pedro II*, p.195.

³⁸ Visconde de Taunay. *Como me tornei kneippista*, p. 7.

organismo havia chegado e a patente tendência para rápida agravação de tanta miséria fisiológica"³⁹.

Na tentativa de buscar um tratamento que amenizasse o terrível sofrimento por que passava há anos e no momento o atormentava sobremaneira, Taunay tomou contato com a obra do Padre Kneip. Depois de encontrar no tratamento proposto por esse senhor um pouco de esperança e lenitivo resultado, o visconde resolveu propagar essa possível cura num livro de propaganda por ele denominado: *Como me tornei kneippista*. Nessa obra, encontra-se muito do sofrimento por que passou Taunay na última década de sua vida.

A seguir, serão transcritas algumas dessas partes que revelam o quanto Taunay padeceu com os males da doença e sugerem ao leitor de sua obra que esse sofrimento deve ter se acentuado, e muito, nos anos finais de sua vida, tendo em vista que a primeira edição do livro de propaganda do método Kneippista saiu em 1895, quatro anos antes da morte do visconde:

"Tendo lido com cuidado a obra *Ma cure d'eau* do hoje célebre padre Sebastião Kneipp, a qual por acaso me caiu entre mãos, comecei, no mês de Fevereiro, a seguir as suas prescrições e fui me dando tão bem, que decidi escrever estas linhas para o público.

Sentia então grande fraqueza geral, as pernas muito frouxas e mil pontadas nevrálgicas, errantes, dolorosas, às vezes intensas, insuportáveis. Chegaram os médicos a aconselhar-me o uso de injeções hipodérmicas de morfina, a fim de ver se conseguia sonos menos agitados e interrompidos e recuperava algumas forças. (...)

Nos começos de Janeiro de 1894, eu me sentia, pois, bastante mal de saúde; o moral muito afetado, não só pelo estado aflitivo do país⁴⁰, impressão

³⁹ Idem, *ibidem*, p.67.

⁴⁰ Até nos livros em que aparecem relatos de seu sofrimento, Taunay não se esquece de tratar de alguns assuntos que lhe interessavam naquele momento, como era o caso da imigração em

partilhada por todos os brasileiros, como pelo reaparecimento da nevralgia que, seis anos antes, tanto me fizera sofrer.

E d'esta feita, em vez de atacar um dos braços simplesmente, conforme ficou dito, salteára-me as pernas, constringendo-me quase todos os movimentos de locomoção!

Entrei no uso das duchas e do arseniato de estricnina (três grânulos dosimétricos por dia); mas agravando-se as dores, parei com este estimulante, que sempre me levantava um tanto as forças.

Recorri então a massagens e, embora delicadamente feitas por hábil massagista, Mr. Mouton, não tirei vantagem alguma. Tinha os músculos todos doridos, sensibilizados e a custo dobrava os joelhos. Qualquer desigualdade no terreno, o mínimo degrau, me era sobremaneira penoso a experimentar e vencer.

Exacerbaram-se as nevralgias, particularmente no meio das coxas, joelhos e tornozelos.

Aconselharam-me aí injeções hipodérmicas de morfina para conseguir, pelo menos, algum repouso à noite; mas tal expediente me causou verdadeira repugnância, quase terror, tendo presentes não poucos exemplos lamentáveis de morfinomania, coisa muito mais frequente entre nós do que, em geral, se supõe⁴¹.

Interessante também saber que as noites de Taunay eram, por vezes tão agitadas quanto as de sua personagem Lucinda:

"À noite, era-me o sono interrompido de contínuo, já pelas sensações que deixei esboçadas, já por agitação contínua de pernas. Como que se debatiam em movimentos de sobressalto incessante, conforme acontece em pirexias de caráter grave e sobretudo na febre amarela. E repetiam-se aquelas penosíssimas titilações nos músculos, que me faziam lembrar, com

substituição da escravidão, cujas observações o visconde faz na página 55 da obra *Como me tornei kneippista*.

⁴¹ Idem, *ibidem*, p.54.

estranheza, a magistral descrição de Zola, quando pinta a agonia do mísero e miserável Coppeau⁴².

Ao conseguir algum resultado com o tratamento, ele assinala:

"Eu não tinha mais câimbras, mais repuxamentos, mais dança macabra de músculos, mais agitação desordenada de pernas, mais pontadas de fogo, mais dentadas de insetos fantásticos, mais fulgurações elétricas— tudo isso, todo esse conjunto começou a perder intensidade, permitindo que sonos largos e reparadores favorecessem o avigoramento do organismo⁴³."

Esse problema de agitação no período do sono deve ter perturbado demais o visconde:

"Tornava-se indeclinável, urgente, uma medicação valentemente estimulante e enérgica a fim de levantar as forças gerais, debelar a depressão do apetite, restituir a calma dos sonos, revigorar enfim todo o organismo— e isto tudo em prazo não muito longo e retardado.

Astricnina, com efeito, produzia certa tonificação, mas de caráter nervoso e portanto pouco estável, passageiro, como medicamento nevrotópico e tetânico que é.

Aliás, usado como foi, aumentava as nevralgias e ainda mais prejudicava o sono⁴⁴.

Taunay sabia que pouco tempo resistiria ainda à doença. Ela lhe tolheria o fio da existência e isso não demoraria muito a acontecer. Sabia também que o tratamento regularia, mas não curaria seu problema:

⁴² Idem, *ibidem*, p.57.

⁴³ Idem, *ibidem*, p.60.

⁴⁴ Idem, *ibidem*, p.68.

"Raramente, diz o Dr. Maurício Fleury, pode o médico pretender curar-nos radicalmente de antigos males: ele alivia o paciente, impede a moléstia de evoluir depressa demais, e n'isto se limita o socorro que lhe é dado fornecer. Compete-lhe, se enxerga claro, regularizar o funcionamento do sistema nervoso, do qual dependem a força e a fadiga, a sensatez ou a loucura dos nossos órgãos. Eis o lado eminentemente prático das nossas últimas aquisições científicas⁴⁵".

Diante de tanto sofrimento, o método do padre produziu um grande alívio ao corpo já fraco do visconde:

"O padre tem razão: os meios que aconselha para dar com presteza boas forças ao organismo e avigorá-lo, por mais fraco que esteja, por mais que tenha descido na escala do depauperamento, produzem logo grande resultado⁴⁶".

No prefácio à obra *Reminiscências*, Afonso de Taunay confirma esse quadro:

"Em 1893 enfermou gravemente, correndo risco de vida, em meados de 1894, robustecido o valente organismo graças à aplicação do sistema hidroterápico kneipp, divulgou-se largamente, como mostra de gratidão e filantropia os processos do benemérito cura de Worishofen⁴⁷".

O visconde se encontrava no crepúsculo da vida, como ele mesmo quis deixar registrado em sua obra *Ao Entardecer*, póstuma⁴⁸. Portanto, muito do declínio

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p.69.

⁴⁶ Idem, *ibidem*, p.70.

⁴⁷ Visconde de Taunay. *Reminiscências*, p.25.

⁴⁸ Lídia Maretti, em um minucioso estudo desenvolvido sobre o visconde em sua tese de doutorado, assinala: "Além da regularidade flagrante nas datas--anos 70 e anos 90--, há também a possibilidade de perceber a sugestão de frustração e desesperança contida em títulos como os do romance de 1898 e do livro de contos de 1899. A propósito deste último, aliás, o filho Affonso dá a seguinte notícia:

de Lucinda talvez se assemelhe ao do próprio Taunay (embora isso não signifique que seu sofrimento tenha motivado o enredo do romance ou mesmo os delírios pictóricos). Infelizmente, ao contrário de sua ficção, não existe esperança na resignação, como ocorreu com a protagonista Lucinda. Taunay caminhava para o ocaso, para o crepúsculo, de cuja escuridão não mais sairia. Machado de Assis, próximo ao fim da vida do amigo, observou: "A última vez que o vi, depois de algum tempo de separação (...) achei-o não somente abatido, mas triste, como quem sabia o fim próximo⁴⁹".

A 12 de janeiro de 1899, anotava em seu diário:

"Qui sait si je ne suis pas à la veille de ma mort? E pela última vez tomava a pena a 23, para se despedir de amigos caros, de todos os tempos, a quem resolveu dizer um adeus da beira do túmulo, encarando a morte com um estoicismo absoluto que nunca o abandonou⁵⁰".

O colorido paisagístico do último livro de Taunay, como se verá, desemboca no declínio crepuscular de Lucinda e coincide com o dele, revelando a fina pena de um escritor que fez da Natureza um reflexo de sentimentos e extensão da própria individualidade, almejando, em alguns poucos [mas significativos] momentos a exploração dos recônditos inexplorados da alma humana.

Com isso, pode-se pensar que o Romantismo de *No Declínio* se aproxima dos propósitos do Romantismo alemão, que, "ao se debruçar sobre a natureza se preocupa em suprir o leitor de um amplo leque de emoções e sensações. (...) O empenho do romântico é no sentido de perscrutar a alma humana, a profundidade

⁴⁹ 'Resolvera meu pai enfeixá-los [aos contos] num livro, para o qual fixara melancólico e modesto título: Já crepúsculo, bem adequado ao seu estado d'alma, na época. Ia imprimi-los quando, a 25 de janeiro de 1899, a morte o surpreendeu. Chamou a si ultimar esta publicação meu bom e prezado tio, Dr. Luiz Godofredo de Escragnolle Taunay, que lhe sugeriu título mais suave e expressivo e aliás equivalente ao que o autor escolhera: *Ao entardecer*, feliz substituição, incontestavelmente'. *Um polígrafo Contumaz*, p. 35.

⁵⁰ Melillo moreira de Mello. *Na cadeira visconde de Taunay da Academia Brasileira de Literatura*, p.55.

do ser, a variedade de matizes de sua essência. Como o homem a natureza é-lhe um mistério⁵¹. Talvez isso possa ser um dos motivos que levaram alguns críticos a lerem *No Declínio* à luz das idéias de Paul Bourget, psicólogo francês, cujas obras foram lidas por Taunay e, algumas, passíveis de análise em *Filologia e Crítica*.

⁵⁰ Visconde de Taunay. *Reminiscências*, p.24.

⁵¹ Karin Volubuef, op.cit., p. 126.

CAPÍTULO III

NO DECLÍNIO : O ROMANCE

*"Há uma beleza na decadência da mulher".
(Mário Praz. A carne, a morte e o diabo na
literatura romântica)*

Ficaremos agora diante da obra *No Declínio*. O próprio título já é motivo para uma abordagem inicial. Trata-se do último romance do autor, publicado em folhetim em janeiro de 1898 e em exemplar em janeiro de 1899, uma quinzena antes do falecimento do escritor. O título agrega um subtítulo – "romance contemporâneo" – cuja intenção possível estaria intimamente relacionada ao comentário feito por José Veríssimo por ocasião do aparecimento do romance, citação que conduz esse estudo:

"Eu achei neste livro de um escritor que começou há trinta anos, a influência das novas correntes literárias e das novas idéias de arte e uma preocupação da forma que atinge a do purismo. Estamos longe da reação de José de Alencar"¹.

Antes, entretanto, de perseguir essa idéia, faz-se importante acrescentar uma observação de Antonio Candido sobre a existência nesse romance de algo "de estudo, um 'caso' psicológico", que, não fosse "a maneira de apreender a realidade

¹ Visconde de Taunay. Prefácio a *No Declínio*, p.4.

e interpretar atos e sentimentos, seria inserido nos ideais estéticos do Realismo" ². Como se poderá verificar à frente, a condicional prevaleceu: esse capítulo não tem a preocupação de tentar aproximar o romance de Taunay dos de Machado, mesmo porque já foi dito que isso não aconteceria. O que se pretende fazer é debruçar-se sobre as linhas de força desse praticamente esquecido romance e verificar como é que Taunay o construiu.

Para iniciar a análise que se fará das linhas de sustentação do romance, é necessário conhecer o seu enredo. Eis um resumo dele: a heroína é uma senhora viúva e ainda muito bela no auge de seus 44 anos, Lucinda Ramos Soares. Casou-se muito jovem com Ramos Soares, "rapaz rico, fundamentalmente insignificante", levava a moça uma vida monótona e sem graça ao lado do homem com quem ela se acostumara a viver. Viúva, ainda jovem, rica e sem filhos resolve assumir todos os negócios e controlá-los pessoalmente. Com o passar dos anos recebe inúmeros pretendentes, mas prefere ficar na paz de sua viuvez, apenas com seus empregados e dois ou três amigos que lhe freqüentavam a casa. Dentre eles, Anselmo Guerra, funcionário público, avesso a romances —a perdição dos colegas da Repartição Pública onde trabalhava—, mantinha uma eterna e secreta paixão pela viúva, e Helena Glerk, beata incorrigível e tia do jovem Eduardo Glerk (28 anos), dotado de verdadeira beleza masculina, que chegara da Europa e se apaixonara pela viúva. Ocorre uma digressão que narra a experiência amorosa tida por Eduardo no exterior. A seguir, ele declara sua paixão à viúva, mas é rejeitado. Tenta o suicídio. Comovida por essa atitude, Lucinda cede-lhe um beijo, entretanto a proposta de casamento feita pelo rapaz continua repudiada. Motivo: a diferença de idade entre eles. Ela prefere a separação ao casamento, mesmo se sentindo atraída pelo jovem. O maior problema, todavia, encontra-se nas páginas posteriores a esta renúncia de Lucinda, pois essa opção faz com que ela se agite em sonhos e delírios permeados por cenas explicitamente luxuriosas. Ela se vê acometida por febre cerebral —um drama pessoal tratado a Bourget—³ "com sintomas de violenta

² Norma Wimmer. *Marcas Francesas na Obra do Visconde de Taunay*, p.151

³ Para o próprio Taunay tal conflito proporcionaria "a Paul Bourget tema para peregrinas páginas no seu sutil e fundo talento a esquadrihar a alma humana". Idem, *ibidem*, p.76.

excitação nervosa", cujas consequências transformarão completamente seu físico. Esse declínio, como bem lembra Norma Wimmer, já vem anunciado por outra personagem—o padre Belmiro— no próprio delírio de Lucinda:

"Filha, tua beleza está irremediavelmente perdida (...) . Do que foste só restam agora desoladas ruínas, apagados vestígios...De hoje em diante, vais a caminho da velhice".⁴

A história em si, como se percebe, não foge aos moldes de certos romances urbanos do Romantismo, como o próprio visconde já produzira anteriormente. É interessante verificar que Taunay sempre foi um homem muito preocupado com seu vocabulário. Nas próprias *Memórias*, ele hesita em usar determinados termos: "E não ficava só nisso, mas...di-lo-ei ? Não imprimirá a minha falta de reserva feição pornográfica ou, melhor, pouco asseada, a estas páginas⁵?"

Taunay preencherá as páginas referentes aos delírios de Lucinda com palavras eróticas, cenas sensuais e libidinosas próximas às orgias. Ao término dessa febre cerebral, o leitor tende a esperar que tudo se resolva e os dois personagens, Lucinda e Eduardo, terminem juntos. Não é isso o que ocorre. A protagonista "envelhece" devido aos insultos cerebrais e vê no espelho uma mulher velha, que perdeu de todo os encantos da beleza física.

"Arrancou-lhe surdo gemido o primeiro olhar que, depois de tantas provações, deitou Lucinda ao espelho. Nunca imaginara tamanhos estragos, tão completamente confirmado o vaticínio do padre, no final do terrível pesadelo. Não havia o que contestar, tudo estava consumado"⁶.

⁴ Visconde de Taunay. *No Declínio*, pp.150, 151.

⁵ Visconde de Taunay. *Memórias*, p.29.

⁶ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.152. Há de se perguntar a respeito dessa passagem: haveria algumas semelhanças entre Taunay e Lucinda? *No Declínio* é a última obra do visconde e foi escrita durante os anos em que Taunay padecia dos mais fortes males do diabetes. A aceitação de Lucinda estaria ligada à aceitação do fim próximo que Taunay já deduzia?

Uma possível leitura desses delírios e sonhos, Norma Wimmer analisa à luz do escritor francês Paul Bourget, de quem muito se depreende em *No Declínio*. Em sua tese de doutorado, Wimmer pesquisa as marcas francesas presentes na obra do visconde que, em *No Declínio*, ele coloca na boca e nas mãos dos personagens, como o nome de Paul Bourget e um de seus livros: *Complicações Sentimentais* (título, por sinal, bastante sugestivo, já que é exatamente dessas complicações que Lucinda Soares padece). Em uma de suas observações, a pesquisadora assinala:

"Seguindo a esteira do pensamento de Bourget estariam algumas considerações a respeito do conflito íntimo vivido por Eduardo Glerk —que procurava, debalde, libertar-se do fascínio que sobre ele exercia Lucinda, mas que o arrastava a sofrimento mesclado de irritação e amargor. Segundo Taunay, tal conflito daria a 'Paul Bourget tema para peregrinas páginas no seu tão sutil e fundo talento a esquadrihar a alma humana'. O escritor brasileiro não chega a apurar 'minúcias psicológicas' como o faz Bourget —mas, o tom empregado em sua análise, a insistência em determinar razões psicológicas para a compreensão do comportamento das personagens— além da maneira de conduzir dramas íntimos atribuindo-lhes consequências de caráter fisiológico —febres, delírios— leva a pensar nas análises apresentadas por aquele autor francês".⁷

No decorrer da leitura do romance, fica o leitor bastante intrigado com as agitações da protagonista que lhe são contadas por um narrador que denuncia os

"Correram-lhe os últimos anos de vida imersos em profunda melancolia, acenando-lhe o futuro intransponível círculo de incômodos e desgostos assediado pela nostalgia do tão cobiçado Senado Imperial, fatigado pela crueldade da inação forçada, oprimido pela lembrança da sua inutilizada e tão brilhante carreira política; aflito espectador de um período de agudos sofrimentos para a pátria como foi esse dos primeiros anos de vida republicana. (...) Lenitivo, encontrava-o no trabalho intenso; escreveu nesses anos de ostracismo e de tristeza dois romances (*O Encilhamento* e *No Declínio*), (...) uma memória histórica de Mato Grosso, primeira parte de uma grande obra que não pode concluir, as suas *Memórias*, além de prodigiosa cópia de artigos em jornais fluminenses e paulista, sobre mil assuntos os mais variados". Afonso de Taunay. Prefácio a *Reminiscências*, pp.23-24

⁷ Norma Wimmer. *Marcas Francesas na Obra do Visconde de Taunay*, pp. 158-159.

desejos mais íntimos e não realizados de Lucinda Soares. É possível, assim, imaginar que após a *Interpretação dos Sonhos*, de Freud, muito da simbologia utilizada por Taunay no romance – sem consciência disso, é claro, pois o visconde falece em 1899 e a obra do psicanalista é publicada em 1900 – revelará uma alma de mulher em busca do desejo reprimido devido à idade e preocupação social, mas não revelado em seus sonhos e delírios e narrados ao leitor com a pena artística do visconde.

No início do romance, graças à existência de um narrador onisciente e intruso, inclusive que procura tecer comentários irônicos à respeito de alguns acontecimentos⁸, o leitor descobre que Lucinda Soares não aparentava a idade que tinha, por sinal, era essa a dúvida que existia na mente das pessoas que a conheciam:

"Que idade, porém, teria essa viúva *tão interessante*, de rosto moreno, corado, tez lisa, sem uma rugazinha, *olhos cintilantes, pestanudos, bem talhados e fascinadores em sua constante serenidade*, isentos, nos cantos, dos mais sutis vincos, boca purpurina, dentes esplêndidos, cabelos negros com um ou outro fio de prata, cintura fina, *andar garboso e firme, porte altivo* - - e tudo com encantador perfume de tanta sisudez? (...) Sim, senhor, *uma viúva de truz, um modelo*, fruta rara na espécie entre tantas coitadinhas, estonteadas, sujeitas, aliás, a mil seduções e perigos numa sociedade maldosa, sem piedade nem entranhas, ávida de escândalos para os quais concorre e que depois profliga com fingida indignação"⁹.

Lucinda não pode ser interessante apenas por ser morena, corada e possuir tez lisa; entretanto, ser dotada de "olhos cintilantes e fascinadores em sua constante serenidade" fazem da viúva uma mulher que se distingue das outras. Em princípio, esse olhar parece "adormecido", pois quando jovem a viúva aceitou se casar com o

⁸ Num tom bastante jocoso, o narrador relata as propostas de casamento que a viúva recebeu e como soube delas se livrar.

⁹ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.6, grifos meus.

sem encantos Ramos Soares, rico, porém "fundamentalmente insignificante". Viveu anos pacíficos ao lado do marido frustrado: desejava ter sido oficial de marinha. Sabe-se apenas que frequentavam bailes ostentosos e reuniões brilhantes, onde ambos se aborreciam ou então faziam passeios a Petrópolis e Nova Friburgo. Os assuntos entre eles eram os mais banais possíveis, como a discussão a respeito do número de carros que seguira o enterro da mãe e sogra de ambos. Ramos Soares deixaria a vida bastante jovem e de maneira até misteriosa: um certo dia, após insistir no arranjo de seu testamento, morreria subitamente.

No início, Lucinda, viúva, reclamava da solidão, mas, com o passar dos meses, foi adquirindo conhecimento exato de sua fortuna e dirigindo-a sozinha, tomando gosto pela sua completa independência. Em determinado momento o narrador lembra que: "Impossível mais equilíbrio em todos os fatos da vida moral e material. Tinha alma bem serena em corpo admiravelmente são".¹⁰

E o leitor começa a descobrir que aqueles olhos "fascinadores" passam a se adaptar à maneira de ser e agir de Lucinda. Sua beleza e riqueza despertam o interesse dos homens, entretanto, sua postura independente, seus olhos fascinantes e, porque não, dominadores, símbolos da própria independência, os assustam.

Em princípio, parece que Lucinda não pretende mesmo refazer sua vida com outro homem. Porém, por que, então, ela se preocupava tanto com sua beleza? Segundo o narrador, a viúva era "casta, avessa de toda a complicações sentimentais" e "para assim dizer, nunca observara seu corpo; não lhe conhecia as intimidades"(...) "Do seu todo, só contemplava, e de contínuo, a cabeça, o rosto. Achava-se bem parecida, bonita, e disso tirava prazer honesto, puro, tão somente para si, por sentimento estético, sem nenhuma faceirice. Experimentaria fundo desgosto se se visse ao espelho, feia, subordinada à ação do tempo, com a consciência de não poder mais agradar aos próprios olhos, numa decadência

¹⁰ Idem, p.13

sensível, irrecusável. Tratava muito dos cabelos, que sabia ajeitar com perfeição a todas as prescrições da volúvel moda".¹¹

Se Lucinda não estava interessada em ter um outro marido, via tranquilidade na vida que levava dentro de casa, rodeada por poucos amigos —apenas a senhora Helena Glerk e Anselmo Guerra, assíduos frequentadores da casa da viúva— por que ela insistiria na preservação de sua beleza, em especial, na de seu rosto? Se não houvesse algum motivo particular —mesmo que aparentemente ignorado por Lucinda—, ela saberia aceitar com parcimônia a ação do tempo observada através do espelho.

É possível, todavia, que se imagine: se Lucinda foi feliz no casamento, agora, as observações do narrador nada mais são do que vaidade feminina. Contudo, a citação que segue parece sugerir que a felicidade matrimonial de Lucinda merece ser questionada:

"Afigurava-se-lhe, por vezes, que a sua existência fora sempre a mesma, como a do presente, e certas recordações, que depressa afastava, faziam-na enrubescer às ocultas, a lhe rememorarem coisas, senão pecaminosas e desagradáveis, pelo menos não muito de acordo com o que lhe ia no íntimo.

Se gostava de se lembrar do marido, era somente na sua feição de bom camarada de viagens e passeios, no seu caráter de apoio social, na sua convivência polida e respeitosa, embora sempre convencional e monótona"¹².

Graças ao narrador é possível descobrir que Lucinda luta para que alguns de seus mais íntimos desejos¹³ não afluam, já que esses, provavelmente por não terem sido vividos com o marido, pareciam-lhe naquele momento ainda mais

¹¹ *idem, ibidem*, p.13.

¹² *idem, ibidem*, p.14.

¹³ Desejos aqui devem ser entendidos como sintomas de privação, de ausência e pertencentes aos seres que não encontram prazer naquilo que o espaço e o tempo lhes oferecem.

inoportunos e pecaminosos . Como ela, naquela idade e viúva poderia se deleitar com determinadas sensações? Era melhor sufocar (ou continuar sufocando) esses desejos em nome de sua paz interior a se ver envolvida em complicações sentimentais.

Apesar de toda autonomia conquistada depois do falecimento do marido, ela tinha consciência do que ainda significava constituir uma família , um lar burguês no século XIX. Mesmo nas suas últimas décadas, já com a influência das idéias de autonomia do sujeito moderno – "aos ideais de domesticidade contrapunham-se os de liberdade"—, a função do padrão de feminilidade era o de "promover o casamento, não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar" (...) "A educação formal, as expectativas parentais, o senso comum e também muito da produção científica e filosófica da época diziam a cada mulher o que ela deveria ser *para ser verdadeiramente mulher*"¹⁴. Lucinda, ao se casar com Ramos Soares, já cumprira esse papel. Não mais parecia disposta a renunciar às suas conquistas financeiras, mas , ao mesmo tempo, lutava para se livrar do amor iminente, que seria possível apenas se pudesse apresentá-lo à sua , embora escassa, roda social.

Na idade em que se encontrava, 44 anos, parecia-lhe difícil encontrar um outro companheiro interessado apenas em amá-la. Talvez, sua maior preocupação fosse com a possibilidade de se apaixonar. O narrador, dessa maneira, mostra ao leitor que Lucinda nunca sentira paixão pelo esposo morto. Como poderia, então, se entregar , naquela idade , aos loucos amores pertencentes à juventude? E se ela se apaixonasse, como lidaria com o ciúme, por exemplo? Jamais provara dessa sensação, era desprovida de experiência, com certeza, padeceria. Lucinda acreditava não se achar mais na idade de viver as alterações emocionais por que passavam os jovens quando se viam envolvidos pelas garras da paixão. Além disso, seria uma situação socialmente ridícula, estaria sujeita a perder todo o respeito que a sociedade até aquele momento lhe devotara. Como candidata a uma mulher relativamente avançada para o seu tempo, ela teria de lidar com esses "novos

¹⁴ Maria Rita Kehl. *Deslocamentos do feminino*, p.52-53.

anseios que traziam consigo angústias típicas do retorno do recaiado"¹⁵. Ainda nessa direção, Geneviève Fraisse e Michelle Perrot observam:

"O século XIX é o momento histórico em que a vida das mulheres se altera, ou mais exatamente o momento histórico em que a perspectiva de vida das mulheres se altera: tempo da modernidade, em que se torna possível uma posição de sujeito, indivíduo de corpo inteiro e atriz política, futura cidadã (...). Apesar da extrema codificação da vida feminina, o campo das possibilidades se alarga e a aventura não está tão longe".¹⁶

Outra questão ainda poderia ser levantada: por que motivos Lucinda admirava tanto seu rosto e seus cabelos? É justamente nele que se encontravam os seus olhos fascinadores, dominadores, petrificantes. Essa descrição traz à mente uma imagem muito adorada no final do século XIX, típica da literatura *fin-de-siècle*: a Medusa, considerada uma das mulheres fatais do Decadentismo. De acordo com a hermenêutica simbólica, quem fixa Medusa se petrifica, ela é a imagem deformada daquele que a contempla, uma auto-imagem que, em vez de esclarecer de maneira sadia, petrifica pelo horror. Estudiosos, como Junito de Souza Brandão, perguntam se isso não aconteceria pelo fato dela refletir a imagem de uma culpabilidade pessoal e "acrescentam que o reconhecimento da falta, alicerçado no conhecimento de si mesmo pode se perverter em exasperação doentia, em consciência escrupulosa e paralisante"¹⁷.

¹⁵ Idem, p.17. Para Freud, recalque designa "o processo que visa a manter no inconsciente todas as idéias e representações ligadas às pulsões e cuja realização, produtora de prazer, afetaria o equilíbrio do funcionamento psicológico do indivíduo, transformando-se em fonte de desprazer. Freud considera que o recalque é constitutivo do núcleo original do inconsciente. (...) Constitutivo do inconsciente o recalque se exerce sobre excitações internas, de origem pulsional, cuja persistência provocaria um excesso de desprazer. (...) Em 1926, Freud anuncia que o retorno do recalque manifesta-se "sob a forma de sintomas- sonhos, esquecimentos e outros atos falhos" in Elisabeth Roudinesco e Michel Plon. *Dicionário de psicanálise*, p. 647, 648, 649.)

¹⁶ Geneviève Fraisse e Michelle Perrot. "Introdução" à História das Mulheres no Ocidente, pp. 19-20.

¹⁷ Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega*, vol. III, p.82.

A associação da mulher à Medusa evoca um aspecto fascinante e perigoso: o feminino continua sendo para o homem uma fonte de temor. Em princípio, o olhar petrificante não passa da convencional metáfora referente à "paixão à primeira vista". A literatura decadentista, entretanto, relê a simbologia da Medusa referindo-se ao perigoso fascínio exercido pela mulher de olhar mortal e misteriosa cabeleira. Freud, em 1922, no artigo "A Cabeça de Medusa", apresenta-a como uma espécie de fetiche por excelência que oferece a imagem da castração e de sua negativa: as serpentes seriam uma profusão de falos e a petrificação uma ereção consoladora¹⁸.

Seria por esse motivo que Lucinda tinha tanto aprumo por seu rosto e seus cabelos? Haveria um certo prazer contido na rejeição aos pretendentes— todos apaixonados, mas igualmente rejeitados— já que ela não se sentia encantada por nenhum? O grande medo por se ver envelhecida talvez se explicasse, dessa maneira, pelo receio de perder o brilho dos olhos, da tez, com os lábios secos e os cabelos prateados, sem viço, sem encantos, sem o mínimo de prazer que seu reflexo lhe causava.

Sabe-se que após a proclamação da República, Taunay abandonou a vida pública e dedicou seus últimos dez anos de vida novamente à literatura. No final do século XIX, a Europa vivia ressonâncias simbolistas-decadentistas; Baudelaire, o grande poeta deste século, já percebera, anos antes, este ambiente decadentistas, consagrado com a publicação, em 1857, de *As Flores do Mal*. Se a pena do visconde tece um elogio à pintura paisagística desse mesmo século (da qual seu pai e seu avô foram representantes, no capítulo em que se descrevem as belezas da floresta da Tijuca), já distante da placidez desse ambiente se encontra Lucinda Soares quando se descobre doente e envelhecida. Este estado é antecipadamente sugerido na conversa estabelecida entre ela e pe. Belmiro, por ocasião da

¹⁸ Nesse artigo, Freud salienta: "A visão da cabeça da Medusa torna o espectador rígido de terror, transforma-o em pedra. Observe-se que temos aqui, mais uma vez, a mesma origem do complexo de castração e a mesma transformação de afeto, porque ficar rígido significa uma ereção". Sigmund Freud. *Além do princípio do prazer, Psicologias de grupo e outros trabalhos*. Vol. XVIII, p.329.

descoberta que esse faz de um belo Courbet na sala da viúva e aproveita para comentar a posse de um "radiante e melancólico crepúsculo"¹⁹ de Corot:

"—Veja, filha, quanta luz por toda parte, que fulguração nos céus, que toques divinais na paisagem inteira! Não se diria, porém, que tudo isso é por pouco tempo? Que esta magia como que está amortecendo, vai morrer daqui a pouco?

E não é, mais ou menos, o meu caso, sr. padre, já que ainda me querem?"²⁰

Ambos são pintores do século XIX e precursores do simbolismo e do impressionismo. Corot pintou inúmeras paisagens envolvidas por vigorosos contrastes de luz e sombra (o pintor capturava a luz radiante e a névoa luminosa), sempre dentro de um clima de marcado lirismo. Para Corot, os sentimentos não representam impulsos passionais ou comoções emotivas, mas, sim, comunicação da realidade interna com a externa. Courbet, por sua vez, foi um realista que se dedicou a fazer de suas obras poemas da natureza. Também pintou nus com sensualidade sem inibição, com verdadeira fascinação pela vida dos corpos, em especial, pelo corpo primitivo da mulher.

Todas essas características sugerem marcas de uma certa modernidade em Taunay, já que ele parece, assim, apontar para novos rumos artístico-literários, "novas idéias de arte". Essa paixão por esses e outros artistas europeus aparece expressa na obra *Recordações de guerra e de viagem*, capítulo "Impressões da Europa", em cujas páginas Taunay registra o fascínio que algumas obras lhe causaram na visita ao *Salon* de 1878. No Luxemburgo, por exemplo, salienta que "há coisas soberbas, paisagens de Corot de um vaporoso inexprimível"²¹.

¹⁹ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p. 125.

²⁰ Idem, p.125.

²¹ Visconde de Taunay. *Recordações de guerra e de viagem*, p. 114.

A narrativa, então, prossegue e o leitor toma contato com a senhora Helena Glerk, cinquentona que fazia jus à idade; muito inocente, ignorante em relação à literatura e beata, muito beata. Dona Helena buscava na religião lenitivo para uma vida resumida aos afazeres domésticos e ao marido. Também nos últimos tempos, viúva, usava a religião para amenizar a saudade que sentia de Eduardo Glerk, sobrinho exemplar, distinto Oficial da Marinha que servia, naquele momento, em algum lugar da Europa.

Lucinda sempre demonstrara grande simpatia pela senhora Glerk, considerando-a verdadeira amiga. Sempre que possível, isto é, quando não estava a praticar alguma caridade, frequentava a senhora Glerk a casa da viúva, especialmente a fim de convencê-la a se converter. Lucinda não era nada devota, no sentido de participar de ações comunitárias, quando muito frequentava a missa em companhia da amiga, mas não se identificava com os padres, achava-os insensíveis aos problemas dos devotos²².

Em vários momentos, o narrador não perde oportunidade para revelar ao leitor a esperteza, a sagacidade e, mesmo, uma certa ponta de ironia que faz parte da construção da personalidade de Lucinda: trata-se, pois, de uma mulher com olhar aguçado.

Amigo de Lucinda, desde os tempos em que seu marido ainda vivia, era o senhor Anselmo Guerra. Funcionário da Secretaria dos Estrangeiros, solteiro, passado já dos 50 anos, primava por ser um modelo de mistério, devido à sua constante tristeza, quase melancolia, provavelmente por causa do olhar petrificante de Lucinda que nele também exercera dominação: "em Lucinda Soares se concretara a única religião de Anselmo Guerra"²³. E ela isso já adivinhara, chegara mesmo a se aborrecer por imaginar que até Anselmo a desejava, mas depois sentia

²² Observação tecida por Lucinda sobre um sermão: "Concordou Lucinda que o homem era argumentador por vezes feliz, mas não comovia, não chamava a si o coração do ouvinte. Haviam-lhe desagradado, sobretudo, certa ênfase na frase e desigualdades na voz...como que repetia estouros". Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.31.

pena do coitado que jamais a importunara como os outros pretendentes. Um amor sufocado e também desprezado seria, contudo, o responsável pela "salvação" de Lucinda, ao final de seus delírios. A paixão dele pela viúva era tão intensa —apesar de contida— que seria o único a perceber que Eduardo Glerk também se deixara enfeitiçar pelos olhos de tão especial mulher.

O jovem oficial voltara ao Brasil e Lucinda, curiosa por conhecer rapaz merecedor de tantos elogios, pediu à amiga Helena que o levasse para jantar qualquer noite na casa dela, Lucinda. Dessa maneira, ambos se conheceram e Eduardo percebeu que "olhara demais para Lucinda Soares"²⁴.

Os fascinantes olhos da viúva, dessa vez, não apenas encantaram demais o rapaz, mas também nos dele os dela encontraram seu próprio reflexo. Uma leitura tão ao gosto de Paul Bourget, citado literalmente na obra, faz pensar que Lucinda se perdeu a partir do momento em que encontrou no outro o desejo —reprimido— de compartilhar do corpo alheio, como consequência da simples troca de olhares. Eduardo como que representa o elemento "água", cuja transparência pode refletir a imagem do outro. Sua profissão está diretamente ligada ao ambiente aquoso. Mas, por que Lucinda enxergaria sua própria imagem? Eduardo em muito se parecia com ela:

"Mais para alto, esbelto sem magreza, da sua pessoa emanava um fluido de simpático magnetismo, embora nele se sentisse, desde logo, a tendência dominadora, o costume do mando; tudo, porém, com a maior naturalidade, sem propósito feito a nenhum estudo". Apresenta "extrema correção nos traços fisionômicos, nariz afilado, boca bem feita, sombreada por sedoso bigode um tanto louro, dentes excelentes, (...) olhos grandes, luminosos, faiscantes ou meigos, conforme a disposição do momento, cabelos levemente ondedos (...). Imprimia ao conjunto de todas as linhas do

²³ Idem, p.49.

²⁴ Idem, ibidem, p.65.

rosto essa rara distinção que, no dizer de George Sand, é o apanágio da verdadeira beleza masculina²⁵.

Some-se a isso a certeza que o rapaz tinha do efeito que produziam essas qualidades por todas as partes onde aparecia. Essa mesma certeza Lucinda compartilhava em relação a ela.

A narrativa, a partir desse momento, passa a se concentrar no caso amoroso que ambos gostariam de viver. Eduardo logo assumiu para si que desejava enfrentar aqueles belos olhos; já Lucinda, mais consciente de sua situação –para ela desprivilegiada– de mulher mais velha, começou a se perguntar se o que sentia era digno de uma viúva recatada, já na idade de 44 anos. Ela compreendia que o rapaz era "bonito demais" e que ceder à paixão nascente em seu peito significava enfrentar o ciúme ou até mesmo uma decepção, já que ele poderia muito bem ser uma espécie de Narciso apaixonado pelo próprio reflexo, como ela talvez fora até aquele momento.

A paixão iminente incomodava a viúva, pois ela não tinha exata consciência daquilo que tentava negar: seus desejos sexuais. No capítulo XVI, através da onisciência do narrador, o leitor descobre que, para Lucinda, uma possível nova vida sexual lhe parecia "suja", impura. Da mesma maneira como o olhar dessa mulher era perigoso (talvez "fatal"), o desejo que ela sentia também era fascinador e a fascinava, pois fazia brilhar nela o fogo escondido, reprimido, recalcado.

Quais seriam os mecanismos castradores da satisfação desse desejo e realização do prazer? É bem possível que houvesse alguma relação com a impossibilidade de gerar vida. Na idade em que se encontrava ela não mais era fértil. Apesar de não ser devota, sentia uma culpa que, mesmo inaceitável, lhe trazia à memória sua condição de mulher pertencente a uma sociedade machista e dominadora, como essa sociedade se posicionaria caso optasse por assumir o relacionamento com o jovem?

²⁵ Idem, *ibidem*, p.61.

Ao longo da narrativa vê-se que alguns elementos fazem alusão à idéia de que Lucinda não estava disposta a perder sua liberdade subordinando-se à condição, novamente, de esposa submissa. Em relação a esse assunto, Freud procurou mostrar que a afirmação de que a mulher era sexualmente passiva não era natural, como se procurava dizer, mas, sim, imposta pela sociedade, cujo poder as mantinha "numa atmosfera completamente esterilizada, censurando suas leituras, fiscalizando suas saídas e desviando-as de pensamentos eróticos com aulas de piano, desenho e línguas estrangeiras. Tornavam-se educadas e supereducadas, consideradas tolas e ignorantes, bem-criadas e ingênuas, curiosas e tímidas, incertas e pouco práticas, e predeterminadas por essa educação não mundana a serem modeladas e conduzidas no casamento pelos maridos, sem vontade própria"²⁶.

Lucinda foge à regra dessa manipulação social. É uma mulher com vontade própria, com gostos literários diferenciados – lia Machado de Assis e Paul Bourget²⁷ –, controladora de seus negócios e, também por tudo isso, sedutora. Seus olhos são dominadores, sua situação financeira é de dominação, sua cultura é superior à das outras mulheres de sua classe, mas sua idade parece, socialmente, ser um empecilho para amar verdadeiramente, já que o primeiro casamento fora apenas conveniente, tanto para ela, inocente ainda, quanto para o marido, um perfeito inútil. Lucinda nunca sentira realmente os ímpetos da paixão e menos ainda desejo sexual. Via-se, naquele momento, numa dúvida atroz: deveria, naquela idade, ceder aos desejos passionais e carnaís? Seu corpo parecia responder positivamente, mas sua razão controlava a emoção. O narrador nos revela essa luta interior na seguinte passagem:

²⁶ Peter Gay. *Freud: uma vida para o nosso tempo*, p.463.

²⁷ Conversando com Helena Glerk, em certa ocasião, sugere, ironicamente a ela: "Não consulte médico, recomenda o Machado de Assis".

Em uma das visitas que o amigo padre Belmiro fará à viúva, ele observa: "E, distraidamente [o padre Belmiro] pegou numa brochura colocada sobre um consolo e, naquela ocasião, a meio lida por Lucinda:

–*Complicações Sentimentais*, de Paul Bourget. Bem interessante, como tudo que sai da pena do arguto pensador, minucioso talvez demais".

"Em certos momentos, sentia-se Lucinda presa de verdadeiro terror. Amar, naquela idade, passados já todos os períodos de desculpa a essa vassalagem e ao escurecimento da razão? Amar, isto é, dobrar-se ao domínio de outrem, quando, desde tantos anos, não obedecia senão à vontade própria?! Que hóspede incômodo, no sossego dos seus mais caros hábitos, essa simples agitação, esse discutir consigo mesma de um perigo iminente? Que sabia ela das procelas que, de improviso, podiam envolvê-la? Teria força bastante para conjurá-las? E, rememorando coisas dos tempos de casada, pois à mente não lhe acudia outra qualquer idéia, enchia-lhe o peito imensa onda de vexame, como atroz insulto feito à sua integridade de mulher honesta, casta! Seria o amor tão somente isso? Ah! Então havia de repeli-lo com indomável coragem e sagrada indignação. Formava-lhe o pudor couraça inteiriça, sem a mais leve falha, de encontro à qual se quebrariam todas as setas, por mais aceradas e certeiras que fossem. Para intimidades absorventes bastava-lhe o estadio da primeira experiência e isso em épocas já distantes, quando ainda em começo de cristalização o caráter e a altivez de ânimo. Nem cercados de excepcional prestígio lhe voltavam à lembrança aqueles anos em que mais prevaleciam, como boa recordação, cenas de cordial companheirismo, do que outras de feição propriamente sexual. E, nesse sentido, legítimo ímpeto de asco a arrepiava toda, formando, no conjunto do seu rápido evoluir, uma barreira que nada no mundo seria capaz de derrocar e vencer"²⁸.

A razão também recordava Lucinda de que amar, na maioria das vezes, significava render-se ao outro. Como ela, tão senhora de si, poderia fazer isso? Envolver-se em "tempestades" de ciúme por causa de um rapaz mais jovem, que

Visconde de Taunay, *No Declínio*, p.89 e p.110, respectivamente.

²⁸ Idem, p.81.

poderia mesmo não passar de um Dom Juan²⁹, ou mesmo de um Narciso³⁰ apaixonado pelo próprio reflexo? Amar, então, para quê?

Lucinda tinha direito de amar e viver sua paixão com Eduardo; afinal, não cabe somente às mulheres jovens o direito de viver uma aventura amorosa. O problema é que a modernidade de Lucinda não é tão arrojada a ponto de fazê-la enfrentar a opinião que a sociedade teceria sobre ela. Não estamos diante da dissimulação das protagonistas de Machado de Assis. A falta de atitudes coerentes, em todas as suas decisões, com a modernidade que ela parece anunciar impede que ela seja metáfora completa do moderno lutando contra a tradição. Ela parece ser um anúncio, uma meia metáfora, pois em alguns momentos consegue comandar, sozinha, sua casa, seus bens, sua vida; mas, em outros, vê-se o inverso: o medo, a incerteza, a covardia diante da sociedade que a admira por atitudes coerentes. É a tradição em luta contra o moderno.

²⁹ Segundo o narrador, Eduardo Glerk, "embora notável pelos dotes físicos, a que regalias intelectuais de vulto inculciam ainda maior valor, nunca fora propenso a mulheres e jamais se deixara absorver pelo culto exclusivo do eterno feminino" (*No Declínio*, p.66). Entretanto, o rapaz poderia se assemelhar ao "terrível tipo de D. Juan", na medida em que despertava o desejo das mais belas mulheres. A respeito dessa figura literária, o narrador continua:

"(...)tão fatal, tão desapiedado na sua insaciabilidade, tão ávido em poluir a inocência e a virtude pelo simples capricho de minutos; para quem, todavia, a humanidade se deixa arrastar por quase criminosa condescendência, vendo nele uma força irresistível da natureza, uma elação incompreensível a misteriosos ideais.

Ah! Esse nome de D. Juan, o simples nome! Quanto não faz pulsar, de medroso e imprudente, o coração da mulher? A vertigem do abismo, a insânia do orgulho, a ilusão nos encantos de cada uma delas! Quem sabe se não lhe caberia a glória de prender para sempre junto a si o eterno volúvel?" (Idem, pp.66-67).

Num artigo denominado "Sardanapalo", Alain Grosrichard assinala: "Uma vez experimentado o prazer de possuir o ojeito desejado, explica D. Juan:

(...)nada mais há a dizer nem a desejar: tudo o que há de belo na paixão acaba e nós adormecemos na tranquilidade de um amor assim, se um objeto novo não vier despertar nossos desejos, e apresentar a nosso coração os atraentes charmes de uma conquista ainda por fazer (...). Nesse ponto, tenho a ambição dos conquistadores, que saltam perpetuamente de vitória em vitória e não podem decidir limitar seus desejos. Nada há que possa pôr fim à impetuosidade de meus desejos: sinto-me como um coração a amar toda a terra; e, como Alexandre, desejaria que houvesse outros mundos para a eles poder estender minhas conquistas amorosas". Adauto Novaes. *O Desejo*, p. 311.

³⁰ Apesar de o jovem rapaz não ter parecido fátuo a Lucinda, ele apresentava aos olhos dela um "defeito, e bastante grave num homem..." era "bonito demais". E isso a faz lembrar um conto de Bulwer Lytton –autor britânico de romances históricos de grande sucesso, como *Os últimos dias de Pompéia*–, "cujo herói afligido de uma beleza exagerada, encontrou, por isso, mil tropeços em todas as carreiras que procurou seguir. Até as mulheres o olhavam com suspeitas, desconfiadas de

Todo esse dilema vai sendo revelado ao leitor e sugerindo uma Lucinda paradoxal: mulher fatal-imagem da sedução X matrona—respeitável pela idade e útero ressequido. Se os olhos fascinantes ligam-se à primeira, as várias referências à água, se alinham à segunda. O marido de Lucinda, quando vivo, se arrependera de não ter sido Oficial de Marinha, carreira exercida pelo jovem Eduardo Glerk. Lucinda temia as "correntes oceânicas" que arrastavam sua vida, "à maneira das que trouxeram Cabral às costas do Brasil"³¹. Na história há uma passagem que se refere à anforazinha de Sévres, por que se encanta o padre Belmiro ao visitar a viúva. Admirador de obras de arte, ele renega a oferta da ânfora oferecida por Lucinda como prenda para um bazar beneficente, pois, para o padre, como que encerrava a felicidade dela:

"Encareceu Belmiro de Andrade a preciosa porcelana e, como amador seguro que era, aconselhou-lhe que guardasse o Sévres, tão valioso e raro o achava, admirável na translucidez, no esbelto das linhas e peregrina pintura —uma paisagem em dia sereno, cercada de finíssimos arabescos.

—Não aceito a ânfora, disse com entono meigo, deixe-a ficar onde está, no sossego desta bela sala. Aos meus olhos, sempre um tanto fantasiosos, como que encerra a sua felicidade... uma grácil *mascotte*.

—Bem frágil, contudo..."³²

Tão frágil que, após uma das conversas que teve com Eduardo Glerk, percebe que, ao sair, o rapaz provavelmente esbarrara no móvel que sustentava a ânfora e ela se esfacelou:

que não saberia admirar e amar senão a si mesmo, espécie de Narciso apaixonado do próprio reflexo". *No Declínio*, p.79.

³¹ Idem, p.82.

³² Idem, *ibidem*, p.109.

"Deparou-se-lhe adiante, no chão, em fragmentos, a anforazinha de Sévres que o padre Belmiro tanto admirara. Um movimento brusco de Eduardo fizera-a baquear e partir-se em pedaços.

Amargo e dorido sorriso crispou os lábios de Lucinda.

—Ah! A minha felicidade! Murmurou irônica. Eis o que dela resta!"³³

É possível comentar que a cena sugere a impossibilidade de Lucinda gerar a vida. A ânfora foi um objeto muito utilizado na Antiguidade para carregar água ou vinho e seu formato em muito se assemelhava ao do útero materno, local cheio de água que aconchega o feto. Segundo Junito de Souza Brandão "é preciso levar em conta que [a água], na sua polaridade, como fonte da vida e da morte, criadora e destruidora, para os expostos funciona, quase sempre, como âmnion, como 'um invólucro', que guarda e protege, como o líquido amniótico"³⁴.

Há vários formatos de ânforas³⁵, mas todos, pelo formato, lembram uma semelhança com o útero materno, já que serviam para armazenar líquidos. Com sua ânfora estilizada, Lucinda já não poderia ser mãe.³⁶ Além disso, sua juventude

³³ Idem, ibidem, p. 142.

³⁴ Junito de Souza Brandão. *Mitologia Grega*, vol.III, p.79.

³⁵ Ver figura 4.

³⁶ Na década de 50 do século XX, o tema da mulher que se apaixona por alguém muito mais jovem que ela é retomado por Thomas Mann na sua última longa novela escrita: *O Cisne Negro*. Nessa obra, a protagonista, uma matrona próxima dos 50 anos, a senhora Rosália von Tummer, viúva, se apaixona pelo jovem Ken, professor de inglês do filho e muito mais jovem que ela. Apesar da idade e da "cabeleira abundante e ondulada, com numerosos cabelos grisalhos", tinha, como Lucinda, uma aparência juvenil, graças a um par de vivos e magníficos olhos castanhos.

Rosália estava passando pelo difícil período transitório da menopausa, cuja adaptação é complicada para a maioria das mulheres. Segundo ela, "a adaptação da alma à nova constituição fisiológica é que é o mais difícil" (*O cisne negro*, p. 41). Essa adaptação é o grande conflito por que passa Rosália: ela não aceita que a natureza não mais lhe permita a maternidade. E, para acentuar esse conflito, a paixão pelo rapaz a atormenta. Ele, por sua vez, não se vê envolvido pela matrona, mas cede aos desejos dela.

Diante de suas agitações, Rosália sente mudanças em seu corpo, mudanças essas contrárias as que ela esperava, já que se depara com um sangramento, cujo significado associa à compaixão que a Mãe Natureza estaria demonstrando por ela. Entretanto, isso nada mais era que a manifestação de um câncer que, em poucos dias, conduziria Rosália à morte.

O título da obra parece se relacionar ao episódio anterior à descoberta da doença e que também foi o que propiciou alguns carinhos e beijos entre a matrona e o jovem Ken. Rosália, Eduardo e Ana —os filhos— juntamente com o professor de inglês foram passar uma manhã de primavera no parque Halterhof, às margens do Reno. Rosália estivera naquele lugar com a filha no verão e sentira uma "verdadeira nostalgia dos cisnes negros que, sobre o lago do parque (...)

deslizavam altivos e malancólicos com seus bicos vermelhos e as suas patas espalmadas". O percurso até o parque foi feito a barco, ou seja, pela *água* e, ao chegarem, alimentaram os cisnes que viviam no parque.

Essa ave apresenta uma simbologia ligada à epifania da luz e os cisnes podem se mostrar em duas colorações: a branca e a negra, assim como a luz se apresenta— a do dia, solar e masculina, e a da noite, lunar e feminina. E, assim, como ave da luz, é digna de beleza fascinante e imaculada.

Para alimentar os cisnes negros, Rosália pediu o pão que Ken trouxera no bolso. Ao pegar no alimento, sentiu ainda o calor do corpo do rapaz permanecera no pão. Cortou um pedaço e comeu numa espécie de demonstração do desejo que nutria pelo rapaz. Nesse momento, "um dos cisnes aproximou-se da margem, desdobrou as asas sombrias, agitando o ar, e alongou colericamente o pescoço para eles, com um assobio odiento" (p.142). Na sequência a filha abservou à mãe: "—Receio, apesar de tudo (...) que o velhaco não te perdoe facilmente o teres-lhe roubado o seu alimento. Ele testemunhou, durante todo o tempo, uma nobre mortificação" (p.142).

Essa observação da filha Ana é lembrada por Rosália nos últimos dias que ainda lhe restavam de vida:

—Ana, minha filha; ele assobiou contra mim.

—Quem, minha querida mamã?

—O cisne negro.

Adormeceu novamente. Mas com o decorrer dos dias pensou muitas vezes no cisne, no seu bico vermelho de sangue e no bater negro das suas asas." (pp.159-160)

Junito de Souza Brandão, na sua obra já citada, expõe a visão que Bachelard faz do cisne como símbolo: "A imagem do cisne torna-se (...) como a do Desejo, que busca a fusão das duas polaridades do mundo, manifestadas em suas duas luminárias, o sol e a lua. Pode-se, destarte, interpretar o canto do cisne como as palavras quentes e eloquentes do amante, antes daquele momento tão amoroso. O cisne morre cantando e canta morrendo, convertendo-se, de fato, no símbolo do desejo primeiro, que é o desejo sexual"(p.111).

E é realmente após o canto dos cisnes negros que Rosália tem seu único momento íntimo com Ken, após se perderem pelas salas do castelo que visitavam. Logo após ela adoece e morre.

Vale ainda lembrar um belo soneto de um poeta fluminense chamado Júlio Mário Salusse, citado por Brandão em sua obra:

Os cisnes

"A vida, manso lago azul algumas
Vezes, algumas vezes mar fremente,
Tem sido para nós constantemente
Um lago azul sem ondas, sem espumas.

Sobre ele, quando, desfazendo as brumas
Matinais, rompe um sol vermelho e quente,
Nós dois vagamos indolentemente,
Como dois cisnes de alvacentas plumas.

Um dia um cisne morrerá, por certo.
Quando chegar esse momento incerto,
No lago, onde talvez a água se tisne,

Que o cisne vivo, cheio de saudade,
Nunca mais cante, nem sozinho nade,
Nem nade nunca ao lado de outro cisne!"

(p.111, vol. II)

Percebe-se, assim, que o canto do cisne é aterrorizante porque remete ao fim da vida, à separação do outro, extremamente querido já que o cisne é uma ave que simboliza a grande integração do amor, pois os cisnes, quando perdem seu parceiro ou parceira não se unem a outra/o.

estava associada ao "perfeito equilíbrio do viver"³⁷, que desapareceria à proporção que se entregasse a paixões. A fragilidade da ânfora e sua conseqüente destruição se associam à anulação da personagem. Portanto, metaforicamente, a cena anuncia a transformação-degenerativa de Lucinda Soares.

Com essa constatação de frágil felicidade principiam as inquietudes que afligiriam Lucinda. Ela parecia não ter consciência de seus desejos reprimidos e, como tudo que é sufocado em nome de uma aparência social procura uma evasão, seus desejos mais íntimos a levariam para um mundo de sonhos e delírios: realidades disfarçadas do desejo reprimido.

As noites da viúva já não eram mais plácidas e tranquilas e muito menos o acordar alegre e descuidado. Tinha agitações à noite, apesar de não se perder ainda em pesadelos. Pela manhã, começava a perceber os efeitos das noites mal dormidas na própria face e o espelho era seu grande inquiridor:

"E Lucinda, pela manhã, inquieta, inquiria do espelho se esses sobressaltos lhe não iriam já alterando a placidez da fisionomia, o correto dos traços, a frescura da tez, como se causas de incipiente recordação devessem de pronto riscar na cetinosa cutis sulcos e vincos, destruindo a harmonia de um todo perfeito, mas que infelizmente conhecia ser frágil e sutil"³⁸.

Nessa linha, José Américo Motta Pessanha em "A água e o mel", lembra um pensamento de Sócrates:

Provavelmente, porque são aves de Apolo [tão logo nasceu, o deus foi levado para o país dos Hiperbóreos por cisnes de uma brancura imaculada], possuem um dom divinatório, e é a presciência dos bens existentes no Hades que os faz, no dia de sua morte, cantar de modo tão sublime, como jamais o fizeram no curso anterior de sua existência. Ora, eu, quanto a mim, penso ter a mesma missão que os cisnes; creio que estou consagrado ao mesmo Deus, que os cisnes não me superam na faculdade divinatória que recebi de nosso soberano, e que, do mesmo modo, não sinto mais tristeza do que eles ao separar-me desta vida". Adauto Novaes. *O Desejo*, p.98.

³⁷ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.150.

³⁸ Idem, p.84

O espelho aparece neste ponto como o responsável por revelar aquilo que a emoção teimava em não aceitar: Lucinda não era mais jovem.³⁹ Afinal, pode-se perguntar o que as pessoas buscam quando no espelho se miram. Seria o reflexo exato da imagem ou ele não refletiria realmente o que as pessoas são? Talvez Lucinda, através do espelho, buscasse o que ela era e também o que ainda não era. Quiçá sua alma precisasse vislumbrar um reflexo de sua aparência física a fim de saber se essa continuava a ser um objeto de desejo. No espelhamento ela encontra as duas reflexões de que necessitava: a imagem do "eu" como única realidade e a atitude de deter-se diante desse "eu" na busca pela lembrança do que já foi (visto) confrontando-se, assim, com a imagem que ela presenciava. É a tentativa de tomada de consciência daquilo que ela é naquele momento.

Se os pesadelos ainda não eram constantes companheiros de Lucinda Soares, a partir da declaração de Eduardo Glerk eles o serão. O rapaz, enfim, declarar-se-á verdadeiramente apaixonado pela viúva e, num momento de extremo sufoco precisa falar para não sucumbir, já que não mais suportava conter seus desejos quando olhava para Lucinda. O resultado dessa declaração foi a completa tempestade que se formou no interior da viúva e que o autor passa a expor com a mesma maestria que "pintava" suas mais famosas cenas da natureza.

³⁹ Em *Branca de Neve*, "quando a rainha consulta o espelho quanto a seu valor, isto é, a beleza, repete o tema antigo de Narciso, que só amava a si mesmo, de tal forma que foi tragado pelo auto-amor". Bruno Bettelheim. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.242.

CAPÍTULO IV

NO DECLÍNIO: ROMANCE CONTEMPORÂNEO

"Um hino de pesar à dor irreparável"
(Charles Baudelaire sobre a "Morte de Sardanapalus")

*"Quando ele [Delacroix] executava uma pintura,
ele pensava como poeta, e a base de seu talento
é feita de literatura"*
(Mário Praz. A carne, a morte e o diabo na literatura
romântica)

Os primeiros capítulos da leitura de *No Declínio* se referem ao passado da protagonista, bem como aos pedidos de casamento que recebera depois de viúva, sugerindo um desenvolvimento jocoso da narrativa, mas típico ainda do romance folhetinesco feito para causar prazer ao leitor. No decorrer da leitura este recurso é abandonado em nome da tentativa de introduzir o leitor no mundo dos sonhos e delírios. A partir das declarações de Eduardo Glerk para a viúva, suas rejeições e consequentes delírios —frutos de febre cerebral—, percebe-se que o autor investiu em uma direção diferente da de suas grandes obras imortais arriscando, possivelmente, um estudo de psicologia feminina. Essa situação ele já experimentara em *Manuscrito de uma mulher* (1872), seu primeiro romance urbano em que se percebe uma tentativa de estudo da evolução do caráter da protagonista Corina. Nessa obra, o visconde optou por um narrador em primeira pessoa, o que contribuiu para uma confissão falsa e fantasiosa de uma mulher casada e infeliz.

A tentativa de análise psicológica de Taunay já fora testada por Alencar em *Diva* (1864) e *Lucíola* (1862), porém por narradores em terceira pessoa o que contribuiu, juntamente com a sagacidade de observação social de Alencar, para que os romances deste superassem o *Manuscrito* de Taunay. Se Taunay não se aproxima de Machado de Assis na habilidade de lidar com os estados de alma— tão sutilmente examinados e dilacerados pelo "bruxo" do realismo— não se exime, entretanto, de levar às últimas consequências sua verve narrativo-descritiva para "pintar" estes estados de alma. A tentativa de análise psicológica de Lucinda não pode ser comparada às vividas pelas personagens de Machado, mas os conflitos interiores que o autor consegue construir para a viúva ao menos a afastam das típicas heroínas românticas brasileiras. Ela não dará fim ao sofrimento com a morte, mas se resignará aos desígnios tristes da velhice, sua real condição ao final da narrativa.

As palavras do apaixonado Glerk, em princípio, parecem embriagar Lucinda e a transportam para o mundo fantasioso de Oberon e Titânia. A partir desse delírio, o romance começa a tomar um tom elevado graças, definitivamente, à narrativa-descritiva de que Taunay continuará a fazer uso. Enquanto Eduardo declara sua paixão pela viúva, ela tenta interromper as palavras do rapaz, mas não consegue. Inopinadamente, deixa-se envolver pelas palavras e é transportada para uma espécie de mundo vaporoso e ideal, como o de Oberon e Titânia, citados literalmente. Essa passagem é feita com tal maestria que o leitor acompanha essa transcendência e se depara com um quadro nebuloso e metafórico: é Taunay que, mais uma vez, através de seu narrador faz uso de um "pincel" literário para narrar aos leitores a cena de delírio da protagonista. É bem provável que haja uma possível analogia entre a opção de Lucinda —renunciar ao amor de Eduardo para manter sua imagem social— e a função mitológica desses entes: Oberon, rei dos elfos e das fadas, esposo de Titânia, em um dos diversos relatos lendários, renuncia para sempre ao amor a fim de se apoderar do ouro guardado pelas donzelas do Reno. As cenas que seguem retratam o conflito interior da personagem como se fosse uma sequência de quadros narrativos, cada um representando o esforço do

artista escritor competindo com o pintor. As imagens sugeridas pela pena narrativa de Taunay parecem se apresentar aos olhos dos leitores como um universo de metáforas, imagens, cores e movimentos conseguidos pela junção das artes pictórica e literária:

"--Não prossiga, sr. Glerk, atalhou Lucinda aflita e ofegante. Para que mundos me quer o senhor levar? Não consinto absolutamente que me fale assim, me diga coisas dessas!

Protestava Lucinda, mas Eduardo Glerk prosseguia no arroubado expandir do que lhe ia pela alma, numa entoação baixa, doce, querelosa, como regato que desliza meio sussurrante em felpudo tapete de relva"¹.

A comparação é a porta de entrada para a sensação de devaneio de Lucinda. A própria melodia sugerida pelas escolhas lexicais "entoação baixa, doce, querelosa" contribuem para que o leitor também faça, junto com a protagonista, a transcendência.

"Queria ela levantar-se, pôr termo à ebriedade hipnótica que a ia invadindo e não podia. Sem se mexer, parecia-lhe que, por vezes, se erguera de pé e tornara a cair sentada, vencida, sem forças.

E aquela murmurante voz a embalava acalentadora, a envolvia como que de quente e macio arminho, mágico manto que, voando pelos espaços, a transportava às regiões do sonho.

Ali, a sós, sem mais ninguém junto de si, vagueava, em plácido e melancólico cismar, por encantados e nunca vistos jardins. Perfumadas auras, leves, leves, beijavam-lhe a face, brincavam nos seus cabelos, ao passo que aos olhos enleitados se alargavam perspectivas de indizível magia, iluminadas por uma luz igual, irradiada de um foco azulado e fosco"².

¹ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p. 118.

² Idem, pp.118-119.

A cena é bastante cromática. É possível, inclusive, imaginar que a recorrência às cores invadidas pela luz sugira uma certa leitura impressionista do quadro narrativo.

"Mil flores do colorido mais vivo e das formas mais variadas, quase todas exóticas e desconhecidas, desabrochavam sob os seus passos e de cada uma delas pulavam, ora para os ares, ora para o solo, uns geniozinhos alados, pequeníssimos, lindos, que a cercavam de um ruflarzinho de asas microscópicas ou a encaravam, risonhos, espirituosos, empertigados petulantemente nas perninhas de minúsculos anãos.

E de todos os lados voejavam elfos e trasgozinhos vestidos de fulgidos reflexos, montados em grandes borboletas e faiscantes colibris. Não poucos, no chão, escanchados em agigantados caramujos de conchas nacaradas, os iam guiando por entre as ervinhas com fios de teia de aranha, orvalhados de rocio, à guisa de adamantinas rédeas.

Entrara Lucinda no reino vaporoso, ideal, de Oberon e Titânia, criado pela estupenda e radiosa fantasia de Shakespeare. E todos aqueles gnomosinhos, em compactos grupos ou isolados, a saltitarem pela vasta campina em folguedos de inimaginável vivacidade, reverentes se curvavam à sua passagem, com grandes barretadas, em que se mesclava o gracejo à zombaria.

E das corolas, mais largas, sobretudo de uns lírios que pendiam de elegante jarra ao lado do canapé, e cujo aroma, desde o princípio, dera uma ponta de dor de cabeça a Lucinda, surgiam fadazinhas medievais, com chapéus compridos e afunilados e vestidos de longas caudas roçagantes. Desciam pelas extremidades das pétalas unidas com ares solenes e gestos pudicos e, gravemente dirigidas por Puck, o diabrete dos bosques, iam formando aparatosa procissão que desfilava, no meio das galhofas, gargalhadas, cambalhotas, mil engraçados trejeitos, assobios e até apupadas

dos geniozinhos, a imitarem as travessuras, sobretudo, da buliçosa Coweb, e da traquinas Blossom"³.

Mais uma vez o apego às cores se mantém. Nessas passagens, em especial, tudo que sugere o brilho ou o branco salta aos olhos, como se percebe em "faiscantes, nacarados, teia de aranha, vaporoso, lírios". A cada parágrafo um novo "quadro", cheio de movimento e cor, contribui para se ter especial noção do que acontece no espaço mental de Lucinda.

"De súbito, destacou-se da longa teoria, que lá foi pelos meandros da estrada além e por entre místicos cantos, uma das fadas. Caminhando rápida e resoluta para Lucinda, começou a crescer, crescer, até ficar do porte de airosa mulher, cuja formosura era deslumbrante. Apertou-a então ternamente ao peito com voz insinuante e bafo ardente, perfumado como se saísse de um feixe de rosas, segredou-lhe ao ouvido: 'Sou a Mocidade; quero que d'ora em diante não pertenças senão a mim! Demasiado te tens sacrificado à Razão, que no fundo é o Egoísmo! Sofre, mas ama! Goza afinal do privilégio da juventude e da beleza! Não soubeste ainda o que seja a vida, a vida que se resume no amor, no amor sem cálculo, sem reflexão! Tudo mais é vão, é nulo, é estéril, árido, a natureza sem sol, a árvore sem fronde, a planta sem flor! Que fizeste dos teus mais ridentes anos? Deles que te fica? Páginas de um livro em branco, banal, sem valor, quando podiam ser tesouro inestimável! Acorda, enquanto é tempo; sacode o torpor em que te envolveste à maneira de gélida armadura e que te desbotou o frescor da existência!'"⁴

A mocidade é a fase do ser humano que concentra todo o valor da vida na "esfuziante juventude" e representa a luta contra a morte, contra a velhice, "flagelo terrível, que aniquila os nervos e os músculos dos braços e das pernas "⁵daquele que luta, seja ele um real guerreiro ou qualquer pessoa que busca seu sonho de

³ Idem, *ibidem*, pp. 119-120.

⁴ Idem, *ibidem*, 120

⁵ Junito de Souza Brandão, *op. cit.*, vol. 3, p.131.

continuar a viver. Lucinda não é mais uma jovem garota, sabe que está muito mais próxima da matrona do que da mocidade. Entretanto, ela se questiona ao tentar a experiência do encontro. Essa experiência vai acontecer no seu interior, é como se ela buscasse a resposta para as suas angústias, como se, depois do "sonho do sono", ela acordasse para a vida, assim como aconteceu com Bela Adormecida ou mesmo Branca de Neve. Infelizmente, quando o "caixão de cristal" se rompe, Lucinda percebe que a mocidade está morta. A viúva não está disposta a sacrificar tudo pelo amor. Ela até deseja ser bela para ser amada, mas sua parte racional, de mulher madura impede que ela renove o vínculo com seu "eu", o *self*. E, assim, ela precisa abrir mão de sua beleza ao perceber que a idade da razão é incompatível com Eros. Afinal, Eros é simbolizado por uma criança, sem dúvida, a eterna juventude de um amor profundo, mas, também, uma certa irresponsabilidade, que ela percebe no próprio Eduardo ao descobrir o bilhete da amante russa caído no chão da sala onde, na noite anterior, o jovem estivera pedindo Lucinda em casamento. Por isso, ela sabe que o amor se diverte com as pessoas de quem se apossa e domina, ferindo-as e inflamando-lhes o coração. É assim que ela se sente e sabe que, ou a ele se entrega, sem limites ou, então, ele, Eros, se converterá em princípio de divisão e morte.

"Alguém então lhe bateu de leve no ombro. Voltou-se e viu outra mulher igualmente formosa, mas de rosto um tanto carregado, severo. 'Cuidado, filha, disse-lhe num tom de voz que lhe lembrou talvez a do padre Belmiro, não te deixes arrastar por esta louquinha; é perigosa sereia. Creio que até agora não te tornei infeliz. Sou a Razão, proteger-te-ei sempre; mas deveras tenho medo da poderosa rival que te quer arrebatrar dos meus domínios!'

E as alterosas competidoras trocaram demorado olhar de desafio, enquanto os mil geniozinhos de Shakespeare, tão graciosos nos mínimos esgares, formavam largo círculo e se preparavam, cheios de alvoroço,

exultantes e curiosos, para assistir ao duelo já meio travado, inesperado torneio em que iam medir forças duas valentes e inconciliáveis antagonistas⁶.

E ferviam já as apostas, caindo montões de pepitazinhas de ouro, em grandes vasos de cristal, que tinham sonoros, espalhando misterioso e singular arruído no cálido ambiente".⁷

Mocidade e Razão, duas idéias metamorfoseadas em mulheres, cada uma com suas qualidades (ou defeitos), com seus olhares envolventes, com filosofias de vida. Para a Mocidade, tudo é Amor, sem cálculo, sem reflexão. E a alegoria que seguiu resume o objetivo dela. Já a Razão sabe do perigo iminente que ronda Lucinda e não despreza o poder de sedução da rival.

Lucinda, mesmo sabendo que ainda era bela e amada por Glerk, recusou não só esse amor digno como também o casamento. Prevaleceu nela a atitude de temperamento e a característica de uma mulher nada sentimental, uma natureza pouco afetiva. Lucinda sabia que não era mais jovem, que a Primavera da vida se transfigurava em Outono. Depois de viúva ela criara seu espaço e ampliara sua liberdade da esfera privada para a pública. Após se libertar do casamento, apenas conveniente, ela passou a agir, a participar, a ganhar espaço. Lucinda parecia incorporar um mundo moderno que começava a se anunciar, a lutar a todo tempo contra a tradição⁸. Ela se tornara uma espécie de leveza e temura numa sociedade

⁶ A disputa entre a Mocidade e a Razão faz lembrar o mito de Eros e Psiquê. Após ser transportada para um longínquo palácio, psiquê leva uma vida agradável, embora monótona. Lá seus desejos são rapidamente satisfeitos, o que sugere uma vida essencialmente narcísica. Psiquê não vive um amor maduro por Eros, baseado no conhecimento, experiência e até mesmo no sofrimento, pois ela não pode ver o amado. Vive, assim, um prazer sexual ingênuo. Na tentativa de obter conhecimento e, contrariando a advertência, ilumina Eros. Logicamente, ela padecerá, já que não se ganha consciência de um só golpe. "O desejo de uma consciência madura traz riscos para a própria vida, como faz Psiquê, tentando, por causa do desespero suicidar-se. As incríveis provações que ela tem de suportar sugerem as dificuldades que o homem encontra quando as qualidades psíquicas mais elevadas (Psiquê=alma) se conjugam à sexualidade (Eros). É o homem espiritual, e não o homem físico, quem deve renascer para ficar pronto para o casamento da sexualidade com a sabedoria. A entrada de Psiquê no Inferno e o seu retorno representam essa idéia, o casamento dos dois aspectos do homem requer um renascimento". Bruno Bettelheim. *A Psicanálise dos Contos de Fadas*, p.333.

⁷ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.121.

⁸ Segundo Maria Rita Kehl, o moderno, nessa época, passa a ser identificado como o mal, a infidelidade, a traição, o rompimento da paz familiar. : "A constituição da feminilidade no século XIX" in *Deslocamentos do feminino*.

pesada e em decadência; luz numa sociedade escura e sombria; liberdade numa sociedade patriarcal. Era quase a expressão do moderno, da limpeza contra o mau cheiro e o cancro que predominavam na sociedade carioca do final do século XIX. Se Lucinda cedesse à nova união, sabia que toda essa conquista seria sepultada. A tradição a reencorporaria e ela se reduziria, novamente, a uma senhora da sociedade. Ela deixaria de existir sozinha, por ela mesma e, como tantas outras mulheres, seria uma sombra, só existiria através dos outros, no caso, do famoso oficial de marinha, com futuro brilhante.⁹

Para não sucumbir ao título de heroína romântica, é necessário vencer um momento de fraqueza, a declaração de Eduardo e, para isso, rebela-se contra si

⁹ Dentro do romantismo alemão há um romance bastante irreverente para o momento histórico do final do século XVIII e início do XIX: trata-se da obra *Lucinde*, de Friedrich Schlegel. Neste texto, em que se destaca a ousadia do autor, o leitor se depara com episódios autobiográficos da relação de Schlegel com Dorothea Veit, senhora judia, divorciada e nove anos mais velha que o autor. Segundo Karin Volubuef, "além desses aspectos, que por si só, já tornariam esse casal vítima de falatórios, o autor faz seu personagem Julius ter diversas experiências eróticas até finalmente encontrar Lucinde, com quem passa a viver sem se casar". Karin Volubuef. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha*, p. 380. Uma das cenas tidas como picantes está citada na obra da estudiosa em questão:

"Uma torrente de súplicas, de palavras lisonjeiras e de sofismas jorrou dos lábios dele. Cobriu-a de afagos e ficou fora de si de tão extasiado quando a adorável cabecinha finalmente pousou em seu peito, tal como a flor encorpada demais se curva para junto de sua haste. Sem retraimento a esbelta figura se aninhava contra ele; os cachos sedosos da cabeleira dourada derramaram-se sobre sua mão; com carinhoso anelo entreabriu-se o botão em flor da formosa boca; e dos doces olhos azul-escuros irradiou ardente um fogo que não era costumeiro. Às mais ousadas carícias ela já não opunha senão uma tênue resistência. Logo, também essa cessou; de repente ela deixou pender os braços, e tudo estava entregue a ele, o corpo delicado e virginal e os pomos do jovem seio." Idem, p.380

Ainda segundo essa autora, "no romantismo alemão, o erotismo nasce da exaltação ao indivíduo (...) e também da crítica à sociedade burguesa, cuja moral rígida e hipócrita é descartada. (...) O erotismo torna-se uma entrega ao prazer pelo prazer (...) e uma entrega ao prazer proibido. Dessa maneira, uma forma comum de sensualidade no romantismo alemão é a beleza da nudez". Idem, *ibidem*, p.379.

Será que a personagem Lucinda, de Taunay, não estaria muito mais próxima da de Schlegel em vez de se assemelhar às possíveis heroínas românticas, mulheres comuns, perfeitas tanto física quanto moralmente, bem próximas ao "anjo" que buscava no casamento tornar-se uma respeitável mulher da sociedade brasileira? Lucinda já se casara, já fora dominada, já se sentira insignificante no interior da decadente sociedade carioca do final de século XIX. Naquele momento era a mulher que cuidava de suas propriedades e dos seus investimentos financeiros, sem necessitar da ajuda de ninguém. Era mulher, mas queria amar? É bem provável, todavia não queria se casar, mesmo que para isso buscasse uma justificativa na diferença de idade entre ela e Eduardo. Não poderia viver um amor-livre? Talvez até quisesse, mas se perdia em dívidas quanto à incerteza de ser feliz. Consciente ou não, Taunay criou uma personagem com conflitos interiores pouco vividos pelas heroínas românticas até aquele momento.

mesma. Depois de conceber essa personagem feminina, rebelde aos seus próprios moldes literários, Taunay se debruça sobre a pintura da narrativa, referente à terrível febre cerebral sofrida por Lucinda. A maneira de retratá-la é bastante incomum, se pensarmos num Taunay tradicionalista e conservador, mas preparada com habilidade e bom gosto literário-artístico se lembrarmos que o visconde foi um arguto e insígne observador de tudo que passou por seus olhos. O delírio de Lucinda se assemelha a uma ara de sacrifício e poderia também ser sinônimo de um rito de passagem: entregar-se aos desejos nutridos pelo jovem Eduardo e viver um amor-livre. É neste capítulo que se encontram as linhas de força do romance; é nele que vemos a luta interna que Lucinda trava consigo mesma para não sucumbir à paixão e é nesse esforço que se verifica a perspicaz pena literário-artística de Taunay. O narrador mostrará ao leitor que a alma doente de Lucinda não cessa de desejar os prazeres reprimidos. Marilena Chauí, em seu artigo "Laços do Desejo", tece algumas observações sobre as mais graves doenças da alma, cujo conteúdo parece se assemelhar ao discutido aqui:

"Advindas do destempero e da discórdia entre os humores, duas são as mais graves doenças da alma: a aflição crônica (*aegritudo*) e o desejo (*cupiditas*). São elas as afecções (*affectiones*) passionais que atacam o *appetitus*, a tendência natural à autoconservação. *Morbus*, a doença lembra Cícero, em grego se diz *páthê*, e as *Tusculanas* propõem a tradução: *perturbatio*. Aflição e desejo são as perturbações que roubam a saúde da alma, saúde que os estóicos chamavam de *apathéia*, impassibilidade e indiferença ao sofrimento e à dor.

O vocabulário de Cícero é sugestivo. *Perturbatio* é agitação violenta e desordenada, vinda de turbo, agitar desordenadamente, mover com violência; *affectio*, derivando-se de *afficio* e de *facio*, remete a *factio*, facção, sedição, guerra interna entre partidos opostos. As paixões, perturbações e afecções de ânimo, escreve Cícero, são sediciosas e tornam a alma inimiga de si mesma. A doença da alma, cindindo-a e separando-a de si mesma, colocando-a na luta contra si, é movimento, mas de um tipo particular, aquele

que Aristóteles chamava de movimento violento —o que um ser realiza forçado pelo exterior e contrariando sua natureza —para distingui-lo do movimento natural que um ser realiza porque é de sua natureza realizá-lo. O desejo, paixão e doença do ânimo, contraria a natureza do agente, rebaixa-o a meio paciente, rouba-lhe a autarquia imperturbável, a *tranquillitas*, que é virtude e ideal do sábio. A *cupiditas* (desejo ávido) é doença do *appetitus* (inclinação natural a autoconservar-se)¹⁰.

Afinal, como é que Taunay narra realmente esse delírio-pictórico? Para essa discussão, é importante lembrar o texto de G. Lukács "Narrar ou Descrever". Ao partir de um ideal de romance em que se valoriza a coerência, totalidade e verossimilhança, Lukács traça uma comparação entre o narrar e o descrever, enquanto formas de criação literária. Na literatura, a descrição passa a ser valorizada e mais utilizada a partir do Romantismo, tornando-se estilo dominante no romance na segunda metade do século XIX. Isso gerou a perda da sensibilidade épica, em que predominavam o encadeamento da ação e o homem visto como agente, o que no campo literário se expressava pela arte narrativa. Assim, a descrição passou a nivelar todas as coisas e a colocar o homem como observador e não agente social.

Nesse contexto, o homem real se apreende como observador de um mundo já constituído, no qual ele desconhece seu real funcionamento. A literatura descritiva não desmascara e revela claramente para o leitor, como deseja Lukács, o real funcionamento da sociedade capitalista e a possibilidade de sua transformação, mas apresenta, sim, personagens que são observadoras em um mundo já constituído. É dessa forma, por exemplo, que Zola caracteriza homens a partir de complexos hereditários ou de influências mecânicas de um meio social reificado, ou, simplesmente, descreve situações estáticas, sem revelar o real funcionamento do meio em que se encontram e a possibilidade de transformá-lo.

¹⁰ Adauto Novaes. *O Desejo*, pp.34-35.

Para Lukács, os escritores que seguem o método descritivo apenas "registram sem combater os resultados 'acabados', as formas constituídas da realidade capitalista, fixando-lhe somente os efeitos, mas não o caráter histórico-conflitivo, a luta de forças opostas"¹¹. Diante disso, vejamos como Taunay, tece artisticamente a trama desses sonhos e delírios.

Após a declaração do jovem oficial, Lucinda é acometida por uma violenta excitação nervosa que a conduz novamente a um mundo simbólico. Esse mundo se apresenta ao leitor carregado de cenas libidinosas, próximas mesmo de uma bacanal à qual a viúva é conduzida e quase entregue como oferenda a um monstro devorador de mulheres, Moloch.

Diante dos olhos, Lucinda via cenas nunca conhecidas por ela, "quicá em rápida leitura de algum livro de reconstituição histórica"¹².

"Achava-se numa festa imensa, estupenda —salas e salas de opulentíssimo palácio do tempo da Renascença, maravilhosa vivenda de um desses príncipes italianos, malvados, salteadores, capazes de todos os crimes e que amalgamavam os últimos requintes da suntuosidade romana com as tétricas tradições da Idade Média— talvez castelo de algum César Bórgia e Sforza ou alcaçar de Aretino. No seguimento daquelas salas, cortadas de altíssimas janelas, iam do chão ao teto, agigantadas colunas dos mármore mais raros, versicolores, inteiriças várias de lápis lazuli, outras de malachite, de puríssimo azul ou de esmeraldino verde, com fios de ouro maço nas caneluras dos fustes, nos capitéis de bronze dourado e nos pedestais de prata lavrada, tudo a fulgir deslumbrantemente com as cintilações desferidas a flux de colossais candelabros e serpentinas, lustres de cristal e lampadários de dois homens.

¹¹ G. Lukács. "Narrar ou Descrever", p.88.

¹² Visconde de Taunay. *No Declínio*, p.144.

(...) O soalho, feito, em largos trechos, de mosaico de riquíssimas madeiras, encerado e escorregadio, noutros de branco mármore polido ao último grau refletia invertidos todos os objetos, como a superfície de plácido lago, dando-lhes vertiginosa profundidade. O forro em abóbada, estucado, listrado de largas faixas áureas, com incrustações nacaradas, tinha os intervalos cobertos das mais finas pinturas a fresco, com tal leveza que, nalguns pontos, parecia não existir, rasgando clareiras num céu insondável e estrelado"¹³.

Percebe-se nesse trecho a força da veia descritiva do visconde. Dentro da narrativa onírica ele encontra espaço para "pintar" verdadeiros ambientes multicoloridos, ricos em luzes e brilhos. Diante dos detalhes da cena pode-se, inclusive, remontar à descrição do "Escudo de Aquiles", feita por Homero em *A Ilíada* e exemplo recorrente de que a literatura e a pintura podem caminhar juntas numa saudável união de distintos meios de expressão. Segundo Lessing, Homero pinta ações em desenvolvimento; ele conta a história do escudo de Aquiles em vez de apenas descrever as características que compõem o objeto. Em *No Declínio*:

"Não havia recanto, em que grandes e desdobrados panos de variegado e precioso veludo, franjado de ouro, não se casassem com as mais pesadas sedas da China e do Japão, furta-cores, coruscantes, achamalotadas, brocados de preço inestimável, tapetes da Pérsia de admirável tecido com mil caprichosos desenhos, os mais complicados arabescos, dominando a eterna e hierática palmeta de Cachemira. E, sobre todos eles, jaziam atirados a esmo, como que jogados de roldão, vasos das matérias mais peregrinas, cinzelados por geniais artistas, que neles haviam gasto anos e anos de insano labor.

¹³ Idem, p.144.

Nos intercolúmnios, pendiam das paredes imensos painéis de inspirados mestres, sobretudo venezianos¹⁴, na rutilação do inimitável colorido; e as carnações vividas e palpitantes das figuras contrastavam com a branquidão das primorosas estátuas eretas em frente sobre alterosos socos.

Tudo aquilo, porém, tamanhos valores, encontravam-se numa promiscuidade disparatada, esparsos ou acumulados numa desordem de causar tonturas, provisoriamente amontoados, à maneira de encantado antro que de pouco recebesse os despojos de muitas cidades opulentas, saqueadas por ávidos piratas. E, com efeito, acre bafagem de morticínio e monstruosos atentados pairava naquele ambiente, a despeito dos incensos e resinas que, despejando densas e tortuosas espiras, ardiam num seminúmero de caçoilinhas atiradas ao acaso, espalhadas as brasas sobre os mais ricos estofos, ateando, aqui e ali, começos de incêndio.

Acariciadora e voluptuosa música, só de instrumentos de corda, mágicas rebecas, violoncelos e contrabaixos de feitiços esquipáticos, partia, a um tempo, de muitos grupos de artistas pitorescamente vestidos de hábitos talares de veludo azul, carmezim e preto, betados de arminho e forrados de martas-zibelinas, descidos das telas de Ticiano, Tintoreto e Paulo Cagliari, o veronez, onde deixavam largas lacunas".

Os três pintores em questão foram os grandes mestres renascentistas de Veneza. São contemporâneos, famosos pelo grande fascínio que a luz e a cor neles exerciam. Tintoretto nasceu em Veneza, Ticiano e Paulo Cagliari passaram grande parte de suas vidas na cidade metrópole do luxo e da opulência.

Ticiano era mais velho e foi mestre de Tintoretto. Também influenciou Paulo Cagliari e o ajudou em sua carreira. Viveu em Veneza ao longo de toda a sua vida, inspirado pela intensa luz e cor dos canais da cidade. No fim da vida, pintou diversas cenas mitológicas, profundamente poéticas, mas de uma poesia bastante

¹⁴ Veneza é conhecida como a cidade italiana do luxo, da opulência e da luxúria. É, portanto, bastante propícia à inserção de mestres venezianos já que a cena que o autor pintará se encontra inserida em um ambiente erótico.

triste. Uma dessas telas é a famosa *Vênus e Adônis*¹⁵, cujo tema poético poderia ser "mulher mais velha, homem mais jovem". Na obra, o pintor retrata o momento no qual a deusa do amor suplica ao belo jovem que fique com ela, sabendo, profeticamente, que ele será morto numa batalha se partir. Adônis não quer ouvir nem acreditar (o que é típico da falta de experiência) que possa morrer. A poesia triste da tela se encontra nos tons trêmulos, na beleza tenra e bruxuleante da carne, na impossibilidade de impedir a partida do amado, nas lágrimas que até mesmo Cupido derrama.

Tintoretto, por sua vez, foi discípulo de Ticiano. Realizou Toda sua obra em Veneza, onde nasceu. Empregou recursos audaciosos, dramáticos jogos de luz e sombra, causando uma irresistível força emocional.

Finalmente, Paulo Cagliari, o veronês, é o mais jovem dos três e fez de sua pintura uma saudável exaltação da alegria de viver. Sua obra é uma verdadeira apologia plástica dos encantos que fazem a existência agradável e bela: os banquetes seletos, as casas luxuosas, as flores e os jardins dos sonhos, as mulheres belas e belamente ornadas e vestidas, os tecidos preciosos, os cavalos e os cães de luxo. Em todos os seus quadros, depois de sua chegada a Veneza, é justamente a cidade a inspiradora principal, com seus luxos e riquezas orientais até cenas religiosas ou mitológicas que Veronese lança às telas.

É de se notar que Taunay se encantou com esses pintores quando visitou Veneza, por ocasião do Salão de 1878. Nas suas "Impressões da Europa", dedica todo um capítulo aos três. Eis uma de suas observações:

"Verdade é que nos templos e palácios só se ouve, quase exclusivamente, citar três nomes, Ticiano, Tintoretto e Paulo Veronese; mas como esses homens colossais trabalharam, que obras produziram, que

¹⁵ Ver figura 5.

imaginação, quanta variedade e audácia na concepção, que abundância, que fecundidade, e acima de tudo, quanta ciência".¹⁶

Mais uma vez, a citação de artistas não aparece gratuitamente na obra. Eles são recuperados num momento em que a narrativa começa a gerar um clima bastante sensual e luxurioso, graças, especialmente, ao jogo de cores, luzes e temas que esses artistas sugerem. Como observa Aguinaldo J. Gonçalves "uma pintura pode ser estudada como a trilha de uma complexa dança da vista, implicando temporalidade não só pela instância receptadora, mas pelo próprio universo de relação que a mensagem visual propõe"¹⁷. Nesta mesma página, Gonçalves ainda comenta, através da citação de Northrop Frye, em *Anatomia da Crítica*, que é através dos olhos que se capta o conjunto pictórico sugerido pelas palavras: "A palavra narrativa, ou *mythos*, transmite o senso de movimento apanhado pelo ouvido, e a palavra sentido ou *dianóia*, transmite, ou pelo menos preserva, o sentido de simultaneidade percebido pela vista. Ouvimos o poema quando este se move do princípio ao fim mas tão logo o seu conjunto esteja em nossa mente, de pronto vemos o que significa. De maneira mais precisa, essa reação não se dá simplesmente ao conjunto dele, mas a um conjunto nele: temos uma visão do sentido ou *dianóia* sempre que qualquer apreensão simultânea seja possível"¹⁸.

Novamente em *No Declínio*:

"A princípio, aqueles intermináveis e tão extraordinariamente decorados paços estavam em parte desertos; mas, a pouco e pouco, iam-se enchendo de povo, repletos afinal de homens trajados com roupagens de todos os séculos e países, sobretudo do Oriente, cobertos esses de custosas pedrarias.

¹⁶ Visconde de Taunay. *Recordações de Guerra e de Viagem*, p.161.

¹⁷ Aguinaldo J. Gonçalves. *Laokoonte Revisitado*, p.70.

¹⁸ Idem, p.70.

Tornara-se também o espetáculo deslumbrante, indescritível. E, por cima dessa multidão que se congregava compacta e já mal se podia mexer e circular, passavam, de vez em quando, uns canglores de trombetas vindos de longe e que ensurdeciam os ecos, abafando, de súbito, o concertante dos músicos venezianos.

Rompeu, então, de todos os peitos um grito ingente: —Aí vêm elas; aí vêm elas!—ao passo que arautos medievais proclamavam em brados: —Glória aos símbolos da mocidade e da beleza vencedora! —E aquela gente toda ansiosa, ardente, abria sinuosas e compridas alas a bandos de mulheres completamente nuas, de rara formosura e em plena irradiação da juventude, quem com os seus cabelos longos, louros, castanhos, negros, soltos sobre as roliças espáduas, vinham em desapoderada carreira, rindo-se como perdidas, numa onda irresistível de insânia e de luxúria. E por instantes, estacavam nas atitudes mais graciosas, elegantes e lascivas que poderia idear um cérebro de artista em fremente exaltação.

Oh! Que aparição estranha!

Quanto brilhavam ebúrneas, à claridade dos feixes de luz, aquelas carnaduras alvinhentas, acetinadas, com leves gradações do mais risonho rosicler, e patenteando incomparáveis encantos! Iguais, só Vênus anadiómene desvendara, ao surgir da espuma do cíprio mar, deslumbrando a vista dos fanáticos da Forma! E que olhares vorazes, que vesânico fervilhar de confrontos e cortejos no rápido instante da caprichosa parada, ao tomarem elas momentâneo alento!

No meio de tantas rivais, como dizer qual a mais bela, qual a triunfante?

Que disparidade na simples conformação dos seios! Que róseos matizes nas auréolas dos tumidos biquinhos e nos peitos pontiagudos, desde o carmezim da polposa pitanga, até ao desmaiado da mangaba que vai amadurecer! Quanta diversidade na flexuosa linha da cintura, no descambar dos quadris, no abaulado dos marfíneos ventres, nos contornos calipígijs,

nas curvas da coxas e joelhos, ligeiramente valgos, nos artelhos e tornozelos adelgaçados, atestando puras raças, a aristocracia da escala étnica!¹⁹

O processo construtivo dessas cenas é tão ricamente detalhado que sugere as minúcias pintadas nas obras dos artistas anteriormente citados e comentados. Entretanto, cada gesto, cada detalhe só apresenta uma função, um sentido pleno dentro do conjunto, isto é, do delírio da personagem. Assim, toda a descrição do cenário em que Lucinda aparecerá só ganha função, sentido, por estar relacionado estreitamente ao drama da personagem.

Apesar de apresentar uma narrativa rica em elementos descritivo-pictóricos, Taunay não deixa de narrar para apenas descrever, na realidade ele representa a função que essas cenas assumem no delírio de Lucinda e, assim, todo seu trabalho de "pintar" quadros está dentro do processo da narração, pois o escritor não pretende transformar sua personagem em "natureza morta"²⁰, mas, sim, mostrar sua personalidade (abalada) reagindo nas situações a que o delírio a submete, bem como suas ações inusitadas ou mesmo contraditórias. Segundo Lukács, "Só a pintura propriamente dita, a autêntica pintura, possui os meios para fazer com que as modalidades corporais do homem se tornem expressões imediatas das qualidades mais profundas do seu caráter. E não é certamente por acaso que, na mesma época em que as tendências pictórico-descritivas do naturalismo rebaixam os homens na literatura ao nível de elementos de natureza morta, a pintura venha perdendo a capacidade de alcançar esta mesma intensa expressão sensível que lhe é própria. Os retratos de Cézanne, comparados à plenitude psicológica dos retratos de Tiziano ou de Rembrandt, são puras naturezas mortas, exatamente como ocorre com os personagens dos Goncourt ou de Zola quando confrontados com os de Balzac e Tolstoi".²¹

¹⁹ Visconde de Taunay. *No Declínio*, pp.146-147.

²⁰ G. Lukács, op. cit., p. 79

²¹ Idem, ibidem, p.79

Percebe-se, assim, as descrições do delírio a serviço da compreensão do estado emocional de Lucinda:

"Nos ares estrugiam súbitos bramidos. Eram mancebos, tomados de tantálica fúria, que perdiam a razão e se apunhalavam com aguçadas adagas. Caíam agonizantes, a estrebuchar, calcados logo pelos muitos que, mais e mais, a todo o transe, se queriam acercar daquelas fascinadoras criaturas, origem de tanta alucinação.

Eis que nessa mó de gente se produziu, como ao sopro de repentina ventania, um impulso que a levou para cenário ainda mais largo e grandioso, monumental exedro, terminado por mirífico hemicírculo. E nele se mesclavam os maiores esplendores da arquitetura, escultura e pintura, realçados pelos mais cobiçados artefatos de todos os povos da terra. Tinha, porém, um quê de trágico na magnificência, com perspectivas tão bem combinadas e extensas que simulavam entrar pelos espaços infintos. Como no oíco coríntio, alteavam-se, em derredor, inúmeras colunas, não poucas de pórfiro e verde antigo, unidas por um ático que suportava o teto, furado de janelas, óculos e abertas, e ornamentado de pilastras, a dar-lhe feição e semelhança de aérea basílica. De todos os lados faiscavam os mármore, o jaspe, enormes placas de calcedônias, ágatas, granadas e esmaltes, embutidos de ônix, laca, âmbar, quando não drusas de esmeraldas nativas e núcleos de diamantes brutos .

No desdobrar de tantas pompas e gozos parecia, contudo, iminente formidável catástrofe.

Por sobre leitos dourados, cravejados de gemas, rebolecavam-se os convivas da babilônica orgia, coroados de pâmpanos e rosas, servidos por centenares de pagens, juvenis escanções, ou núbeis escravas de todo o ponto despidas e que, ágeis e esbeltas, corriam carregando elegantíssimos vasos de cristal de rocha e vertendo à ufa nas lavradas taças vinhos das mais antigas e afamadas adegas. Voluptuosos hinos e cânticos enlanguesciam os sentidos.

Os sibaritas, de fartos, enxotavam de si a vergastadas o enxame de despejadas cortesãs e mercenárias bailarinas, que a eles se atiravam, ébrias, sedentas de amor, e rolavam pelos felpudos tapetes ou sobre cetins de Macau, gorgorões e montes de rendas e gaze, várias marmorizadas logo por fulminante sono, nas posições mais impudicas e provocantes, um sorrisozinho alvar esterotipado nos venais e carmíneos lábios entreabertos.

Tiritava de horror Lucinda por se achar, sem saber como, nesse infernal pandemônio. Percebia vagamente, nas intermitências do sub-delírio, que tudo aquilo não passava de flagelante pesadelo, que lhe cumpria vencer e dominar; mas tinha as faces abrasadas de pejo por lhe perpassar na mente tanta coisa insólita, tão antagônica à sua existência inteira de castidade e modéstia. De que incógnitos recantos saíam em tropel todas aquelas imprevistas e extravagantes evocações, esse encadeamento de cenas tão pasmosas?! Em que lóbregos e negrejantes recônditos do íntimo haviam hibernado tantas minúcias, umas fora do seu modo de pensar habitual, outras eivadas de infame e requintada lascívia? Quão deletério e contaminador o hálito da culpa, por débil e rápido que sopra! De súbito desperta e subleva nunca sonhados temporais na alma da mais pura, mais honesta, mais acostumada à prática do Bem e ao respeito de si mesma.

Agravava-se, porém, a abominável opressão.²²

O narrador apresenta uma visão de mundo bem clara ao leitor: o delírio de Lucinda é uma espécie de realidade disfarçada do desejo. Ela está, portanto, inserida dentro desta visão artística de conjunto. Assim, percebe-se mais uma vez, que o processo descritivo está a serviço da narração. Não estamos diante de uma sequência de "quadros" imóveis que aparecem um após o outro sem conexão com as ações. Ao contrário, as particularidades do ambiente artístico descrito são portadoras dos momentos da ação e os pormenores apontados pelo narrador adquirem um significado que depende do destino da protagonista. Taunay, ao compor seus "quadros", se harmoniza com a narração e permanece fiel às suas

²² Visconde de Taunay. *No Declínio*, pp.148- 149.

idéias contra a arte descritiva de Zola, a quem dedicou mais de um estudo em *Brasileiros e Estrangeiros*. Taunay condena os "quadros" pintados por Zola, quase sem ligação com o destino das personagens, que constituem apenas um frágil fio, usado para ligar esses quadros terminados em si mesmos. Na medida em que nivelam os acontecimentos e revelam a não compreensão do mundo, eles poderiam ser retirados da obra: "A rasteira odisséia de Naná não pode deixar após si *lição alguma*"²³. Para o visconde "Naná não é uma planta venenosa que, rajada de brilhantes cores, por acaso surgiu numa esterqueira em seguida a enxurradas; é o fruto amadurecido ao sol da corrupção, de uma árvore gigantesca que deitou galhos em todos os sentidos, poucos para cima, muitos até aos abismos visquentos do lodo mais profundo"²⁴.

Embora Lucinda quisesse se convencer de que o amor de Eduardo Glerk a faria sofrer, ela não consegue vencer o desejo reprimido e seu delírio parece ser a punição por ela não ter cedido aos anseios da paixão. No delírio, Lucinda cria o "castelo" onde gostaria de desfrutar a paixão com Eduardo. Todavia, aquele paraíso não lhe pertence, é necessário destruí-lo, é necessário que ela mesma tenha consciência de que poderá ser trocada por outra mais jovem, mais bela, no frescor da idade. Por isso, será repelida pelo monstro Moloch. Ele não a quer, é uma velha. Ao mesmo tempo em que ela faz com que Eduardo a troque por Nádia também luta para se ver livre do monstro. Nádia era ex-amante de Glerk, esposa de um secretário da embaixada russa em Paris. Quando partia da casa de Lucinda, na noite em que para ela declarou toda a sua paixão até então contida, deixou cair um bilhetezinho que recebera de Nádia, datado de S. Petersburgo e com os seguintes dizeres:

"Mon Édouard,

Qui sait si je ne réaliserai pas le rêve que nous avons fait ensemble à Paris, un jour?...Je frémis encore de jalousie, en pensant à cette dame âgée

²³ Visconde de Taunay. *Brasileiros e Estrangeiros*, p. 7(grifos meus)

²⁴ *Idem*, p.8.

que tu tellement courtisée à l'Opéra...Du reste, je me sens plus malheureuse que jamais!...

Ta maîtresse pour la vie.

*Nádia.*²⁵

Em seu delírio, ao avistar Eduardo com Nádia é justamente uma frase deste bilhete que a jovem pronuncia ao olhar para Lucinda: "Mais c'est la dame âgée d'Opéra!" É possível imaginar que talvez Lucinda desejasse se encontrar na pele da jovem amante. Somente dessa forma não estaria sujeita ao risco de ser ignorada mais tarde por Eduardo como acontece no plano imaginário: "Salvá-la?...Não a conheço..."²⁶

A única solução para Lucinda é se resignar e se aceitar como ela realmente é: uma senhora. Assim, o responsável por sua salvação será o resignado e insípido Anselmo Guerra, representante da contenção dos desejos e afetos que Lucinda tem dificuldade de controlar. As passagens a seguir ilustram esses momentos:

"Via Lucinda no fundo hemicycle, centro de amortecida refulgência, enorme tálamo de ébano, pau cetim e sândalo em forma de concha, e nele fofamente estirado sobre púrpura e finíssimos linhos o monstro da Luxúria. Rodeavam-no, servis, bajuladores, os seus sequazes, em parte armados de cotas de malha de reluzente aço, que lhes protegiam os musculosos troncos, alguns com argênteos capacetes encimados de flutuantes plumas, outros de faceiros gorros à cabeça, cada qual simbolizando já a Audácia, já o Dólo, a Mentira, a Surpresa, o Perjúrio e tantos outros atributos da concupiscência. E de junto ao leito, de vez em quando, se afastavam para arrebanhar, em holocausto à Insaciabilidade, as mais formosas e tenras vítimas, empurrando-

²⁵ Visconde de Taunay. *No Declínio*, p. 142. "Meu Eduardo, quem sabe se eu não realizarei, um dia, o sonho que fizemos juntos em Paris? Eu enlouqueço de ciúme só em pensar na corte que você fazia àquela senhora na Ópera. De resto, sinto-me melhor do que nunca! Sua amante para sempre, Nádia." (Tradução minha)

²⁶ Idem, p.150.

as sarcásticos, beluínos, até ao toro do odioso e sonolento Moloch²⁷. Se muitas das tristes sacrificandas se deixavam tanger passivas e resignadas, outras lutavam frementes, debatiam-se clamando socorro que não chegava, atiradas ao chão, zurzidas, puxadas pelos cabelos, no meio de escandalosas risadas, baldões e sacrílegos insultos.

No turbilhão delas foi de envolta Lucinda até ser alcançada pelas garras do Monstro.

Este, porém, contemplou-a com olhos esbugalhados, estupefatos e, levantando-se a meio, ordenou, rubro de cólera, gaguejante de furor, com gesto fulminatório:

—Expulsem... daqui... esta velha!

E uma surriada de impropérios, uma gargalhada nunca ouvida, de fazer desabar muros e abóbadas, estourou, reboou por todas as concavidades, enchendo de ecos distantes e repercutindo ao longe:

"Fora a velha, fora a velha! "

Lucinda, com passo tropeçante, as roupas dilaceradas, quase em andrajos, fugia trépida, louca, quando por acaso avistou Eduardo Glerk.

Salve-me... salve-me! Exorou meio moribunda. Serei sua para sempre!

Aí reparou que conversava com uma mulher na flor dos anos e de ofuscadores encantos —era Nádia!

Encarou-a o amante com fisionomia impassível, frígida, sem sinal de qualquer emoção de lástima e muito menos alegria.

—Salvá-la?... Não a conheço... Não sei quem seja...

Sou Lucinda... Lucinda Soares! Nada mais me falta neste mundo!...

—*Mais c'est la dame âgée de l'Opéra!* Esclamou a outra em francês.

²⁷ Moloch equivale a malec ou melec, que quer dizer príncipe ou rei, título usado por vários deuses masculinos do Oriente, e que designa um demônio do deserto que se procurava desarmar com sacrifícios sangrentos (...). Acendiam-lhe no interior um grande fogo que consumia as vítimas humanas colocadas nos braços do monstro. *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, vol. XVII, p. 562.

Instantaneamente, porém, se transmudou o oficial de marinha no padre Belmiro. E este, após umas arrebicadas palavras de fútil consolo, explicou-lhe bem claro a razão de tanta indiferença, tamanha ingratidão.

—Filha, a tua beleza está irremediavelmente perdida. Dependia apenas do perfeito equilíbrio do teu viver. Levou-a o sopro letal da paixão, por mais que dele te quisesse resguardar. Para resistir a abalos desses, tão somente o viço e a fortaleza da mocidade. Do que foste, só restam agora desoladas ruínas, apagados vestígios... De hoje em diante, vais a caminho da velhice...

Nisto um urro, enfeixando mil gritos de horror, retumbou medonho: 'Fogo! Fogo! O palácio está em chamas!'

Precedidas de esparsas faíscas, umas pontazinhas de labaredas, esguias, tremeleantes e como curiosas de assistir também à estrondosa festa, tomaram de assalto portas e janelas, e, num ápice, galgaram o teto, ao passo que rolos e enormes bulções de asfixiante fumo jorravam pelas abertas, à maneira de vagalhões de negro oceano, a bramar de fúria.

D'ali a nada, no seio da escuridão rasgada por apavorantes clarões, rompeu do alto um dilúvio de metais derretidos, pedras, vigas ardentes, trechos inteiros de estuque que esmagavam a multidão num torvelinho e pânico que mais aumentavam o morticínio e a alucinação.

Sentiu-se ali abarcada Lucinda por dois braços hercúleos que, instantes depois, a depuseram fora, sobre o frio chão, enquanto o palácio, teatro de nefandas orgias, se abismava, transformado em cratera de vingador vulcão, com explosões, uivos e estampidos, que sacudiam a terra até às entranhas.

Quem a salvara, fora Anselmo Guerra!

Desmaiou então e pôde conciliar um sono reparador de quase vinte e quatro horas seguidas.²⁸

²⁸ Visconde de Taunay. *No Declínio*, pp.149-151.

Percebe-se que a cena em questão é bastante sugestiva de uma censura ocorrida na vida de Lucinda. Diante da negação na realização dos desejos, eles acabaram por se manifestar na instância não permeada pela sanção: o sonho. Carregados de elementos simbólicos, os sonhos funcionam como válvulas de escape para o oprimido e se transformam em verdadeiras obras de arte, fundindo numa mesma idéia, pulsões obstadas —que servem de obstáculo para a realização dos desejos— e a censura que os proíbe. Parece que tudo funciona como se os sonhos de Lucinda dissessem que queriam "aquilo", mas "aquilo" não era "aquilo", nem era quem o queria.

Lucinda desejava Eduardo Glerk, mas não podia (ou não queria) ceder ao impulso da paixão sentindo, dessa maneira, um intenso desprazer ao reprimir os desejos. Entretanto, a viúva não podia dominar sua instância mental que tendia ao prazer e, assim, se agita nos sonhos e delírios que a dominam.

Neles o narrador demonstra os desejos reprimidos da viúva que se manifestam, por exemplo, nos ambientes luxuosos e na possível devoração dela pelo monstro Molock. A condição, todavia, de mulher madura, causa no monstro a rejeição. Só resta a Lucinda aceitar sua nova condição. Os braços hercúleos, portanto, que a salvam do fogo que começa a devastar todo o ambiente, só poderiam pertencer a alguém que reconhecesse como maior virtude de Lucinda sua condição de senhora. Essa personagem é, pois, Anselmo Guerra, o amigo e admirador de há anos, aquele que é apaixonado pelo ser interno e não pelo externo da viúva.

Essa cena final do sonho parece satisfazer o desejo de colocar um fim no sofrimento por que ela passava. O fogo, dessa maneira, ao mesmo tempo que reflete o anseio pela destruição de tudo que pudesse se associar aos desejos carnis também reflete o desejo de purificação.

O fogo é associado à cor vermelha, cor dos desejos sexuais, da paixão desenfreada. Não se pode, todavia, esquecer que também remete à idéia de destruição. Assim, ele consome tudo aquilo que estava ligado a uma mácula passada. As chamas devoradoras e purificadoras separam o puro do impuro, destruindo, eventualmente, este último. Lucinda, assim, executa as palavras de padre Belmiro: "vais a caminho da velhice"; o fogo, neste caso, apaga o passado, é rito de passagem: a viúva deve abandonar a idéia de reaver a juventude perdida e aceitar sua nova condição de matrona.

Todo esse colorido, esse jogo de luzes existentes nos vários "quadros pintados" por Taunay ao longo do sonho de Lucinda inquietam na medida em que se pergunta onde ele teria buscado inspiração para construir tais cenas? Para "colorir" tais "telas"?

A recorrência a algumas passagens das "Impressões da Europa", registradas em *Recordações de Guerra e de Viagem*, ajudam a compreender essa paixão pela cor existente. Já a referência luxuriosa, além de se associar à paixão pelos pintores venezianos, também se liga a uma imagem que muito chamou a atenção de Taunay ao visitar o Salão de Paris em 1878: o colorido e a influência oriental das pinturas de Delacroix.

Taunay registrou nessa obra as mais diversas sensações vividas quando tomou contato com as obras de grandes mestres da pintura universal. Na página 113, ele assinala:

"As igrejas ainda mais estão literalmente atonetadas de soberbos painéis da moderna escola francesa, a qual segue de perto as pisadas da grande escola italiana. Que força, entretanto, de colorido! Que vigor! Que ciência, perfeição e naturalidade de posições, gestos e atitudes, quanta graça, suavidade, encanto e doçura no inimitável e inexcedível período do renascimento.

Os olhos como que se encadeiam diante de tamanhos esplendores. Todas as mais escolas, com exceção deste ou daquele mestre, parecem logo tão abaixo, tão inferiores, tão destituídas de cor e de energia, tão flácidas, que não precisa olhar muito adestrado para discriminar uma produção deste ou daquele período, desta ou daquela nacionalidade. E entre tantas maravilhas como brilha a palheta veneziana, como se avantajam Ticiano, o Tintoretto e Paulo Veronèse! Há quadros que parecem ter sido pintados ontem e o poder de cores positivamente mágicas. É um deslumbramento." Adiante, continua: "Não gostei de Ingres; achei-o um tanto frouxo, frio e demais estudado, mas vi no mesmo Louvre quadros que muito me impressionaram, embora saísse poucos instantes antes da grande galeria de 400 metros de extensão, onde chamejam os grandes mestres italianos. Citarei todos os quadros de Delacroix, sobretudo *Dante e Virgílio nos Infernos*"²⁹.

A referência a Delacroix merece uma explanação mais detalhada nesse momento. Segundo Baudelaire, esse pintor foi muito mais compreendido pelos poetas que pelos próprios colegas de ofício. Há nos trabalhos do pintor uma busca por assuntos alegóricos, religiosos e históricos quase sempre retirados de obras literárias ou nelas³⁰ inspirados. A leitura de poesias ao longo da vida deixou em Delacroix "imagens grandiosas e rapidamente definidas, quadros acabados"³¹. Delas extraía imagens ricas e grandiosas e, pictoricamente, passava a defini-las, transformando-as em assunto e, conseqüentemente, em "quadros". A esses temas poéticos eram somados o trabalho com o movimento e a intenção de modelar com cores obtendo como resultado uma pintura altamente sugestiva e inconfundível — estilo de um artista preocupado em transmitir sentimentos e pensamentos poéticos ao observador.

²⁹ Visconde de Taunay. *Recordações de Guerra e de Viagem*, p.114.

³⁰ "É o invisível, é o impalpável, é o sonho, são os nervos, é a alma, que ele realiza [...] sem outros meios que não seja um; ele realiza com a perfeição de um pintor consumado, com o rigor de um literato sutil, com a eloquência de um músico apaixonal". In Aguinaldo J. Gonçalves. *Laokoonte Revisitado*, p.116.

³¹ Charles Baudelaire. *Poesia e prosa*: "A obra e a vida de Eugène Delacroix", p.886.

"De todos os elogios feitos a Delacroix por Baudelaire, o maior deles é chamá-lo de 'pintor poeta'. Já no salão de 1846 ele dizia que as 'obras de Delacroix são poemas' e que Delacroix era 'poeta na pintura'"³².

Há uma certa analogia entre o "quadro" do delírio de Lucinda e a cena existente em *A morte de Sardanapalus*, pintada por Delacroix. Na segunda metade do século XIX, os escritores românticos, assim como muitos artistas tomaram verdadeira paixão por tudo que lembrasse a arte exótica oriental. É de se perceber isso em Taunay se pensarmos mesmo na referência a tantos poetas venezianos ou que, por algum tempo, habitaram Veneza, a cidade da luxúria por excelência. Parece, assim, haver a possibilidade de se estabelecer uma analogia entre o delírio de Lucinda e a cena pintada na obra *A Morte de Sardanapalus*³³, de Delacroix. O tema do quadro é uma orgia de morte. Uma cama monumental perpassa o eixo diagonal da pintura; nela relaxa o rei Sardanapalus. Aparentemente despreocupado e indiferente, ele assiste à turbulenta cena que se desdobra ante seus olhos: corpos de mulheres em contorções de êxtases são mortas ou apunhalam-se para morrer. Ao fundo, a luz se mistura ao fogo, pois o rei, após trancar-se junto com suas concubinas e eunucos, submete todos—inclusive ele mesmo—e seu palácio às chamas.

A crítica, por sua vez, diverge quanto à magnificência da tela. Segundo alguns especialistas, tudo que nessa tela existe é de um falso orientalismo, mesmo que constituído laboriosamente pelo artista que ainda não tinha feito sua viagem ao Marrocos e à Argélia. Todos os pormenores utilizados por Delacroix— dos brincos das mulheres nuas até os arreios do cavalo— tudo seria apenas fruto de uma exaustiva ornamentação. Para outros estudiosos, contudo, se o artista não

³² Leyla Perrone-Moisés. "A luta com o anjo: Baudelaire e Delacroix" in *Artepensamento*. Org. Adauto Novaes, p.226.

³³ Ver figura 6.

conseguiu convencer pelo trabalho com o detalhe, o pormenor, o conjunto pictórico apresentaria uma imposição indiscutível:

"...seria um péssimo quadro, não fosse o prodigioso movimento em turbilhão à diagonal traçada pelo olhar indiferente de Sardanapalo; não fosse a iluminação da cena, que hoje chamaríamos cinematográfica, uma iluminação que doura como que do interior os corpos das mulheres, faz explodir o vermelho-coral da colcha inverossimilmente extensa e deixa na penumbra, contrariando a lição clássica, o rosto da personagem principal; não fosse a sensualidade sádica que retorce os corpos das vítimas e faz com que elas caiam em posições amorosas; não fosse o cavalo à esquerda, que novamente parece o único a se horrorizar com o que sucede, não fosse a escuridão esfumaçada do fundo, que mergulha nas profundezas inimagináveis da história antiga, com seus maciços palácios; não fosse o clima todo de pesadelo orgasmático, não fosse Delacroix, que já encontrou definitivamente o caminho de seus acertos na exacerbação de suas obsessões pessoais³⁴."

Ademais os mais importantes aspectos do Romantismo francês estariam exemplificados na obra: o homem como herói, a combinação da morte com o erotismo, o cenário oriental, a predominância da cor sobre a linha. O trabalho foi pintado para o salão de 1827/28 e pretendia ser provocativo. Foi concluído com esse objetivo alcançado. O assunto, Delacroix extraiu da tragédia escrita por Byron, um dos poetas por quem o pintor nutria verdadeira admiração. Por ocasião do Salão de Paris de 1862, quando o quadro reapareceu na mostra, Baudelaire se pronunciou sobre o *Sardanapalo*: "Muitas vezes meus sonhos se encheram com as formas magníficas que se agitam nesse vasto quadro, ele é mesmo maravilhoso como um sonho. O *Sardanapalo* revisto é minha juventude reencontrada!"³⁵ Não estaria também Lucinda, em seus sonhos, indo em busca de um reencontro com a

³⁴ Leyla Perrone-Moisés in Adauto Novaes. Op. cit., pp. 223,-224.

³⁵ Idem, p. 224 (Baudelaire *apud* Leyla Perrone-Moisés).

juventude perdida? Ser queimada ou devorada por Moloch não poderiam representar as angústias típicas daquilo que fora recalcado— a paixão por Eduardo e o desejo de vivê-la intensamente?

Saber se o quadro despertou especial atenção ao visconde não foi possível através de suas observações em *Impressões de viagens*, não obstante Taunay assinala sobre Delacroix (depois de uma breve descrição sobre telas de outro pintor) :

"Nas salas V e XXV notei algumas telas designadas Benjamin Constant. *A parada no deserto*, por exemplo. Prisioneiros mortos à sede precipitam-se ofegantes sobre um fio d'água que serpeia na areia: é, porém, de notar a imobilidade do cavalo que monta o guarda. Parece tão fresco e bem disposto como se acabara de sair de boa e farta estrebaria poucos instantes antes. Mais bem concebida pareceu-me a *Scena do Haren*. Uma mulher velha toca viola rodeada de odaliscas e almeas. Uma destas, lindíssima, e deitada a fio comprido no chão, tem grandes olhos voluptuosos e amortecidos que parecem estar contemplando recordações íntimas e de infância. Outra, ri-se com perfeita naturalidade e mostra dente de pérola n'uma boca encantadora. Há luz, vida e movimento nesse quadro, que lembra, aliás, uma das melhores coisas de Delacroix"³⁶.

Baudelaire foi um dos poetas que se apaixonaram pelo colorido de Delacroix. Dedicou-lhe vários escritos. O poeta lembra que a cor geral dos quadros de Delacroix também participa da cor própria das paisagens e dos interiores orientais, e que ela produz uma impressão análoga àquela sentida nesses países intertropicais onde uma imensa difusão de luz cria para um olhar sensível, apesar da identidade dos tons locais, um resultado geral quase crepuscular. É no movimento que se concentram seus temas e a energia, o motivo dominante de sua pintura. E continua:

³⁶ Visconde de Taunay. *Recordações de Guerra e de Viagem*, p. 117.

"A moralidade de suas obras, se, contudo, é permitido falar da moral em pintura, também apresenta um caráter molochista visível [na nota do tradutor aparece a explicação de que o termo se refere a Moloch, deus dos amonitas, em cuja homenagem eram imolados seres humanos]. Tudo, em sua obra, é desolação, massacres, incêndios; tudo testemunha contra a eterna e incorrigível barbárie do homem. As cidades incendiadas e fumegantes, as vítimas degoladas, as mulheres estupradas, as próprias crianças lançadas sobre as patas dos cavalos ou sob o punhal das mães delirantes; toda essa obra dizia, assemelha-se a um hino terrível composto em honra da fatalidade e da irremediável dor"³⁷.

Nessa obra, Delacroix "atinge um teor de expressividade cromático e de movimento que levou Charles Baudelaire a chamá-lo de *esprit endiablé*. Conseguiu um grau de harmonização plástico-pictórica que o levou a uma rica rivalização com a própria poesia"³⁸. No momento romântico, em que nas obras de outros artistas figuravam patriotismo, sentimentalismo ou simplesmente decoração, Delacroix colocava nas suas "uma violência erótica e um sentimento trágico da existência que constituíam um excesso insuportável para o público em geral, mas que eram plenamente compreendidos por alguns de seus pares, pelos poetas mais que pelos pintores."³⁹

É possível imaginar que o visconde muito tenha se identificado com essa maneira romântica –aproveitada pelo decadentismo– de registrar os mais angustiantes estados d'alma através da pintura. Se esse apego ao colorido era capaz de sugerir a dor humana, por que não tentar reproduzi-lo através de palavras? Aguinaldo Gonçalves, em sua obra anteriormente citada, ainda comenta que Lessing reconhece, "no caso das artes plásticas e da poesia, a possibilidade das primeiras ajudarem a segunda e vice-versa"⁴⁰.

³⁷ Charles Baudelaire. *Poesia e prosa*: "A obra e a vida de Eugène Delacroix", pp.896- 897.

³⁸ Aguinaldo Gonçalves. *Op. cit.*, p. 115.

³⁹ Leyla Perrone-Moisés in Adauto Novaes. *Op. cit.*, p. 226.

⁴⁰ *Idem*, p.35.

As referências à descrição ambiental do local onde Lucinda se encontra no momento de seu delírio nos remete diretamente a esse mundo de profunda dor. A viúva está prestes a ser devorada por Moloch, assim como as concubinas de Sardanapalus serão queimadas junto com o rei para satisfazer seu egoísmo e sua luxúria⁴¹. A idade de Lucinda, entretanto, a salva. Aceitar sua condição de mulher que entra no outono da vida significa sobreviver. Conformar-se com sua decadência física é manter sua condição de vitória, por mais paradoxal que possa parecer.

Se Taunay não estivesse preocupado em relacionar o delírio pictórico às consequências dele na ação narrativa, haveria apenas uma natureza morta envolvendo as descrições e a protagonista. As preocupações humanas de Lucinda, que a conduziram para a esfera do delírio, entretanto, afloram ao lado do movimento, do cromatismo, do exótico e da luxúria pintados por Taunay, cujas consequências na vida dela serão responsáveis pela decisão final da viúva. Prevalece, assim, depois de muita dor e sofrimento, uma personagem capaz de dominar seus sentimentos contraditórios, mesmo que isso lhe cause a decadência física. Se o processo descritivo prevalecesse, Lucinda seria por eles vencida.

Todo colorido que Taunay é capaz de criar para que o leitor se identifique com o sofrimento por que a viúva passa conflui para o crepúsculo dela mesma. O fim da obra, a vitória da Razão sobre a Mocidade garante a Lucinda a paz de espírito, mesmo que tenha lhe custado a perda de sua beleza:

⁴¹ Em *O Desejo*, coletânea de ensaios organizada por Aduino Novaes, Alain Grosrichard dedica um texto a essa figura enigmática. Segundo suas palavras, no ano 333 a.C., quando Alexandre, o Grande, armava acampamento a sudoeste da atual Turquia, encontrou um monumento funerário sobre a qual havia uma estátua que fazia um gesto a que chamaríamos, nós, brasileiros, de "banana" e os seguintes dizeres: "Eu, Sardanapalo, filho de Anacindaraxes [lia-se], construí Anquial e Tarso em um dia. Comi, bebi, trepei. Todo o resto não vale isto". Segundo alguns estudiosos, Sardanapalo é uma deformação grega de Assurbanipal, nome do último soberano de Ninive. As versões sobre sua origem, opção sexual e reinado são tão divergentes quanto para sua morte. Uma das mais curiosas versões para a morte é a dos mitologistas. Segundo um deles, Diodoro: "constatando que o próprio rio (o Tigre) declarou-se contrário a ele ao destruir as muralhas de Ninive, Sardanapalo viu-se perdido. Mas, não querendo cair em mãos inimigas, mandou construir no interior do palácio uma pira de altura desmedida, sobre a qual foram dispostos seu ouro, prata e vestes reais. Em seguida, trancou num quarto, preparado no meio da pira, suas mulheres, com seus eunucos, e abandonou tudo, o palácio e ele próprio, às chamas". A partir dessa narrativa, Delacroix compõe sua obra. Citações da obra *O Desejo*, p. 315.

"Não havia de contestar, tudo estava consumado!

Bem no alto da cabeça alargava-se, desde a testa, uma faixa de cabelos brancos, contrastando com o negrume dos que, para os lados e nas têmporas, não haviam encanecido. A cutis, tão igual e aveludada quinze dias antes, ressecara-se, cortada de vincos e rugas, sulcos riscados pela unha da fatalidade; a comissura dos lábios perdera o seu frescor, rijeza e graça, a boca, talvez até um tanto contorcida; apertava-se-lhe os olhos sob pálpebras flácidas, quase empapuçadas.

Era outra mulher(...)

Pensou, por momentos, em rebelar-se contra a sentença do fado, em buscar recompor, pelo artifício os encantos empedezinhados, fenecidos. Curta, porém, foi a perplexidade e decidiu aceitar a existência tal qual se lhe apresentava(...)

Tudo se ia repondo no seu lugar, menos aquele adorável simulacro de mocidade, zelado por tantos anos"⁴².

O rito de passagem se concretiza: a beleza está irremediavelmente perdida; só resta a ela restaurar a paz de espírito aceitando sua condição de mulher matrona. Essa condição é justamente aquela anunciada pelo quadro de Corot: um admirável crepúsculo. É a vitória da Razão sobre a Emoção, sobre Eros, e pode ser selada pelas palavras de Marcuse:

"A razão é a racionalidade do princípio de desempenho. Mesmo no princípio da civilização ocidental, muito antes desse princípio ter sido institucionalizado, a razão já era definida como um instrumento de coação, de supressão dos instintos; o domínio dos instintos, a sensualidade, era considerado eternamente hostil e nocivo à razão (...). Tudo o que pertencer à

⁴² Visconde de Taunay. *No declínio*, pp.152-153.

esfera da sensualidade do prazer, dos impulsos, tem por conotação ser antagônico da razão –algo que tem de ser subjugado, reprimido”⁴³.

⁴³ Herbert Marcuse. *Eros e Civilização*, p. 146.

A TÍTULO DE CONCLUSÃO

*"Paris muda! Mas nada na minha melancolia
Mudou! Novos palácios, andaimes, blocos,
Antigas alamedas, tudo para mim se toma alegoria,
E minhas caras lembranças são mais pesadas que rochas".
(Charles Baudelaire. As flores do mal)*

O último capítulo de *No Declínio* permite melhor compreender o subtítulo *romance contemporâneo* se pensarmos no momento literário em que vivia o visconde na última década de sua vida: o decadentismo. Surgido na segunda metade do século XIX, teve seu apogeu na França, no final deste século, entre os anos de 1880 a 1890 e foi reconhecido como um movimento que se alimentou de um Romantismo ainda remanescente e, por isso, repercutiu em toda a Europa graças à crise de valores da civilização romântica. A idéia de ocaso nele presente se relaciona ao declínio de uma cultura e de uma crise profunda: consciência da conclusão de um ciclo histórico e proximidade do fim de uma civilização. Segundo Valentina Fortichiari, "la simpatia per antiche epoche, stanche e ultraraffinate, come l'ellenismo, la tarda romanità, il rococò e il tardo stile 'impressionistico' dei grandi maestri del passato, è un tratto essenziale del decadentismo"¹.

Esse movimento representou um momento preciso da vida cultural e espiritual, uma arte preciosística não passível de mudança, de progresso. Nesse sentido foi mais que um estado de espírito ou um gosto literário, foi um modo de vida que repercutiu sobre todos os atos da vida espiritual. O herói

¹ Valentina Fortichiari. *Invito a conoscere il Decadentismo*, p. 74 (A simpatia pelas épocas antigas, estanques e ultra-refinadas, como o helenismo, a romanidade tardia, o rocoço e o tardio estilo impressionista dos grandes mestres do passado são traços essenciais do decadentismo - tradução minha).

romântico passa a ser substituído por um indivíduo que, retirado em si mesmo, vai em direção à cognição da realidade mesma, desemboca em sonhos metafísicos, experimenta paraísos artificiais, surrealismo e mágica aventura dos sentidos.

A maior parte dos decadentistas —seus expoentes puros— se engajaram de tal forma em suas crenças artísticas que provaram uma vida disposta ao risco e a uma decadência precoce. Entre eles houve uma troca arte/vida que liberou uma disponibilidade de tudo experimentar sem que a moral colocasse limites, tudo valia para ser descrito. A arte, a escritura, a palavra mesma era música que conduzia à revelação desse mundo criado do nada, re-criado, magicamente, artificialmente concretizado, cujos ambientes eram lânguidos, cheios de elegância, delicados, aconchegantes. Procuram, assim, as personagens decadentistas trazer o artificialismo e o preciosismo estético para a vida, desejam viver uma obra de arte e essa maneira de dar continuidade à vida, presa, amalgamada a uma arte preciosística, se projeta em uma literatura empenhada em rejeitar os valores de sua época —final do século XIX e início do século XX— e em buscar uma estética artificial, refinada e marginal. Dentre autores como Schopenhauer, Nietzsche, Wagner e Freud, que influenciaram a arte desse período, não se pode esquecer de Baudelaire, cuja importância na preparação do decadentismo foi deveras importante.

Baudelaire percebe a impossibilidade de conciliação do gosto do progresso, da modernidade, com essa vida estética sugerida pelo decadentismo. A modernidade praticamente nasce com o movimento impressionista, pois o homem moderno passa a viver num mundo sem unidade, estilhaçado, caótico. Nele, tudo está aos pedaços, completamente fragmentado. A unidade, se é possível ser estabelecida, é a de cada um. Assim, cada indivíduo inserido nesse mundo vê situações diferentes. Vê fragmentos do mundo. Nesse contexto é que o pintor impressionista pinta o

que ficou impresso na alma, a impressão que ele tem dos objetos e é nesse ambiente conturbado que se estabelece o romance moderno.

Na tentativa de recuperar a idéia de que a capacidade de narrar as experiências vividas é importante para a constituição do sujeito, Walter Benjamin produz "O Narrador". O ensaio trata do declínio da arte de narrar fundada em uma memória e experiência coletivas e da ascensão do romance, vinculado ao livro, que expressa uma individual experiência do sujeito, encontrando campo fértil para sua germinação na burguesia ascendente.

Por buscar a contextualização histórica da arte de narrar, Walter Benjamin inicialmente estabelece uma distância no tempo e no espaço entre o narrador e seus ouvintes, ao tentar caracterizá-lo fundamentalmente em dois tipos: o camponês sedentário —depositário das experiências de seu povo e de sua terra, com seu texto pronto para a reprodução das experiências da vida— e o marinheiro viajante, que tem de organizar a experiência de um modo pessoal e coletivo, por trazer de longe histórias para contar. Esses dois tipos fundamentais se interpenetram no sistema corporativo medieval: os aprendizes vinham de longe para aprender, na oficina, com os mestres, que também passavam experiências e narrativas. Assim, quando mestres, os aprendizes, ao recontarem as suas narrativas, imprimiam suas marcas.

Para Walter Benjamin, a autoridade do narrador provém de seu senso prático: ele é um homem que sabe aconselhar e funda essa autoridade em sua sabedoria, no fato de ser ele o depositário de uma tradição, de uma memória coletiva recolhida não apenas a partir de sua própria experiência pessoal, mas também a partir das histórias incorporadas a sua experiência, a sua vida, para em seguida, retirá-las dela no ato de narrar, incorporando-as à vida de seus ouvintes. Trata-se de uma maneira artesanal de comunicação ligada ao processo artesanal de trabalho que, por estar fundado em uma experiência coletiva permite ao artesão ouvir o narrador e mergulhar a história narrada em sua vida, incorporando-a como experiência. Portanto, a

origem da autoridade do narrador, de sua sabedoria, está na morte das histórias de que ele é depositário e as quais reconta: "A morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade"².

Na sociedade pré-industrial faziam-se todas as etapas do trabalho e o objeto tornava-se o resultado do esforço desse trabalho. O artesão dominava todo o processo de confecção do objeto e para fazê-lo demorava o tempo que fosse necessário. Com a sociedade industrial, passa a vigorar a fragmentação do processo de trabalho e todo o saber das etapas de elaboração do objeto fica perdido. Assim percebe-se que a experiência era possível em um momento de estaticidade do mundo. Nele, o indivíduo tinha certeza de seu futuro, igual ao do pai, ao do avô ou ao do mestre. Com a sociedade industrial o ritmo de mudança se torna cada vez maior devido à corrida pela busca do lucro e pela necessidade de desenvolver a inovação técnica que transforma o homem em um escravo do trabalho. O indivíduo passa, então, a vender sua força motriz, ele não mais faz para ele, mas, sim, para o outro. É a sociedade da alienação do trabalho em que se perde o sentido do destino de cada indivíduo.

É nesse contexto social, em que a experiência coletiva se perde e o indivíduo isolado busca um sentido para a sua existência, que o romance, com raízes na Antiguidade, segundo Benjamin, ganha campo para prosperar. Assim, enquanto as narrativas derivavam sua autoridade da morte das histórias, que transmitiam uma sabedoria, uma moral, inscrita na solidez da tradição que garantia sentido (e abertura desse sentido), o romance incorpora a consciência da perda dessa tradição e visa à conclusão. Conta a vida de heróis que têm a ansiedade da salvação, buscam o sentido, revelado por seu destino —o final da história. Por isso o tempo se torna elemento constitutivo em sua realização, pois é através dele que desponta o vir-a-ser do herói.

²"O narrador", in *Walter Benjamin - Obras Escolhidas*, p.208

O leitor do romance é tão desorientado quanto o seu herói e, ao devorar o livro em seu isolamento, anseia por chegar ao final da história. Ele tem a ansiedade da morte, pois essa morte, que pode ser o final do livro, revela e preserva o destino do herói.

Dessa maneira, por não mais haver experiência coletiva, pode-se dizer que o romance é o gênero do indivíduo isolado, solitário. O que seduz o leitor, nesse caso, é a possibilidade de aquecer sua vida gelada com um destino que a modernidade lhe tira. Esse leitor perdeu seu destino e procura, portanto, o sentido para sua vida, o sentido de alguém, a possibilidade de reencontrar um destino, ainda mais se a personagem morrer ao final da história. É neste caso, então, que o destino se completa.

Justamente isso não ocorre ao final de *No Declínio*. Lucinda não morre, mas se salva para uma vida sem perspectiva, com a única certeza de caminhar para um crepúsculo. Como definir seu destino em meio à escuridão? Só lhe resta a resignação "a um canto obscuro deste mundo"³ fragmentado, caótico.

É assim, portanto, que Taunay parece se aproximar das chamadas "novas idéias de arte do final do século XIX". É assim que escreve seu harmonioso "canto do cisne". Sem abnegar uma linguagem purista e marcada pela preocupação com uma descrição detalhada, o visconde "pinta" uma obra literária característica de um homem que, embora não tenha sido um autêntico flâneur —alguém que busca o seu asilo na multidão, onde a cidade é ora paisagem ora ninho acolhedor, como sugere Baudelaire, em vários de seus textos sobre as ruas de Paris—, foi um escritor cujo evidente prazer de viver se concentrou no olhar aguçado de um homem das Letras e das Artes, consciente de que sua Lucinda constituiu metáfora da efemeridade da beleza— de uma melancólica beleza — e expressão de uma novidade

³ Visconde de Taunay, *No Declínio*, p. 156.

sempre renovada, que reaparece, contudo, "como a ameaça constante de desaparecimento, como signo da nossa ligação inexorável ao tempo e à morte"⁴.

⁴ Jeanne Marie Gagnebin. "Alegoria, Morte e Modernidade" in *História e Narração em Walter Benjamin*, p.50.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRO, Luís de . História da vida privada no Brasil. Império: a corte e a modernidade nacional. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. Arte Moderna. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ATHAYDE, Tristão de. Teoria, crítica e história literária. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.
- BATAILLE, Georges. O Erotismo. 3ª ed. Ed. Ilustrada. Lisboa: Antígona, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. Poesia e Prosa: "A obra e a vida de Eugène Delacroix". Org: Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- _____. Sobre a Modernidade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____. Escritos sobre Arte. São Paulo: Edusp, 1991.
- BENJAMIN, Walter. Obras Escolhidas. Vol I. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. Trad. de Paulo Rouanet.
- _____. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERNARDES, Maria Thereza Caiuby Crescenti. Mulheres de Ontem? Rio de Janeiro-século XIX. São Paulo: T. A. Queiroz, 1988.
- BETTELHEIM, Bruno. A Psicanálise dos Contos de Fadas. 11ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.
- BROCA, Brito. Naturalistas, parnasianos e decadistas. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1991.
- BRUNEL, Pierre. Dicionário de Mitos Literários. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

CALINESCU, Matei. *Faces of Modernity: decadence*. Indiana University Press .
Bloomington And London.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira. Vol. II*. São Paulo: Edusp, 1975.

_____. "Os primeiros baudelarianos" in: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARDOSO, Sérgio [et al.]. *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e Simbolismo no Brasil. Vol. I e II*.
Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental. Vol. VI*. Rio de Janeiro: Gráfica O Cruzeiro, 1964.

CHARTIER, Roger. *Práticas da leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CORRÊA, Roberto Alvim. *O Mito de Prometeu*. Agir Editora, 1951.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil. Vol.II, Tomo 2*. Rio de Janeiro: São José, 1955.

DIMAS, Antonio. "A encruzilhada do fim do século" in: Ana Pizarro, *América Latina: Palavra, literatura e cultura. Vol. II*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1994.

_____. *Entrevista com John Gledson: "O espelho irônico de Machado"*
in *Revista CULT*, julho/99, nº 24.

DUQUE, Gonzaga. *Mocidade Morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa Rui Barbosa, 1995.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução (tradução de Waltensir Dutra)*. São Paulo : Martins Fontes, s.d.

FORTICHIARI, Valentina. *Invito a conoscere il decadentismo*. Ed. Mursia.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. 2ª ed. Porto Alegre: Ed. Globo, 1974.

FRAISSE, Geneviève, PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente. V. IV (o séc. XIX)*. Porto: Afrontamento, 1995.

- FRIEDLAENDER, Walter. De David a Delacroix. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. História e Narração em Walter Benjamin. 2ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- GAY, Peter. Freud: uma vida para o nosso tempo. 9ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- . O Cultivo do Ódio: A experiência Burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- . A Educação dos Sentidos: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- . A Paixão Terna: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- . O Coração Desvelado: A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud.. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- GOMBRICH, E. H. A História da Arte. 16ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1999.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. Laocoon Revisitado. São Paulo: Edusp, 1994.
- HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- HOMERO. A Ilíada. São Paulo: Ediouro, s/d.
- HUYSMANS, J.-K. Às Avestas. (Trad. de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- KEHL, Maria Rita. Deslocamentos do feminino. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- KOSERITS, Car von. Alfredo d'Escagnolle Taunay: esboço característico (trad. de R.P. B.). 2ª ed. Rio de Janeiro, Leuzinger & Filhos, 1886.
- KOTHE, Flávio R. Walter Benjamin. São Paulo: Ática, 1985.
- LESSING, G.E. Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LUKÁCS, G. Ensaios sobre Literatura. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MACFARLANE, Allan. História do casamento e do amor. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

MANN, Thomas. O Cisne Negro. Lisboa: Relógio d'Água, 1989.

MARCUSE, Herbert. Eros e Civilização. 7ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

MARETTI, Maria Lídia Lichtscheidl. Um polígrafo contumaz : o visconde de Taunay e os fios da memória. Tese de doutorado apresentada ao departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, 1996.

MARIE, Rose e RAINER, Hagen. What great paintings say. Vol. I. Taschen, Colonia, 1995.

MARTINS, Wilson. História da Inteligência Brasileira (1877-1896). Vol. IV. São Paulo: Cultrix.

MATOS, Odilon Nogueira de. "O Visconde de Taunay no seu sesquicentenário". (Conferência realizada no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, em julho de 1993). Texto datilografado, 18 pp.

_____. Afonso de Taunay, historiador de São Paulo e do Brasil: perfil biográfico e ensaio bibliográfico. São Paulo, Fundo de Pesquisas do Museu Paulista, 1977 (Coleção "Ensaio", n. 1).

MELLO, Melillo Moreira de. Na Cadeira Visconde de Taunay da Academia Brasileira de Literatura. Rio de Janeiro: Artes Gráficas, 1982.

MOISÉS, Massaud. História da Literatura no Brasil: Romantismo. São Paulo: Cultrix, 1985.

MONTENEGRO, Olívio. O romance brasileiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

NABUCO, Joaquim. Cartas a amigos. Vol. II. Instituto Progresso Editorial S.A. São Paulo.

NOVAES, Adauto (org.). O Desejo. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. Artepensamento. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

PAES, José Paulo. *Canaã e o Ideário Modernista*. São Paulo: Edusp, 1992.

_____. *Gregos e Baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEREIRA, Lúcia-Miguel. "Três romancistas regionalistas" in *Revista do Brasil*, 1941.

_____. *Prosa de ficção (1870-1920)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1957.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1996.

_____. *Literatura e Artes Visuais*. São Paulo: Cultrix, 1982.

PINHO, Wanderley. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. v. 181. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1944.

RESENDE, Beatriz. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/ Unicamp, 1993.

REZENDE, Carlos Penteado de. "O Visconde de Taunay e o Piano" in *Suplemento Literário*, 1972.

RIBEIRO, João. *Crítica: Clássicos e Românticos Brasileiros*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia, 1952.

RIBON, Michel. *A Arte e a Natureza*. São Paulo: Papyrus, 1991.

ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol. V, 7ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1980.

_____. *Outros Estudos de Literatura Contemporânea*. Tipografia da Editora, 1905.

ROMANO, Luís Antônio Contadori Romano. "Entre Quatro Paredes de J. P. Sartre e o Decadentismo" in *Horizontes: Revista de Ciências Humanas*, vol. 13, nº 1, jan-jun. 1995, p. 137-148.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHORSKE, Carl E. *Viena fin-de-siècle: política e cultura*. São Paulo: Ed. da Unicamp-Companhia das Letras, 1988.

SCHLEGEL, Friedrich. *Lucinde*. Paris: Aubier, 1971.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. 5ª ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.

SERPA, Phoncion. *Visconde de Taunay: ensaio bibliográfico*. Rio de Janeiro: Publicações da Academia Brasileira, 1952.

SUBIRATZ, Eduardo. *Paisagens da solidão: ensaios sobre Filosofia e Cultura*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1ª ed., 1997.

TAUNAY, Afonso de. *Missão Artística Francesa de 1816*. Publicações da diretoria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1956.

TAUNAY, Visconde de. *No declínio: romance contemporâneo*. 3ª ed., São Paulo: Melhoramentos, 1926.

_____. *Memórias*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *Philologia e Crítica*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *Brasileiros e estrangeiros*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *O Encilhamento*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *Pedro II*. Companhia Editora Nacional. São Paulo: 1933.

_____. *O Grande Imperador*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

_____. *Reminiscências*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1908.

_____. *A Mocidade de Trajano (romance/ pseudônimo Sylvio Dinarte)*. 2ª ed. São Paulo: Biblioteca Academia Paulista de Letras, 1984.

_____. *Amélia Smith*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Laemmert & Cia, 1930.

_____. *Inocência*. 14ª ed. São Paulo: Ática, 1986.

- _____. *Ouro sobre azul*. São Paulo: Melhoramentos, 1947.
- _____. *A retirada da Laguna*. 18ªed. São Paulo: Melhoramentos, 1975.
- _____. *Manuscrito de uma mulher*. 4ª ed. São Paulo: Melhoramentos, 1928.
- _____. *Como me tornei kneippista*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Laemmert, 1896.
- _____. *Recordações de guerra e de viagem*. São Paulo/Rio de Janeiro: Weiszflög, 1920.
- _____. "Cartas da Campanha de Mato Grosso (1865)" in *Jornal do Comércio*, 13/12/1939.
- _____. "Cartas de Campanha de Mato Grosso (1865)" in *Jornal do Comércio*, 12/11/1942.
- _____. "Cartas da Campanha da Cordilheira (1869)" in *Jornal do Brasil*, 04/02/1945.
- VERÍSSIMO, José. "Um livro do visconde de Taunay" in *Jornal A Manhã* s/d.
- _____. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira a Machado de Assis*. Vol. III. Ed. da Universidade de Brasília.
- _____. *Revista Brasileira*. Vols. XVII e XVIII, 1899.
- _____. *Estudos de Literatura Brasileira, vol. II*. São Paulo: Edusp, 1977.
- VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São paulo: Fundação Editora da Unesp, 1999.
- WIMMER, Norma. *Marcas Francesas na Obra do Visconde de Taunay*. Tese de doutorado defendida no Departamento de Tetras Modernas/ Faculdade de Filosofia, Tetras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1992.

Obras de Referência

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua da portuguesa. 3ª ed. revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

GRANDE ENCICLOPÉDIA PORTUGUESA E BRASILEIRA. Lisboa/Rio de Janeiro: Editorial Enciclopédia. Vol. VII, XV, XVI, XVII, XXXI, XXXIV.

MISSÃO ARTÍSTICA FRANCESA E PINTORES VIAJANTES-FRANÇA/BRASIL NO SÉCULO XIX. Instituto Cultural Brasil-França, Fundação Casa França-Brasil. Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro - Novembro/Dezembro de 1990.

MOSTRA DO REDESCOBRIMENTO: 500 ANOS DE ARTES VISUAIS-BRASIL. Fundação Bienal de São Paulo: 2000.

VERBO-ENCICLOPÉDIA LUSO-BRASILEIRA DE CULTURA. Lisboa, vol.V, XXXIII

Reproduções Artísticas

Figura 1: TAUNAY, Nicolas Antoine. Cascatinha da Tijuca. Óleo sobre Tela. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro - RJ.

Figura 2: TAUNAY, Félix-Émile. Baía de Guanabara vista da Ilha das Cobras. Óleo sobre Tela. Coleção Luiz Buarque de Hollanda - RJ.

Figura 3: —————. Vista da Cidade do Rio de Janeiro tomada da Ilha das Cobras. Óleo sobre Tela. Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro - RJ

Figura 4: Ânforas Romanas. Foto tirada no Museu de Cartago - Tunísia

Figura 5: TICIANO. Vênus e Adônis. Óleo sobre tela. Museu do Prado - Madri.

Figura 6: DELACROIX, Eugène. A morte de Sardanapalo. Óleo sobre Tela. Louvre - Paris.

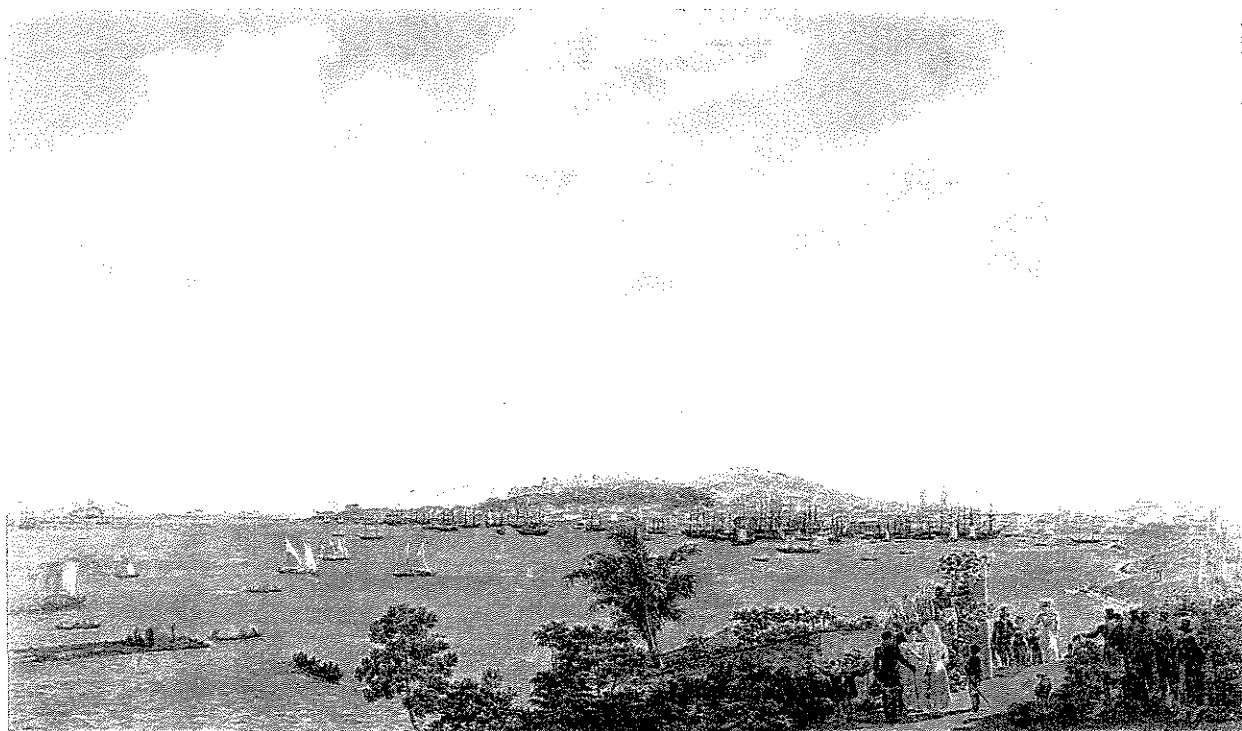
ANEXOS

A seguir, são apresentadas as reproduções artísticas a que o trabalho em questão faz referência ao longo do texto.

Figura 1



Figura 2



FÉLIX-ÉMILE TAUNAY

Vista da Cidade do Rio de Janeiro tomada da Ilha das Cobras / Vue de la ville de Rio de Janeiro prise de l'Île das Cobras

Figura 3



NICOLAS ANTOINE TAUNAY
Cascatinha da Tijuca / La Petite Cascade de Tijuca

Figura 4

Vaso de cerâmica fina de manufatura
de Sévres (1897). Fundo em azul-lápis,
quatro grinaldas em Sèvres, aças de bronze
de Thomas (Museum de Veneza).

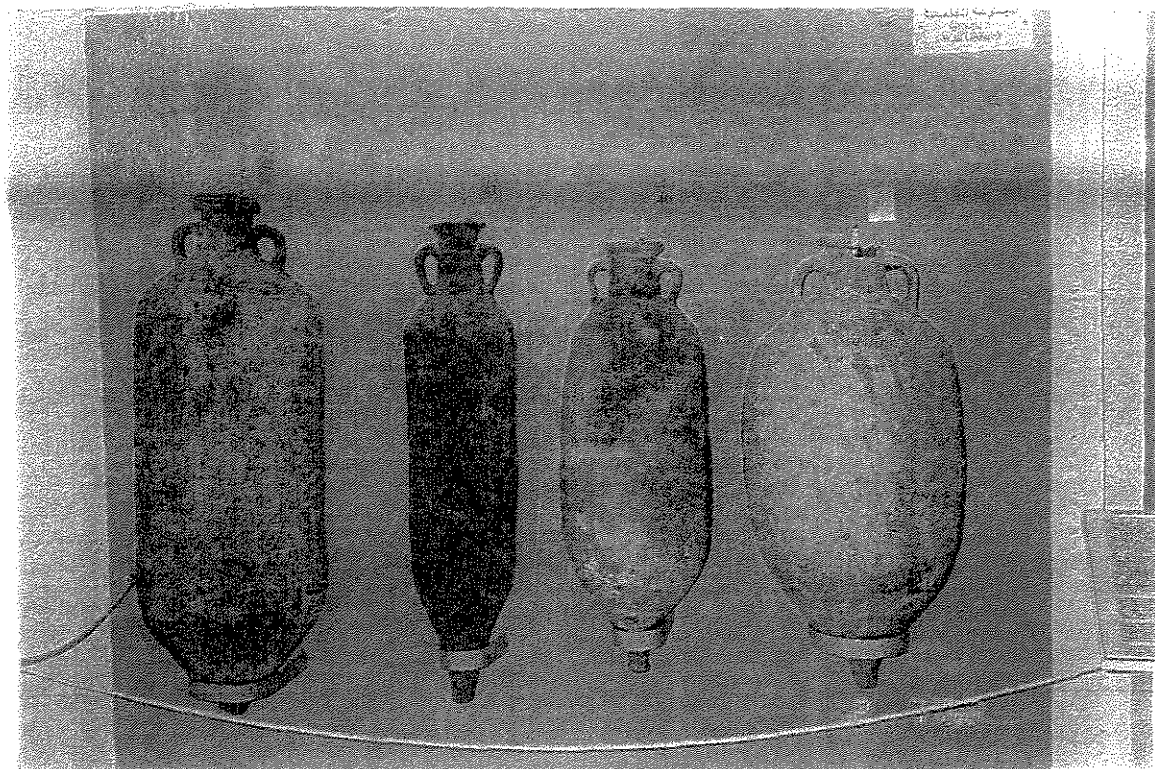
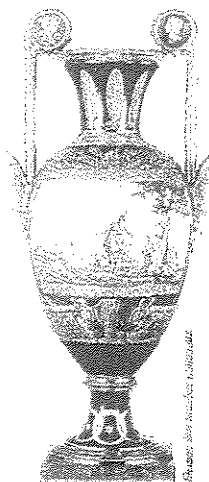


Figura 5

79. *Vénus et Adonis* (1553/1554)
186x207 cm
Madrid, Prado



Figura 6



305 Eugène Delacroix, A morte de Sardanapalo, 1827, 391 x 496 cm