

---

## Dossiê: História das artes, história das imagens

<https://doi.org/10.34019/2594-8296.2023.v29.41361>

### **Simbolismo: uma outra imagem do moderno**

*Symbolism: another image of the modern*

*Simbolismo: otra imagen de lo moderno*

*Martinho Alves da Costa Junior\**

<https://orcid.org/0000-0002-0265-6092>

**RESUMO:** Este artigo procura abarcar as multiplicidades da compreensão do Simbolismo. Para tanto, baseia-se em torno de três romances, *Il trionfo della morte*, de Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans, e *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan. A partir da análise dos três autores, o artigo demonstra na crítica e nas artes visuais extensões e limites do movimento, sua relação imbricada com outros movimentos e com a arte moderna.

Palavras-chave: Simbolismo; história da arte; literatura; arte moderna.

**ABSTRACT:** This article aims to encompass the multiplicities of understanding Symbolism. Therefore, it is based around three novels, *Il trionfo della morte*, by Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, by Joris-Karl Huysmans and *Le vice suprême*, by Joséphin Péladan. Based on the analysis of the three authors, the article demonstrates in criticism and in the visual arts the extensions and limits of the movement, its intertwined relationship with other movements and with modern art.

Keywords: Simbolismo; historia del arte; literatura; arte moderno.

**RESUMEN:** Este artículo busca abarcar las multiplicidades de entender el Simbolismo. Por tanto, se basa en tres novelas, *Il trionfo della morte*, de Gabriele D'Annunzio; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans y *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan. A partir del análisis de los tres autores, el artículo demuestra en la crítica y en las artes visuales las extensiones y límites del movimiento, su relación entrelazada con otros movimientos y con el arte moderno.

Palabras clave: Symbolism; art history; literature; modern art.

---

\* Martinho Alves da Costa Junior é professor de História da Arte e da Cultura do Departamento e da Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). É doutor em História da Arte pelo IFCH/Unicamp. Pesquisador convidado no INHA-Paris em 2012. Realizou o pós-doutoramento na Université Libre de Bruxelles e no IFCH/Unicamp. Pesquisador do Centro de História da Arte e Arqueologia (CHAA) e do Laboratório de História da Arte (LAHA) da UFJF. É editor associado da *Revista de História da Arte e da Cultura (RHAC)* do IFCH/Unicamp. Autor dos livros *Identidades cruzadas: CCBB, Claraluz de Regina Silveira e seus espectadores* (São José do Rio Preto: Bluecom, 2009) e *Benedito Calixto* (São Paulo: Folha de São Paulo; Itaú Cultural, 2013). Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte (CBHA) e da Associação Brasileira dos Críticos de Arte (ABCA).

### Como citar este artigo:

Costa Júnior, Martinho Alves. “Simbolismo: uma outra imagem do moderno”. Locus: Revista de História, 29, n. 2 (2023): 28-58.

### A modernidade triunfante

Os modos premonitórios de Émile Zola em relação à arte acadêmica e, em especial, aos seus protegidos são célebres. Em diversos textos, podemos notar sua incisão e rispidez contra os meios constitutivos da academia francesa e, em contraponto, o sopro de esperança a partir tanto dos impressionistas quanto – de modo mais acabado – pela figura de Édouard Manet. O raciocínio do crítico não é hoje dúvida aos estudos da modernidade, nem mesmo para as esferas que extrapolam os limites da disciplina.

Em 1866, Émile Zola (1989, 42) escreveu sobre Manet:

Os senhores conhecem o efeito produzido no Salão pelas telas do sr. Manet. Elas simplesmente arrebatam a parede. Em torno delas, por toda a parte, são exibidas as guloseimas dos confeitores artísticos da moda, árvores de açúcar-cândi, casas de patê, homens de pão de mel, mulherzinhas feitas de creme de baunilha. A boutique de bombons torna-se mais rosa e mais doce, e as telas vivas do artista parecem adquirir uma certa amargura em meio a esse rio de leite. Daí as caretas das grandes crianças que passam pela sala. Vocês não conseguirão nunca fazê-las engolir dois tostões de verdadeira carne que possua a realidade da vida; mas se empanturram como infelizes com os doces enjoativos que lhe são servidos.

O desprezo notório do escritor frente aos artistas da instituição oficial se cristaliza em um tom de verdadeiro clarividente, na esperança ecoada de que os fatos se realizem:

Ao vermos no Champ-de-Mars os quadros de Cabanel e Gérôme e ao pensarmos que esses pintores barraram o caminho de Courbet durante toda a sua vida, ficamos muito tristes. Mesmo afirmando que o sucesso da mediocridade é efêmero, que cedo ou tarde a verdade acaba por triunfar, e que no futuro cada um será colocado em seu verdadeiro lugar – o pintor de talento criador no alto e os mestres de escola pacientes e habilidosos nos pés da escala –, de qualquer forma lamentamos a cega parcialidade da multidão, e começamos a duvidar da própria verdade, ao vermos seus entusiasmos estúpidos, que explodem diante de reputações usurpadas (Zola 1989, 246).

É sabido que os episódios realmente serão consumados. O ostracismo ou a chacota que tomavam conta da horda de artistas defendida por Zola vai rapidamente proliferar como bolor para o outro lado. O sucesso meteórico que esses artistas atrelados ao crítico obtiveram pode ser vislumbrado tempos depois a partir da doação de Claude Monet ao Estado francês, mediado pelo amigo Georges Clemenceau. As ninfeias que tiveram lugar de honra, com a ampliação do *Orangerie* realizada por Camille Lefèvre, são o atestado das transformações desses artistas, agora encarados como de fato parte do *establishment* (Hoog 2006).

O lugar de Zola na história da modernidade artística francesa coincide com a famosa história desses artistas da academia, agora preteridos pela crítica, pelo público e pelos historiadores

---

frente aos considerados verdadeiros arautos dos novos tempos. Não é nosso objetivo nestas páginas percorrer essa história, bem sedimentada e conhecida: das vanguardas, da tradição do novo e do choque, de seu desgaste e das saídas possíveis a partir daquilo considerado como sua própria aporia.<sup>1</sup> No entanto, se é certo que não duvidamos do poder de síntese e da compreensão de Zola diante dos sistemas da arte daquele momento e de seu futuro, o ostracismo crescente e descontrolado não se restringiu apenas àquela arte oficial dos alvos maiores do autor, tais quais Gérôme ou Cabanel. Inegável, porém, é o alcance dos acontecimentos que se sucederam, visto que todos os artistas que não se assemelhavam ao moderno foram excluídos.

O termo *Peinture Pompier*, um jargão de ateliê com uso original difícil de rastrear, foi usado de modo indiscriminado e pejorativo.<sup>2</sup> Sob esse guarda-chuva, as complexidades dos artistas foram dissolvidas; e entendidos de modo parelho, tínhamos sensibilidades tão díspares quanto Jean Joseph Weerts, Émile Friant ou John William Waterhouse. Não é surpresa, portanto, que escolas diversas e aspirações tão distintas fossem enquadradas sob o epíteto de *pompier*, assim, Naturalismo ou Simbolismo foram entendidos como variações da mesma não arte, do mesmo mau gosto.

## No princípio do Simbolismo

O próprio Zola, atento às multiplicidades de seu tempo, não condenava a arte fora do escopo de seus protegidos. O olhar detido, meio fundamental para o historiador da arte (Costa Junior 2019, 406-411), era respeitado. Entendia que algo novo era realizado por diferentes artistas, notadamente aqueles atrelados à ideia de simbolismo.

Vale retornar às palavras de Zola (1989, 223), em um texto escrito em 1876, momento no qual as aspirações simbolistas ganhavam terreno:

Assinalarei todas as nuances interessantes da pintura moderna referindo-me a Gustave Moreau, que guardei para o fim, como a manifestação mais espantosa do estado que um pintor pode atingir ao buscar a originalidade, quando, ao mesmo tempo, odeia o realismo. É claro que o Naturalismo de nossa época – essa tendência, na arte, a estudar a natureza – deveria suscitar uma reação e fazer desabrocharem muitos pintores realistas. Esse retorno à imaginação revestiu-se, no caso de Gustave Moreau, de uma característica muito curiosa. Ele não se lançou novamente no Romantismo, como seria de esperar; desprezou a febre romântica, os efeitos fáceis das cores, os transbordamentos de

---

<sup>1</sup> A compreensão da acepção de “pós-modernismo”, se for isolada na história da arte, pretende assimilar a criação artística como não mais devedora dos princípios da vanguarda. O nome foi largamente utilizado como sinônimo de arte contemporânea. O termo hoje em desuso procurava uma saída às repetições de uma lógica que teria se iniciado a partir de Courbet, ou, se assim quiser, chocar o burguês de sua confortável cadeira. Octavio Paz (1984) faz a leitura precisa da ruptura que se transforma em tradição posta como nova norma. É talvez o princípio de Mario Pedrosa (1995, 333-340), pensando na aporia da arte contemporânea nos anos 1970, visto que não há mais espaço para essa tradição da ruptura.

<sup>2</sup> É sintomático que a maior referência ao termo “pintura pompier” seja de um especialista do século XVII, Jacques Thuillier. Os historiadores da arte do século XIX aceitavam de bom grado que uma parcela considerável de suas obras fosse tachada de mau gosto e de não arte. A seriedade do estudo de Thuillier, visto de fora dos vícios dos estudos especializados, incidiu novas iluminações nas complexidades para esses artistas, ao mesmo tempo em que problematiza a própria prática de classificação na disciplina (Thuillier 1984). Há diversos estudos acerca dos artistas encarados como *Pompier*, que são importantes para percebermos a pluralidade senil de achatamento da compreensão artística (Breton, 2010).

um pincel à busca de inspiração, cobrindo a tela com tantos contrastes de sombras e de luz que chega a causar dor nos olhos. Não! Gustave Moreau entrega-se ao Simbolismo. Ele pinta quadros que são muitas vezes verdadeiros enigmas, busca formas arcaicas e primitivas, toma Mantegna como exemplo e dá uma importância enorme aos menores detalhes do quadro.

As realizações calcadas na imaginação, longe dos espectros reais do domínio do olhar, estão datadas a partir da década de 1860 em Gustave Moreau.<sup>3</sup> O modo pelo qual sua obra dialoga com um mundo diametralmente diverso daquele do Naturalismo de Zola ou do Realismo de Courbet é notório. Em *Les prétendants*, de 1852-1882 – o artista inicia a tela em 1852 e a amplia consideravelmente em 1882 –, a cena se desenvolve a partir de uma arquitetura imaginada, organizada com elementos diversos, espécie de amálgama entre Bizâncio, Índia e Itália, com gosto pelo arcaico ou apontando para algo originário e fundamental.

O canto XXII da *Odisséia* se organiza na obra de Moreau como uma interpretação maior e imaginativa. Com corpos agonizantes, moribundos e mortos, a carnificina azáfama se mostra intensamente organizada e quase como em frisa no primeiro plano. A beleza dos corpos agonizantes, a graça das figuras e a atmosfera luxuosa se concentra no personagem em azul e dourado. Seu braço esquerdo está erguido, ele parece mais recitar um verso dramático em detrimento da morte que se aproxima nos próximos segundos. Sua beleza de efebo é andrógina, e sua morte, bela. Há nesse tumulto certa paz, um silêncio inquebrantável, e a imobilidade dos corpos mortos manifesta-se como esculturas.

---

<sup>3</sup> A historiografia comumente credita a sua viagem à Itália, em 1858, como o ponto fundamental da mudança de sua paleta e multiplicação de temas revestidos com luxo, agonia e desejo. Embora esse mesmo momento seja visto como distanciamento de seus objetivos românticos, notadamente na aproximação com Théodore Chassériau, é possível perceber uma continuidade em suas obras posteriores com essas pulsões (Costa Júnior 2013).

---



**Figura 1** – *Les Prétendants*, Gustave Moreau, 1852-1882  
Fonte: Musée Gustave Moreau, Paris.

É nesta inércia que Ary Renan identifica a *belle inertie* (Renan 1900): uma eloquência dos gestos da composição, mesmo no horror. Para o autor, esse princípio na obra do artista pode ser percebido com clareza em conjunto a outro princípio, o da *richesse nécessaire*: uma maneira luxuosa de concepção da ideia da arte, e a conjugação com acentos sensuais faz parte desse princípio.

Essa dinâmica, como notada pelos críticos, está um pouco distanciada de seu professor, François-Édouard Picot, artista da linha, do desenho, aluno ele próprio de David. O trabalho realizado perto do mestre certamente calibrou o pincel de Moreau, uma vez que sua concepção e seu gosto pela antiguidade, o senso de equilíbrio e estrutura, perceptíveis nas obras de Picot, estão em Moreau. Por outro lado, sua paleta parece banhada pelo convívio e pela amizade com Théodore Chassériau, uma presença muito mais intensa do que aquela de Eugène Delacroix.<sup>4</sup>

Em *Les prétendants*, no bando de corpos caídos, escondidos, medrosos ou torturantes, é possível perceber como a crítica afiada e certa de Renan se torna visível e como os princípios caracterizados pelo autor e indicados acima são respeitados.

---

<sup>4</sup> É Théophile Gautier que identifica a aproximação das obras de Gustave Moreau com Eugène Delacroix, percebe em tom cômico a distância entre Moreau e Picot. Em seu artigo para *La Presse*, de 5 de maio de 1852, ele escreve sobre o salão daquele ano, no qual Moreau apresentou *Pietà*. A obra hoje desaparecida tinha, de fato, aproximações com Delacroix – o que é possível perceber a partir dos esboços do quadro –, especialmente com a *Pietà*, realizada em 1844 para a igreja Saint-Denys du Saint-Sacrement. No entanto, a presença de Chassériau torna-se uma constante na obra de Moreau. Os laços amigáveis entre os artistas se cristalizam em suas obras. Até mesmo a compreensão de Ary Renan quanto aos princípios da bela inércia e da riqueza necessária é perceptível em Théodore Chassériau (para essa questão em específico, ver Costa Júnior 2013).

A obra de Gustave Moreau apoia-se em um mundo com poucas ligações com a razão do real ou do cotidiano, o próprio Moreau escreve sobre o que interessa no modo como percebe sua obra:

Minha única glória é nunca ter me rendido à tristeza. Eu nunca conheci esse mal do sonhador sem sonho, do apaixonado sem paixão e do trabalhador sem objetivo. Tudo o que eu procurei, eu encontrei, em pequena proporção, sem dúvidas, mas perfeitamente puro de toda liga, pois eu nunca procurei o sonho na realidade e a realidade no sonho. Eu me regalei de minha imaginação plenamente; ela nunca me enganou (Moreau 2002, 160-161).

Essa visão é corroborada pelas lembranças de Georges Rouault, que foi aluno de Moreau, na qual a percepção do trabalho da imaginação tem um papel importante na obra do artista:

“Não acredito nem naquilo que toco nem naquilo que vejo. Acredito apenas naquilo que não vejo e unicamente naquilo que sinto. Meu cérebro, minha razão, me parecem efêmeros e de uma realidade duvidosa. Só meu sentimento interior me parece eterno e incontestavelmente certo” (Rouault 1926, 42).

Esse ponto fundamental também servia para rebater críticas, de um pintor literário, um pouco afetado. Moreau, dessa forma, concentra seus esforços longe das aspirações do realismo, distante dos embates febris do Romantismo. Original e inventiva, sua obra é permeada pela sugestão, seu simbolismo certamente foi fonte e farol para diversos artistas.

### Algumas percepções

A crítica de Émile Zola, de 1876, na qual reconhece a potência da obra de Moreau, é importante, uma vez que a ideia de um simbolismo se cristalizava com seu distanciamento do Romantismo. A partir de sua crítica, percebemos que não se trata de uma escrita ranzinza, negando o valor artístico para fora do círculo de seus protegidos, pois, apesar da enorme distância de seus ideais com aqueles da obra de Moreau, reconhecia a força e a inventividade do artista. O texto precede, no entanto, dez anos o célebre artigo de Jean Moréas, no *Le Figaro*, publicado pela primeira vez em 1886, seu manifesto do Simbolismo, tido como ponto de partida do movimento. Assim como Zola, Moréas coloca uma nova aspiração artística em contraposição ao Romantismo.

A despeito de uma espécie de esgotamento da sensibilidade romântica, “Uma nova manifestação da arte era então esperada, necessária, inevitável” (Moréas 1889, 33). Assim, de maneira quase lógica, essa manifestação se propunha a tocar a realidade por um outro lado, menos racional, menos direto, mais sugestivo e, portanto, mais ligado ao interior: a única forma de alcançar certa verdade que não seja superficial, estritamente ligada à razão objetiva do olho. Seu manifesto é puramente conectado à literatura, embora seja possível perceber como as indicações propostas poderiam ser partícipes das outras artes. O Simbolismo, ali entendido, procura “vestir a ideia com

---

uma forma sensível que, no entanto, não será seu próprio objetivo, mas que, totalmente servindo a exprimir a ideia, permanece propensa” (Moréas 1889, 34). A noção do caráter sugestivo do movimento ganha corpo, e o percurso indireto e o objetivo não linear são pontos importantes nas determinações de Moréas.

Assim como aconteceu com o termo caro à História da Arte do século XIX, *peinture pompier*, o termo *simbolismo* termina por abarcar uma pluralidade muito ampla de formas e modos de se exprimir com vertentes que a duras penas se reconhece sob o mesmo teto do movimento.

Imagens cristalizadas nas formas criadas por Félicien Rops, ou por seu aluno e colaborador Armand Rassenfosse, portanto, materializam um mundo no qual a *Femme fatale*, a destruição da alma e da moral são matérias-primas para a experiência artística; um mundo absolutamente idealizado, longe dos aspectos mundanos ou perceptíveis pela superfície retiniana, é certo na obra de Jean Delville ou nas paisagens de Constant Montald. A putrefação do contemporâneo e a ascensão por meios estéticos são vislumbradas pelos artistas do círculo dos rosa-cruzes de Joséphin Péladan, ou nos arcaísmos de Khnopff e nas imagens entre um naturalismo e as forças invisíveis em obras de Jules Bastien-Lepage. Essas aspirações podem ser encaradas dentro de certa ideia do simbolismo. É preciso olhar com lentes aumentativas para deixar esses elementos mais claros.

### Síntese do movimento

Essa pluralidade extraordinária que ocupou a cultura entre os finais do século XIX e as primeiras décadas do século XX foi intensamente profícua. Longe de ser algo centrado ou de um grupo fechado com poucos adeptos, foi um movimento visceral e disseminado em vários círculos com aspirações diversas, ou sensibilidades que estavam presentes no tempo. Foi um movimento mais de individualidades. Assim, as visões de um mundo sublimado podem ser sentidas na composição de Claude Debussy, *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*, de 1894, ou na *Salomé* de Oscar Wilde, de 1891, que inspirou a ópera homônima de Strauss, em 1905; do mesmo modo, no teatro de Maurice Maeterlinck, *Les aveugles*, de 1890, ou *Péleas et Mélisande*, de 1893, cujo texto deu origem à única ópera de Debussy, estreada em 1898 com a mítica Mary Garden no papel de Mélisande. Esse sentido etéreo e, ao mesmo tempo, demoníaco também se fazem presentes em *Bruges-la-morte*, de Georges Rodenbach, de 1892, ou de modo plástico em artistas espalhados geograficamente, como o suíço Ferdinand Hodler, o belga Jean Delville, o polonês Jacek Malczewski, o inglês Dante Gabriel Rossetti e o brasileiro Eliseu Visconti.

Contemporâneo ao Impressionismo, Naturalismo, Expressionismo e a várias outras vanguardas, o Simbolismo se coloca também como partícipe de seu tempo, eclipsado certamente

pela compreensão daquela arte pelos modernos, com exceção, evidentemente, ao Surrealismo, que, como indicaremos, manteve ligações importantes com o movimento.

As características apontadas podem ser sintetizadas a partir de três autores, três romances que ditam os caminhos e as intensidades. Em primeiro lugar, Gabriele D'Annunzio e seu *Trionfo della morte*, de 1894; *Là-bas*, de Joris-Karl Huysmans, de 1891, e *Le vice suprême*, de Joséphin Péladan, de 1884. Os três possuem uma descrição com palavras raras, preciosas, quase um encantamento pela escrita. Por vezes mais difíceis, como em D'Annunzio, outras com neologismos exagerados, como em Péladan, ou mesmo em uma insistência no materialismo do mundo para indicar seu contrário, como em Huysmans. D'Annunzio, na abertura de seu *Trionfo dell morte*, justifica o uso deliberado de palavras mais raras ao mesmo tempo em que indica o italiano como uma língua tão rica quanto as outras, que, segundo o autor, são mais propensas para a literatura.

Há, acima de tudo – embora pareça que pretendo atribuir ao meu esforço, ao meu empenho em reproduzir a vida interior na sua exuberância e diversidade, valor transcendente superior ao da pura representação estética –, há, acima de tudo, o propósito de criar beleza e poesia, prosa plástica e sinfônica, rica de imagens e de sons (D'Annunzio 1961, 7).

Os três possuem conotações com um mundo espiritual do qual indicávamos, procurando de algum modo se retirar do mundo visível, racional. No romance de D'Annunzio, atravessamos a concepção de amor entre os personagens Giorgio e Ippolita. Trata-se de um amor vencido que mesmo no cume o vemos carcomido, infectado. O título sugere um pouco esse tom. No entanto, Giorgio comenta o tipo de beleza que chama sua atenção, em especial com Ippolita:

– É linda! Tem sempre na fisionomia uma expressão intensa, apaixonada. Nisso está o segredo do seu feitiço. A sua beleza não cansa; sugere constantemente um sonho. De que é feita a sua beleza? Eu não saberia dizer. Fisicamente, Ippolita não é bonita. Olhando-a bem, tenho tido a surpresa penosa duma decepção. Os seus traços me apareceram na realidade material, não modificados, não iluminados pelo poder duma expressão espiritual. Ela possui, porém, três elementos divinos da beleza: a testa, a boca, os olhos... (D'Annunzio 1961, 17).

Fica evidenciada assim a beleza não carnal da personagem. Seus elementos vinculados ao belo denotam características para o além, para os estados da alma, para certa psicologia invisível do corpo. Sua beleza é sugestionada e não passa, necessariamente, por seus aspectos físicos. A atração fatal também é pontuada pela força do feitiço.

O lado carnal, visível, traduzido na falsidade da superfície, é cruel. Ippolita mostra-se no “prazer particular em pungir, em premer artificialmente a sua própria sensibilidade” (D'Annunzio 1961, 201). A destruição que perpassa o casal em todas as páginas banha-se nos prazeres e vícios humanos; a sublimação do corpo invisível, não palpável, é próximo da ideia de morte. Giorgio percebe algo nessa estrutura:

– Há crueldade latente no fundo do seu amor – pensou ele. – Há um quê de destruição nela, tanto mais evidente quanto mais a excitam as carícias – prosseguia de si para si, recordando a imagem terrificante, quase gorgônea, da mulher que ele, contraído num espasmo, ou inerte numa exaustão, vira várias vezes, por entre as pálpebras baixadas. [...] A busca da personagem passa, inexoravelmente, pela ideia de vencer o aspecto da aparência. Se, por um lado, o que contempla em Ippolita seja seu lado não físico, quando se entrega aos prazeres da música, a busca é parelha: no espírito do ouvinte atentíssimo, foi quase a ressurreição dum mundo. A grandeza da sinfonia marinha ressuscitou-lhe a fé no poder ilimitado da música. Giorgio estranhou que houvesse podido privar-se tanto tempo desse alimento quotidiano do seu espírito, renunciar ao único meio outorgado ao homem para emancipar-se da ilusão da aparência, para desvendar no universo interior da alma a essência real das cousas. Estranhou que tivesse negligenciado tanto tempo o culto religioso que, desde a infância, sob o exemplo de Demétrio, praticara com tamanho fervor. Para ele e para Demétrio, a música não fora uma religião? Não lhes revelara a ambos o mistério da vida suprema? A ambos repetira, mas com sentido diferente, a sentença de Cristo: “O nosso reino não é deste mundo” (D’Annunzio 1961, 201-202; 226).

A sinfonia da natureza, que lhe remete ao passado, de mistérios já conhecidos, liga-se ao mundo da música, especialmente de Wagner na ópera *Tristão e Isolda*, que trará notas para o desenrolar dos momentos finais desse triunfo.

O desejo etéreo pujante e a pulsão inebriante paradoxalmente concentram-se nas marcas físicas de Giorgio, mas preso na ontogênese de sua família, na filogênese de sua estirpe. Assim é descrito com seu irmão, Demétrio:

Efetivamente, intelectuais e sentimentais, ambos traziam a herança mística da casa de Aurispa; ambos tinham a alma religiosa, propensa para o mistério, apta para viver numa selva de símbolos, ou num céu de abstrações puras; ambos prezavam as cerimônias da igreja latina, a música sacra, o aroma do incenso, todas as sensualidades mais violentas e mais delicadas do culto. Mas haviam perdido a fé. Ajoelhavam aos pés dum altar abandonado por Deus (D’Annunzio 1961, 162).

A descrição parece cabal do Simbolismo. A união de realidades mortais e espirituais, o lado oculto e misterioso, as violências do culto, marcas poderosas também de Huysmans, denotam o personagem.

Giorgio Aurispa trazia no organismo os germes herdados do pai. Giorgio, de sentimento e de inteligência, carregava na carne a herança do bruto. Nele, porém, o instinto convertia-se em paixão; a sensualidade assumia quase formas mórbidas. E delas Giorgio sofria justamente como duma enfermidade secreta. Abominava as febres que o assaltavam de improviso, que o devastavam miseravelmente, deixando-o acobardado, árido, incapaz de pensar. Certos impulsos baixos desolavam-no como uma degradação. Certos acessos repentinos de brutalidade, semelhantes à passagem dum tufão numa seara, assolavam-se o espírito, estancavam-lhe todos os mananciais interiores, cavavam sulcos dolorosos que, por largo tempo, ele não conseguia preencher (D’Annunzio 1961, 114).

A vitória da morte não está apenas na descrição do casal, visto que acompanha como um fantasma a trajetória dos dois amantes; o mofo está impregnado na história de vida. O tronco moribundo e ressecado da árvore genealógica dos personagens é como um atestado da morte à espreita e da barafunda de sentimentos contraditórios – entre pureza e leveza, carnação e vício.

Parece evidente que esses pontos no romance de D'Annunzio também se espelham de modo diverso tanto em Huysmans como em Péladan. *Là-bas* possui um acento mais dos vícios, das almas corrompidas, investiga uma procura incessante pelo desconhecido e pelo oculto cravados na cultura ocidental. Na abertura do romance de Joris-Karl Huysmans, há a incontornável identificação de um inimigo, que se torna o cerne da discussão. A verdade que tenta alcançar não diz respeito aos anseios das descrições, que exibem o verniz da sociedade, as quais seriam, em última instância, inúteis para a apresentação do que se segue. Dessa forma, esse inimigo é declarado, e suas energias estão centradas na busca da realidade por meio da superficialidade:

Não censuro o Naturalismo nem seus termos chulos, seu vocabulário de latrinas e hospitais, pois isso seria injusto e absurdo; primeiro porque certos assuntos os requerem; depois porque, com o rebotalho de expressões e borra de palavras, é possível erigir obras imensas e poderosas; *A taberna*, de Zola, é prova disso; mas a questão é outra; o que eu critico no Naturalismo não é a pesada têmpera de seu estilo tosco, é a imundície das suas ideias; o que critico é ter ele encarnado o materialismo na literatura, ter enaltecido a democracia da arte! (Huysmans 2018, 5.)

É evidente que o grande inimigo se cristaliza na figura de Émile Zola, que ergueu o monumento literário da família dos Rougon-Macquart, num compêndio de vinte romances, lançados entre os anos de 1871-1893, coroamento do Naturalismo. Entendido pelo simbolismo de Huysmans, esse movimento literário se arraiga nos preceitos do cientificismo do olhar; se agarra com força na crença do real superficial, daquilo que seu olho pode compreender. Os detalhes se sobressaem nas descrições minuciosas. Esse mundo das superfícies é posto como falso para esses artistas simbolistas. Para eles, a verdade está sistematicamente para além da casca, por isso, para além daquilo que o olho pode capturar. A ordem para atravessar o visível e ir para o alhures da razão é condição para vencer a falsidade do Naturalismo.

O herói huysmansiano está no seu personagem Durtal, autor medíocre que está escrevendo uma biografia do famigerado Gilles de Rais. Ele atravessa quatro romances, entendidos como uma conversão. *Là-bas* (1891), o qual trataremos mais aqui, *En Route* (1895), *La Cathédrale* (1898) e finalmente *L'Oblat* (1901). Se nesse primeiro impulso ele aparece como ideia central do ocultismo, das missas negras que terminam por interpelá-lo de modo indelével, os outros romances seguem um caminho de conversão ao catolicismo. É poderosa e sedutora a ideia do caminho que o leva do lado mais oculto do cristianismo para sua pretensa conversão: os percursos em *Là-bas* e a escrita da biografia daquele que seguiu Jeanne D'Arc e sua causa e acabou por ser compreendido como um assassino sanguinário, autor de crimes sexuais de diversas ordens, a encarnação de uma estrutura perversa. Em sua pesquisa, Durtal atravessa inúmeros lugares, conhece Gévingey, o sineiro guardador de um conhecimento passado, de ciências ocultas e segredos cabalísticos.

– Mas hoje em dia, duvidam da Astrologia, que foi venerada na Antiguidade – prosseguiu ele após uma pausa. – Na Idade Média, igualmente, ela foi quase santificada. Aliás, senhores, pensem no portal de Notre Dame de Paris; as três portas, que os arqueólogos, não sendo iniciados na simbologia cristã e ocultista, designam com os nomes de porta do Juízo, porta da Virgem, porta de Santa Ana ou de São Marcelo, representam, na verdade, a Mística, a Astrologia e a Alquimia, as três grandes ciências da Idade Média. Hoje, vemos as pessoas dizendo: tem certeza de que os astros influenciam a existência humana? Mas, senhores, sem entrar em detalhes reservados aos adeptos, por que essa influência espiritual é mais estranha do que a influência física que certos astros, tais como a Lua, por exemplo exercem sobre os órgãos da mulher e do homem?” (Huysmans 2018, 168.)

A perda da fé no ocultismo é um ponto importante em *Là-bas*, pois corresponde de alguma forma à vida de Gilles de Rais, que será, por sua vez, uma espécie de negativo da vida de Durtal nos quatro romances. Não é à toa que no capítulo I, em conversa sobre o Naturalismo, entra em jogo a poderosa e famigerada composição de Matthias Grünewald, o *Retábulo de Issenheim*, 1512-1516, do museu Unterlinden de Colmar. A descrição é longa, carregada de *pathos*. A dor e o realismo na obra de Grünewald amplificam sua compreensão em direção a um mundo espiritual:

No alto daquele cadáver em erupção, a cabeça atormentada e enorme; envolvida por uma coroa irregular de espinhos, ela pendia, extenuada, entreabrindo apenas um olho lívido no qual estremecia ainda uma expressão de dor e assombro; a face escarpada, a testa desmantelada, as bochechas exauridas; todo o semblante, tombado, chorava, enquanto a boca descerrada ria com a mandíbula contraída por espasmos tetânicos, atrozes [...] Ah! Diante desse Calvário ensanguentado e embaçado de lágrimas, estava-se bem longe dos complacentes Gólgotas que a Igreja adota desde a Renascença! Aquele Cristo tetânico não era o Cristo dos Ricos, o Adônis da Galileia, o dândi saudável, o belo rapaz de mechas ruivas, barba repartida, traços equinos e inexpressivos que, há quatrocentos anos, os fiéis adoram. Aquele ali era o Cristo de São Justino, São Basílio, São Cirilo, Tertuliano, o Cristo dos primeiros séculos da Igreja, o Cristo Vulgar, feio, por ter assumido toda a soma dos pecados e ter-se coberto, por humildade, com as formas mais abjetas. [...] Contudo, observando-se aquele Redentor de prostíbulo, aquele Deus de necrotério, tudo mudava. Daquela cabeça ulcerada, filtravam-se clarões; uma expressão sobre-humana iluminava a efervescência das carnes, a eclampsia dos traços fisionômicos. Aquela carcaça de asas pandas foi um Deus, e sem auréola, sem nimbo, no simples atavio daquela coroa desgrenhada, semeada dos grãos vermelhos das gotas de sangue, Jesus aparecia, em sua celeste supraessência, entre a Virgem, aniquilada, ébria de tanto chorar, e São João, cujos olhos calcinados já não eram capazes de verter lágrimas (Huysmans 2018, 14).

Huysmans, que também foi exímio crítico de arte – interessado, é verdade, muito mais na imaginação de Moreau do que na observação de Daubigny –, descreve atentamente a obra-prima de Grünewald. A descrição objetiva dá luz ao caráter realista do artista e de que forma, a partir dessa materialidade, contempla-se uma luz etérea, mística e desconhecida, posto invisível – um pouco à maneira do próprio personagem principal do romance, como Gilles de Rais. A verdade alquímica do mundo passa por conhecimentos não dominados. Para conhecer a conversão de Gilles de Rais às maiores atrocidades do homem, era preciso tocar no lado sombrio da fé cristã.

– E a Missa Negra, você assistiu?

– Assisti e digo-lhe antecipadamente: vai lamentar ver coisas tão terríveis. É uma lembrança que permanece e horroriza, até mesmo... principalmente... quando não se toma parte pessoalmente desses officios.

Ele a observou. Estava pálida e seus olhos diáfanos piscavam.

– Você pediu, portanto, não reclame, caso o espetáculo o assuste ou o revolte (Huysmans 2018, 298-299).

Durtal entra em contato com forças desconhecidas, perdidas e que mantêm um elo expressivo na contemporaneidade. O invisível e oculto são alcançados em *Là-bas* a partir de um trabalho do real, do material, dos alquimistas ou guardadores de saberes perdidos, é mais diabólico e febril em relação ao D’Annunzio. É como visitar as forças de uma catedral real e oculta ao mesmo tempo, como descrito por Fulcanelli (1964, 67-68)<sup>5</sup> em *O mistério das catedrais* quando discorre sobre as criptas:

Nesse lugar baixo, úmido e frio, o observado tem uma sensação rara e que impõe o silêncio: a do poder unido às trevas. Estamos aqui no asilo dos mortos, como na Basílica de Saint-Denis, necrópole dos ilustres, como nas Catacumbas romanas, cemitério dos cristãos. Lages de pedra, mausoléus de mármore, sepulcros, ruínas históricas, fragmentos do passado. Um silêncio lúgubre e pesado entre os espaços abobadados. [...] Força real, mas oculta, que se exerce sem segredo, se desenvolve na sombra, age sem tréguas nas profundezas subterrâneas da obra.

É preciso perceber, porém, uma divisão sarcástica do romance em relação aos usos do ocultismo naquela época e que mantém relação com o terceiro romance do qual falaremos. Durtal sinaliza: “– O que mais me surpreende é ver os rosa-cruzes envolvidos nessa história. Confesso que sempre os considereei como dóceis simplórios ou farsantes funerários” (Huysmans 2018, 296). E de modo mais incisivo, na figura de Joséphin Péladan:

– Lamentável também – disse Des Hermies – é que, além dos simplórios e parvos, essas seitas abrigam igualmente terríveis charlatões e tremendos fanfarrões.  
– Péladan, entre outros, quem não conhece esse mago mequetrefe, esse fantoche do Sul? – exclamou Durtal (Huysmans 2018, 169).

Esse ocultista com ares de esteta, arauto do mundo do além, autodenominado sacerdote, Joséphin Péladan, havia escrito o romance *Le vice suprême*, e ao seu redor gravitaram artistas, escritores e músicos sob uma compreensão idealista do mundo.

Péladan – homem de letras, crítico de arte, esotérico, ocultista – foi uma personalidade marcante no final do século XIX francês. Nasceu em 1859, em Lyon. Seus contornos espirituais aparecem desde cedo, muito provavelmente pela presença de seu pai, Louis-Adrien Péladan, jornalista que fundou o periódico *La Semaine Religieuse*, de cunho místico. A partir de seu romance de 1884, criou com Stanislas de Guaita a *Ordre de la Rose-Croix Kabbalistique*, espécie de revitalização da ordem, profundamente hermética, iniciática e esotérica. Essa união de dois ocultistas não durou

---

<sup>5</sup> Um pretense alquimista e intelectual que teria nascido na primeira metade do século XIX. Os segredos e mistérios que rondam Fulcanelli são incansáveis. Não sabemos ao certo se ele existiu ou se trata-se de outros personagens que escreveram sob sua alcunha. São muitas hipóteses que circulam a identidade do autor, até mesmo a ideia de ser uma obra coletiva. Seja como for, *O mistério das catedrais* publicado primeiramente em 1926, compreende aqueles espaços como lugares materiais e certamente ocultos, com energias maiores do que seus construtores, seus dogmas e sua forma arquitetônica.

---

muito, e a ruptura aconteceu em 1890, portanto, apenas dois anos depois de sua formalização. Péladan inaugurou uma nova ordem, *La Rose-Croix Esthétique*, ou *Ordre du Temple de la Rose-Croix*. Dessa forma, transformou a ordem em um movimento artístico, profundamente ligado ao Simbolismo e ao esoterismo do qual estava embebido.

Em *Le vice suprême*, parte do ciclo de romances de Péladan consagrados à decadência da raça latina é forte e rebuscada. Uma Etopeia, como nomeava ao lado dos títulos dos romances seu autor. A ideia das paixões e dos costumes em uma descrição minuciosa, certamente, faz parte de sua escrita. As descrições são da ordem celestial, o mundo etéreo, que por vezes parece reinar entre as linhas; a escrita é ébria, e a beleza das formas indica um mundo sonhado, longe do real. “Da terra, suspiros úmidos e quentes subiam até a varanda, em fragrâncias inebriantes; da relva cheia de vagalumes, do céu revestido de estrelas, de pavilhões cheios de sombra, do silêncio cheio de vozes, do sono cheio de vida, uma fascinação aparecia” (Péladan 1979, 50). Igualmente, é possível perceber essas características na fala do Padre Francesco em conversa com Léonora:

E o santo padre, artista até no sacerdócio e até na agonia, magnificamente cegado pelo seu amor ao belo, exclamou: “Assassine a carne, e Deus perdoará talvez o espírito. Vale mais o pensamento orgulhoso de Fausto que quer agradar a Deus o segredo da vida, que Don Juan que cai na brutalidade. O ideal é a continência, é a castidade” (Péladan 1979, 56).

O romance se passa no final do século XIX; a protagonista Léonora, casta até os acontecimentos brutais, é da estirpe dos d’Este e carrega no sangue os vícios, pecados e excessos dos Borgias e das desgraças de Leonora d’Este. No entanto, essas descrições avizinham-se aos mais puros vícios no seio da vida cristã-latina. As atrocidades das pulsões ganham contornos carnis e muito terrenos. As visões de castidades e descrições vaporosas dão espaços para outras concepções de mundo. O universo do Simbolismo mostra-se com variações que havíamos indicado mais acima. O personagem Malatesta encarna em certa medida essas contradições. Sua pulsão é de violência, seu vício é o estupro:

Durante o ano que durou sua corte, Malatesta não ousou se arriscar na comédia sentimental diante de uma clarividente tão aguda; pressentiu o estado de eretismo de Léonora; e sua fala nervosa cambaleante como uma carícia com reticências plenas de uma sombra que fazia o desejo curioso e atento, com subentendidos que interessavam o corpo ao enigma proposto ao espírito, ele acendeu nela a lamparina fatal da Psiquê dos quais os raios fazem dissipar as ilusões e os deuses. [...] Ele encontrou imagens carnis, cheias, grossas, vermelhas como tons de Rubens; modelos perturbadores como aqueles de papéis azuis de Prud'hon e truques de pensamentos parelhos àqueles de um Rops falante: prazer físico, exaltado na glória da intensidade (Péladan 1979, 68).

Ou ainda:

A vendo, ao tocar aquele corpo que realizava o sonho de sua carne, a quimera de seu vício, o demônio do estupro dominou Malatesta. Ele esqueceu tudo, prudência, dignidade, o amanhã; ele a possui furiosamente, uma violação egoísta e sádica. No quarto do palácio, escutava-se o que o povo chamava de grito da virgem (Péladan 1979, 68).

Léonora se mantém como uma metáfora para o próprio ideal central em Péladan. Ela, em última instância, pode ser compreendida como a decadência latina. Estuprada, maltratada e vingadora. Ela é etérea e, ao mesmo tempo, guardadora dos pecados incrustados na história de seu sangue. Não obstante, ganha Paris, e os cidadãos da cidade para ela suscitam um questionamento sincero e irônico: “Todo mundo aqui é tão tedioso quanto você?” (Péladan 1979, 78). Esse personagem central demonstra de modo amplificado a ideia simbolista de seu autor, ela é *Femme fatale*, ela é mulher celestial:

Recém-chegada, mil ciúmes das mulheres recaíram sobre ela, e ela não desdenhou seu olhar; enquanto os homens, seduzidos de chofre, lhes faziam uma corte e um cortejo. Em pé atrás de sua poltrona, empinada na porteira de sua carruagem, a horda de pessoas vestidas na moda a seguia como um estandarte (Péladan 1979, 78).

## De modo plástico

Se as principais ideias do Simbolismo podem ser vislumbradas a partir da tríade de romances indicada, suas formas visuais aparecem com clareza nas divisões do livro de Philippe Jullian (1969), *Esthètes et magiciens: l'art fin de siècle*. As variações do movimento são postas em capítulos temáticos, e essa nova beleza ganha os contornos místicos, macabros, eróticos; e as nostalgias e a decadência são postas à prova.

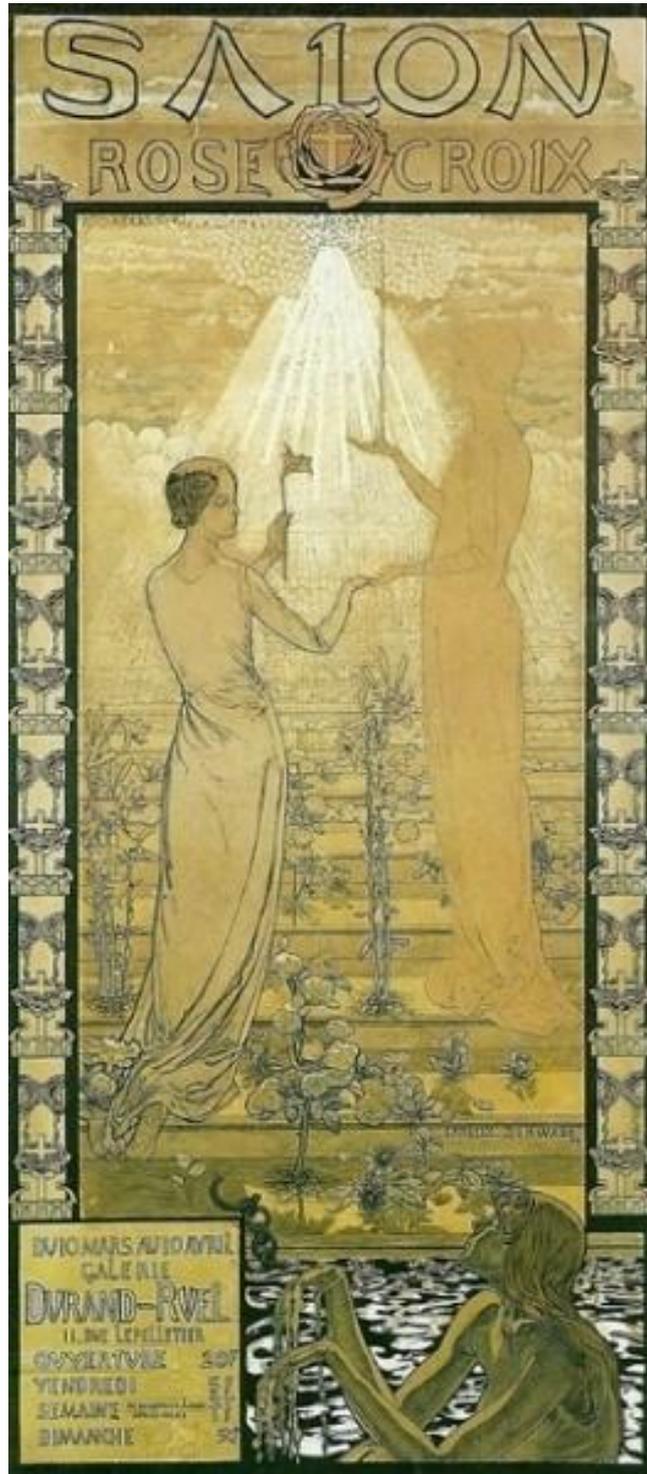
Nós mostramos que o fim do século XIX elaborou um estilo que lhe é próprio e que chamamos com razão de simbolista, tanto que os laços são estreitos entre essa escola literária e artística que recusaram o academismo ou o Impressionismo. Esse nome de “simbolista” é, para os pintores, mais justo que “Art nouveau” ou “Modern Style” (ainda ontem ridicularizado), que se aplicam melhor às artes decorativas que para uma pintura intelectual (Jullian 1969, 267).

Essa denominação passa também pelo grupo que indicamos a partir da ordem criada por Joséphin Péladan, a *La Rose-Croix Esthétique*. Foram organizadas cinco exposições com base nos ideais do mestre. A imagem do pôster da primeira exposição, de 1892, e assinada por Carlos Schwabe, é importante.

A mensagem parece clara, didática. Dois corpos femininos elegantes sobem uma escadaria. Suntuosos e alongados, estão distantes de uma anatomia rigorosa; os corpos lânguidos são afilados. No caminho, flores nascem, e o símbolo da cruz emoldura a imagem e ganha o centro superior da composição. A figura em um degrau acima é mais apagada, funde-se mais intensamente com a luz; a outra, em vias de também se diluir na atmosfera, possui contorno, e as duas transpiram paz e silêncio. No centro, no alto em forma de triângulo, um poderoso raio de luz emana das nuvens e ilumina com intensidade por onde incide. Abaixo, nas águas e na escuridão, uma outra figura feminina. Pouco a vemos igualmente, mas não pela luminosidade. As águas parecem barrentas, e as algas em suas mãos parecem pele apodrecida; está nua, presa às características mundanas. A escolha é evidente: ou a escadaria da pureza e beleza etérea e superior – a escolha das duas figuras

---

que estão iluminadas por uma verdade celestial – ou a superficialidade do mundo, sujo, lamacento e falso, as luzes ou as trevas.



**Figura 2** – Carlos Schwabe. Pôster da 1ª exposição dos rosa-cruzes, 1892  
Fonte: Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.



**Figura 3** – Jean Delville. *L'Ange des splendeurs*, 1894  
Fonte: Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelas.

Tal veleidade é forma central para esses artistas. O belga Jean Delville, maçom, cabalista, esotérico, místico, partícipe da ordem Kumris de veia martinista, talvez o maior entre os idealistas, propõe algo semelhante. Em *L'Ange des splendeurs*, 1894, obra que poderíamos adjetivar como maneirista<sup>6</sup>, vemos duas figuras, uma feminina e outra masculina. Percebemos o anjo com sua grande asa azulada preciosa, seus cabelos fundem-se com a coroa da qual emana luz, como um sol. Ela está em posição ascendente e é extremamente delgada, leve. Abaixo, há montanhas e geleiras em tom fúcsia, roxeado. A figura masculina aos seus pés tem uma visão conturbada, parece enebriada por este mundo, dos prazeres sublimados; seus cabelos cobreados estão revestidos pela transparência do panejamento do anjo, e eles se tocam dessa forma; seu corpo parece acompanhar o caminho aberto por esse ser. Seu sexo é escondido caprichosamente pela contorção dos galhos

---

<sup>6</sup> Philippe Jullian atrela certa relação entre os maneiristas italianos e essa vertente do Simbolismo. Os corpos, longes de apontar para uma realidade, parecem querer se aproximar de uma ideia espiritual, religiosa, com vontade do invisível por meio desse distanciamento. O processo da atenção para o avesso ao mundo material aproxima os simbolistas desse universo dos corpos celestes, superiores e idealizados.

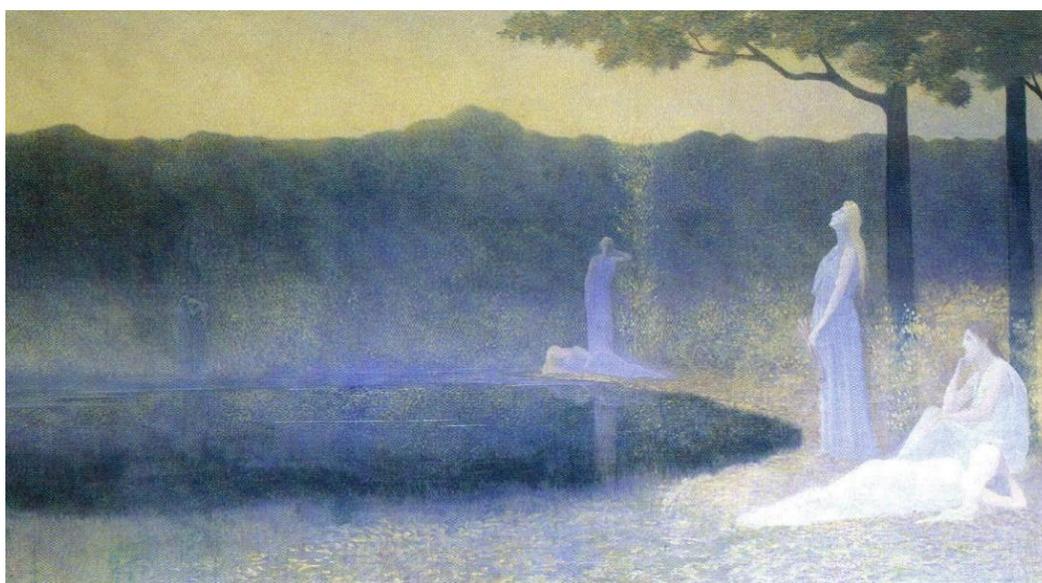
secos e das serpentes prontas para a próxima mordedura. Esse mundo dos vícios, dos venenos mortais, é contraposto mais uma vez por uma verdade habitando um mundo invisível, anímico, que paradoxalmente é cristalizado pela pintura de Delville.

A carreira de Delville pode ser encarada a partir desses pontos, e não apenas suas obras maiores, mas também os retratos, como os de Émile LeClercq, ou as obras do seu período de maturidade. Nos anos 20 ou 30 do século XX, manteve-se firme a seus ideais, ocultos, invisíveis e esotéricos. Evidentemente, essa vertente do Simbolismo não é exclusividade de Schwabe ou Delville. Diversos artistas atrelaram-se aos ideais de Péladan. Fernand Khnopff, Jan Toorop, Antoine Bourdelle, entre tantos outros, apresentaram-se com esses temas.

Nesse ponto, a obra de Alphonse Osbert é importante. Foi aluno de Henri Lehmann e esteve próximo ao salão dos rosa-cruzes. Segundo Véronique Dumas (2005, 57), que examinou as relações entre Osbert e Péladan, o interesse do esteta pelo pintor era amigável, para além do artista:

Péladan não se interessava apenas pela pintura de Osbert, ele devia também apreciar o homem. De fato, quaisquer que sejam as relações que eles puderam ter, julgamos boas de toda maneira. Péladan guardou muita estima por Osbert. Eis aqui o que ele lhe escreveu durante o ano de 1900: “Eu sou muito sensível de sua lembrança, meu caro Osbert, e eu a guardo desta forma”.

Seja como for, Péladan observou as obras de Osbert com bons olhos, e não é difícil imaginar que os convites para expor feitos pelo Sâr foram realizados, pois as obras do artista eram praticamente reflexos de seus anseios para os salões. Uma guinada do mundo não sensível, por excelência. O mundo ordenado e fíncado na visualidade ou na superfície do mundo retiniano não tem espaço, como vimos, na obra de Péladan. Ali, tudo é conduzido necessariamente pelo não visto, a abertura para a imaginação, para um mundo interior. O real, ou a verdade que importa, é assim invisível. Apenas a imaginação e o irreal poderiam dar conta daquilo que o olho não captura.



**Figura 4** – Alphonse Osbert. *Harmonie d'automne*, 1900  
Fonte: Coleção particular.

Osbert, em muitas telas, pode ser visto dessa forma. Em seu conjunto, as obras realizadas pelo artista no final do século XIX e início do XX almejam elementos que são relacionáveis com as obras elencadas aqui. Entre tantas, *Harmonie d'automne*, de 1900, responde a esses anseios. As mulheres levantadas ou deitadas parecem meditar em profunda comunhão com a natureza que as cerca. Esse prazer meditativo, aliás, é partilhado entre outros artistas, especialmente Puvis de Chavannes. Uma fina bruma esvaece os detalhes da paisagem, harmoniza um temperamento espiritual da obra, na qual tudo é estável e calmo. Os tons pálidos e preciosos (como fuligem dourada) nos levam para um tempo outro. Mais uma vez, esse conjunto que nos cerca pela obra possui um tempo diverso, diferente do nosso, regrado pelo invisível, e não pelo relógio.

Em *L'Énigme*, de 1898, isso é exemplar. As águas com tons dourados e o céu alaranjado de um gosto divisionista dão espaço para uma grande cabeça meditativa que ocupa boa parte do lado direito da composição. A figura feminina, como um totem misterioso cujos pensamentos são perdidos em sua introspecção, revela a atração e o poder que a relação que esses preceitos possuem com a conjunção do corpo feminino e os aspectos mágicos da natureza.

Alexandre Séon, Thomas Wilmer Dewing e tantos outros trafegam por caminhos semelhantes. É curioso, no entanto, compreender como elementos etéreos fundem-se a elementos carnis. O cartaz da quinta mostra dos rosa-cruzes, realizado por Léonard Sarluis, é um exemplo notável. A figura está entre um David e Perseu. Um personagem apolíneo, com olhar impávido e sereno, a testa levemente franzida, mantém-se como perfil de medalha. Com placidez, apoia sobre um dos ombros a enorme espada, cujo brilho é acompanhado por aquele da armadura. A extrema polidez da pele é contrastada apenas pelos olhos marcados e, em especial, pela veia saltada na mão que segura a arma, denotando o esforço altivo do herói. Seu braço direito está esticado, empunhando pelos cabelos a cabeça degolada do inimigo, a qual denota traços avessos aos do indígete.

Esse Golias, ou Górgona vencido, de orelhas grandes e nariz protuberante, possui marcas do tempo aparente ou do mundo sensível. A boca entreaberta, com a língua para fora, deixa verter saliva, como o veneno que ainda escorre da fenda inerte do algoz derrotado. É a imagem de Zola morto, com serpentes que escapam do pescoço, no lugar do sangue. Ao fundo o sol nascente, indicativo de um novo mundo e uma nova ordem, sem a presença do inimigo sobrepujado.



Figura 5 – Léonard Sarrus. Pôster da 5ª exposição do salão dos Rosa-Cruzes, 1892  
Fonte: Musée Carnavalet, Paris.

Há uma forte presença também de paisagens simbolistas. Atmosféricas, elevam o humano para categorias não tangíveis. Como materializações de *Le Prélude à l'Après-midi d'un faune*, denotam um lugar mágico, fugidio, presente fora do mundo do cotidiano. Assim, podemos compreender imagens como *Le dimanche*, de 1898, de Henri la Sidaner, e as paisagens do australiano Sydney Long ou de August Strindberg, atreladas a uma vontade simbolista para a paisagem (Cogeval 2012; Rosenblum 2000).

O Simbolismo pode ser compreendido também fora desses aspectos de Péladan e muito mais próximos de Huysmans ou D'Annunzio. Ambientes revestidos de excessos, sobretudo dos prazeres de um mundo luxuoso, precioso e raro, são evidentes em romances como *À rebours*, de 1884, de Huysmans. Esse universo<sup>7</sup> poderia ser retrocedido pelo menos até o Delacroix de *La mort de Sardanapale*, de 1827, e de modo mais acabado no mundo mágico e precioso, cruel e luxuoso feito por Gustave Moreau que comentamos acima, em especial suas imagens de Salomé.

<sup>7</sup> Esse ponto é fundamental para a compreensão da complexidade do Simbolismo. Seu lado macabro e ligado à figura feminina é conhecido e ocupa uma parte considerável do imaginário do fim do século XIX (Costa Júnior 2010). O tema aparece como foco da pesquisa de Bram Dijkstra e Mario Praz, em particular cf. (Dijkstra 1988; Praz 1996).

As séries de obras de Moreau entre aquarelas, óleos e desenhos sobre a princesa da Judeia são inúmeras. Todas elas reluzem e tilintam com materiais e tons preciosos, o dourado ou o lápis-lazúli. Em *Salomé dançando diante de Herodes* ou *A aparição*, ambas de 1874-1876, o tapete vermelho da primeira transmuda-se em um tapete-sangue, os tons vermelhos percorrem o quadro, como em *Salomé dançando*, contudo, agora se convertem em manchas do sangue da cabeça que a dançarina vislumbra, uma antevisão de seu prêmio. As pequenas passagens do Evangelho ganham potência e tradução para essa época nos quadros de Moreau.

Talvez seja nas ilustrações de Félicien Rops que esses pontos estejam mais claros. Ligadas ao mundo subterrâneo, cruel: duplo do mundo moderno, do cotidiano daquela época filtrado pelas lentes de sua obra. Nas *Diabólicas* – ilustração da obra homônima de Barbey d'Aurevilly –, o satanismo anda lado a lado com o sadismo e o misticismo. Em *Um jantar de ateus*, por exemplo, Rops coloca sobre a mesa uma mulher robusta e ao mesmo tempo maligna. O jantar transforma-se de alguma maneira em um ritual, em que o desejo e o pecado da carne se comungam. No canto inferior direito, observamos as pernas calçadas com botas de alguém que, provavelmente, já padeceu. Nas imagens de Rops, a mulher fatal se sobrepõe e tem um papel preponderante.

Na *Tentação de Santo Antônio*, de 1878, ele transpõe as provações do santo numa versão macabra e desafiadora. Crucificada no lugar de Cristo, uma mulher-demônio de corpo exuberante aparece para o eremita. Seus cabelos misturam-se com as chamas. Cristo raquítico passa ao lado, enquanto anjos-caveiras jogam folhas mortas. Em cima da cruz, no lugar de INRI, temos EROS, e ao lado um demônio, que mais parece um bobo da corte, faz caretas atrás da cruz.

Esse mundo oculto, das magias e dos excessos, também é parte da obra de Jan Toorop. Em *La cartomancienne et études de chats*, vemos uma cartomante, versada nos conhecimentos da decifração, de uma ciência aberta para poucos. Seu rosto se mantém concentrado, a atenção centra-se para um de seus dedos em uma mão pesada e cansada, que indica a sorte da dama que se mantém em pé. Dela, não temos descrições faciais senão o perfil, o coque nos cabelos e a orelha. Seu vestido denota, de certa forma, sua classe mais privilegiada. Na mesa, perto da contratante, um gatinho rajado – animal relacionado à ideia de liberdade e inteligência, mas também à magia, ao mistério do mundo espiritual – espreita a leitura das cartas. Podemos perceber os estudos extraordinários de gatos do artista que rodeiam a cena.



Figura 6 – Jan Toorop. *La cartomancienne et études de chats*  
Fonte: Musée des Beaux-Arts, Tournai.

Contudo, é com *A bebedora de Absinto*, de 1897, que a estética decadentista de Rops aparece mais claramente: encostada numa pilastra listrada, uma mulher, de cabelos presos e um pequeno chapéu. O delineador preto ao redor dos olhos sustenta a ambiguidade da figura feminina presente em muitas de suas obras. A boca entreaberta e a pinta logo abaixo conferem à figura algo de maléfico e sedutor, decadente e obscuro. Com o comportamento e olhar lascivo, a dama parece transparecer uma prostituta, pronta a dar o bote em sua presa.

Tais mulheres decadentes, ou entendidas como verdadeiros demônios, têm um traço evidentemente recorrente nas últimas décadas do século XIX. A mulher fatal – devoradora de homens, que suga, além do corpo, a própria alma de suas vítimas – ganha novos contornos trágicos e de sedução nas imagens de Gustav Klimt e Franz von Stuck.



Figura 7 – Franz von Stuck. *Sensualidade*, 1897  
Fonte: Coleção particular.

Na obra de Gustav Klimt, *Judith*, de 1901, a personagem é transformada na sexualidade a florada da mulher luxuosa e preciosa. O quadro inteiro ressoa luxo e extremo brilho, no qual o bico do seio à mostra corrobora o olhar desejoso de Judith. A cabeça de Holofernes tem pouca importância comparada à mulher. Na série de Franz von Stuck, *Sensualidade*, de 1897, a alegoria mostra-nos uma mulher perigosamente entrelaçada por uma enorme serpente que, com extrema malícia, esfrega as escamas no sexo feminino. Essa categoria está presente também no rosto que se mantém quase inteiramente às sombras. Não vemos as mãos da *Sensualidade*, apenas seus seios volumosos e os tons também preciosos no tecido atrás da mulher.

Certamente, a figura da *femme fatale* possui importância ímpar na cultura do fim do século. Seja nas imagens exageradas de Jean Delville, nas ilustrações de Armand Rassenfosse, nas Salomé de Aubrey Beardsley ou nas criações dos pré-rafaelitas datadas da metade do século XIX. Nessa barafunda, as célebres imagens de Adolf Gustav Mossa, *Elle*, e do uruguaio Juan Manuel Blanes, *Demonio, mundo y carne*, são poderosas. Este último, em seu quadro de 1884-1885, parece sintetizar a força da mulher-demônio. O ambiente no qual ela se prostra é todo circundado por vícios, lascívia e luxúrias. O rosto semiescondido pelos braços nos deixa ver a sensualidade do olhar e da boca de sorriso malicioso. A posição lembra as imagens de Vênus, como a de Cabanel ou de Gervex. A pilosidade parece estar atrelada às ferocidades do sexo.

## Limítrofes?

Se indicamos uma pluralidade e ao mesmo tempo pessoalidade do espírito simbolista, há, por sua vez, elementos importantes sobre as interpretações do próprio movimento, cujos autores imprimem como marcas aquilo que vislumbramos certo alcance de limites do que se compreende como tal, entrelaçando concepções e ideias. É o caso de obras que mergulham no Naturalismo e também no Simbolismo. A literatura verista na Itália, especialmente *I Malavoglia*, de Giovanni Verga<sup>8</sup>, de 1881, trafega um pouco nesse caminho. As descrições e o mundo ordenado pelo acento na vida familiar e no pessimismo social são envoltos a elementos mágicos ou fora da ideia primeira da aproximação do movimento com o Realismo ou Naturalismo, como o misterioso carregamento de *lupini* (Verga 1992).

Não estamos distantes de Jules Bastien-Lepage e sua famosa *Jeanne D'Arc*, de 1889. A descrição da cena é naturalista: o gosto no acento do jardim e na atenção dada às cascas dos troncos das árvores. O realismo da figura central chama a atenção. Joana D'Arc – uma camponesa! –, de vestes simples, carcomidas pelo trabalho e pelo tempo, mira para o horizonte. Esse olhar se perde de qualquer paisagem ou ponto perceptível; uma de suas mãos toca a folhagem das árvores, a outra parece se contorcer. Atrás, um banquinho simples, virado, sugere onde estava sentada antes do despertar premente. Ao lado, a roca de fiar na qual trabalhava. No entanto, temos quase uma pintura mural saindo da casa dos pais da heroína, imagens sugestionadas ou a materialidade das vozes escutadas.

Em uma concepção da pintura naturalista, o artista dá visualidade para elementos invisíveis, fora do mundo do cotidiano. Há uma verdade espiritual nas vozes escutadas pela guerreira, incrustadas nas imagens divinas e bélicas que vemos naquele espaço. Por certo, a obra se mantém com interesses fincados na realidade, a consolidação dos eventos políticos da Lorraine contemporânea de Bastien-Lepage no mito histórico da mártir cristã.

---

<sup>8</sup> Essa relação de Verga e do verismo com um universo que, a rigor, foge dos ideais do Realismo ou Naturalismo, aproximando-se a uma sensibilidade simbolista, é oriunda das pesquisas de Leticia Badan Palhares Knauer de Campos e pode ser visualizada em sua tese de doutorado em desenvolvimento no IFCH-Unicamp, que neste momento tem como título: *O imaginário visual do cinema de horror italiano*.

---



**Figura 8** – Jules Bastien-Lepage. *Jeanne d'Arc*, 1879  
Fonte: Metropolitan Museum of Art. Nova York.

Essa relação entre o Realismo e Naturalismo com o Simbolismo é matéria-prima de Léon Frédéric. O artista, um dos mais famosos na virada do século XIX na Bélgica, foi próximo da maneira concebida por Jules Bastien-Lepage, que descobriu em 1882, quando o francês expôs no salão em Bruxelas. Algumas de suas obras são decididamente mais próximas do Simbolismo. O caso de *Nature* ou *Abondance*, de 1895, ou *Vanitas*, de 1893, demonstra essa proximidade. Sua paleta realista, a observação da natureza e das características dos personagens saltam aos olhos.

Como uma moda, os trípticos fizeram muito sucesso nos finais do século XIX e começo do XX, e Frédéric certamente foi seu expoente maior. *Les marchands de craie: le matin; midi; le soir*, de 1882-1883, é exemplar. O tema dos trabalhadores é caro ao artista, e aqui compartilhamos momentos-chaves do dia dos mercadores ambulantes de giz. No painel à esquerda, “a manhã”, vemos a família caminhando na aurora, pés descalços, rostos bem-marcados por uma melancolia aparente que se evidencia na barba do homem, no rosto visível contornado pelo lenço, na mulher ou nos olhos perdidos da criança que come um pedaço de pão. É a hora da esperança, do raiar de um novo dia, na crença de que as coisas vão melhorar. O caminho atrás da família sugere o longo percurso que deve ser trilhado.

No painel central, “meio-dia”, vemos a parada para o almoço. O tempo da oração, do agradecimento mais precisamente. Pés e mãos inchados – hipertrofiados – e sujos, os braços denotam a força dispendida; mais uma vez nota-se a tristeza nos perfis cabisbaixos em rostos praticamente desfigurados; há certa anotação simbolista/sugestivo na descrição dos corpos em Frédéric. O painel central é forte. Atrás vemos a cidade moderna, suas chaminés das fábricas, igreja – a estrutura social. Aquela família está à margem, fora daquele funcionamento. A exclusão brutal de uma modernidade seletiva parece fazer parte da imagem: desamparados não têm direitos ou

---

quaisquer suportes em suas atividades, estão sujeitos à própria sorte. Certamente, é uma família que veio do mundo agrícola, a estrutura esquecida pela Revolução Industrial. É nesse ambiente de desolação simbolista que uma tempestade parece querer chegar, como sugerem as nuvens pesadas à esquerda.

No último painel, “a noite”, a família volta extenuada: a esperança não existe, o crepúsculo avança, e eles caminham para casa, um pequeno trailer, como sugere a imagem. A família está longe do pequeno vilarejo, que se desdobra à direita.



Figura 9 – Léon Frédéric. *Les Marchands de craie: le matin; midi; le soir*  
Fonte: Musées Royaux de Beaux-Arts, Bruxelas.

Outros trípticos se mantêm com essa estrutura de uma ligação profícua com o Simbolismo. Como no caso de *Le ruisseau*, de 1890-1899, na qual a queda-d’água tem um papel importante na ideia de nova vida, marcada pela compreensão de um tempo diferente em um ambiente magicamente formado por crianças. Do mesmo modo, ocorre em *Tout est mort, mais tout renaîtra par l’amour*, de 1893-1918, em que seus traços idealistas são bem demarcados em um tema divino, e o mundo espiritual se relaciona com características do real.

## A arte moderna

Tratávamos acima sobre Alphonse Osbert e seu mundo de um arcaísmo e antiguidade aparentes que, sem dificuldades, poderíamos relacionar com Puvis de Chavannes ou Alexandre Séon. No entanto, comentamos também sobre um certo gosto divisionista do artista – ponto este fundamental. O Simbolismo se relacionou com poéticas diversas, modos de criação das imagens que se ligam aos impressionistas, divisionistas, expressionistas, entre outras vanguardas. *Soir Antique*, de 1908, de Osbert, aponta para esse caminho. As mulheres tristes, chorosas ou silenciosas nas rochas foram motivo para outro estudo (Costa Junior, 2019), por isso concentremo-nos na descrição das águas. O sol poente tinge todo o horizonte de amarelo-alaranjado com tons de azul. As águas são puro grafismo. A modernidade de Osbert aponta para caminhos diversos, e os

---

elementos gráficos indicados aqui podem ser postos em liça juntamente com obras de Akseli Gallen-Kallela, Ferdinand Hodler ou Félix Vallotton.

Outro movimento que se relaciona prontamente com o Simbolismo é o Art-nouveau e sua afinidade com as forças naturais e vontades herbais. Artistas como Alphonse Mucha, Toulouse-Lautrec ou Eugène Grasset podem ser vistos como simbolistas, uma vez que os movimentos modernos não excluem as aspirações elevadas e espirituais próprias dos contornos indicados por Moréas. A própria arquitetura do Art-nouveau é uma estrutura da imaginação: o rigor cerebral obedece ou se veste de ritmos da natureza, e formas orgânicas são sugestionadas. É o movimento que na Itália se chamará Liberty, com muitas similaridades, seja na arquitetura ou nas artes gráficas e nas belas-artes. Artistas como Pietro Fenoglio, Ottorino Andreini e Cesare Saccaggi fazem parte das variações imagéticas do Liberty.

Os artistas modernos se relacionam de maneira mais direta com os simbolistas do que os manuais se dedicaram. Evidentemente que os nabis, grupo com personalidades díspares como Maurice Denis, Paul Sérusier e Édouard Vuillard, mantinham questões da ordem da forma e relações com as vanguardas de forma mais direta. No entanto, a relação com o mundo espiritual, religioso – o próprio nome do grupo faz referência à ideia de orador, anunciador ou ainda profeta ou iluminado –, não pode ser desprezada.

Comumente os artistas se mostravam como sacerdotes; o retrato que Paul Sérusier faz de Paul Ranson é o modo mais cabal dessa ideia. O artista se coloca como detentor de uma verdade superior; ele lê um livro sagrado, apesar de seus olhos mirarem o horizonte. O artista é quase uma sibila, e sua arte, o oráculo. Na mão esquerda, segura um cetro, e ele veste um manto sagrado. Maurice Denis (1964), que além de pintor foi teórico das artes, mais especificamente sobre arte religiosa e o encontro da arte com o espiritual, trabalha nesse mesmo caminho. As cores utilizadas são preciosas e etéreas, a forma sintética. Em sua tela *En automne la musique adoucit les regrets et les tristesses*, de 1905, essas características são acentuadas. A alegoria melancólica tem uma vontade de elevação espiritual pela música. Ali, o tempo parece suspenso, e os sentimentos fora da superficialidade.

Se o ponto de encontro entre simbolistas e nabis é notório, isso pode ser repetido em relação à arte abstrata. Diversos artistas que enveredaram para a arte abstrata mostravam-se atados diante das aparências. A relação com a teosofia, por exemplo, é conhecida em Piet Mondrian ou Wassily Kandinsky. No Brasil, Manoel Santiago era partícipe das ideias de Charles Webster Leadbeater, que teve suas concepções sobre o oculto, o misticismo e a teosofia bem-aceitas para a comunidade.

O caso da abstração em Mondrian é emblemática. O artista mantinha relações importantes com o Simbolismo. Em seu tríptico *Evolution*, de 1910-1911, as aspirações do universo etéreo com

---

ligações fora do mundo retínico são conhecidas. Suas telas célebres do neoplasticismo são como continuações naturais do Simbolismo. A estrutura rígida de uma geometria abstrata e harmônica é elevação para o espírito. A beleza dessa rigidez está para esse universo particular que a experiência de suas obras oferece. Aquilo que é visto se relaciona com o invisível e não apresentável, como escrevia o próprio Leadbeater em suas teorias teosóficas. Podemos entender as telas abstratas de Kandinsky nesse sentido também. A relação com a música discutida em suas obras transparece em seus títulos, nos ritmos das linhas e formas. Seja como for, a música também se oferece como elevação espiritual, como vimos, por exemplo, em D'Annunzio, e as obras de Kandinsky são pontos importantes para vislumbrar o invisível a partir, paradoxalmente, do visível.

Talvez a vanguarda que mais abertamente se relacione com o Simbolismo seja o Surrealismo. O foco parece realmente atingir o não visível, mas dessa vez acessando o inconsciente. O mundo ordenado e regido pela consciência se manifesta na superficialidade do mundo, e para romper com essa ilusão de verdade é necessário caminhar por vias do desconhecido, de um mundo interior, dos sonhos e da imaginação. Imagens cifradas ou sugestionadas, importantes para o Simbolismo, são fortes para o movimento. Esse mundo da objetividade do olho é desafiado. É conhecida a cena inicial de *Le chien andalou*, filme de Luis Buñel, de 1928. Um close no olho, na sequência a imagem da nuvem entrecortando a lua é posta em relação à navalha que dilacera esse órgão. É quase um aviso: não é por aí que a compreensão do filme se passa, o mundo da visão interior é mais poderoso.

Em *Le nageur aveugle*, de 1934, de Max Ernst, temos uma composição praticamente abstrata, em que linhas paralelas vermelhas e brancas são alteradas com a presença de duas manchas, uma branca e grande à esquerda e outra menor à direita, como uma bola preta alastrada por outra mancha branca. A experiência do nado parte, necessariamente, sem o apoio da visão. Temos em imagens sensações do corpo cortando as águas, imagens interiores mais importantes e válidas na concepção da realidade em detrimento da superficialidade plana do olhar.

## Uma beleza nova

Para concluir, esta seção toma o nome do segundo capítulo do livro de Philippe Jullian. O Simbolismo almejou uma nova ordem da cultura e, de certa forma, foi convincente. Alastrou-se não como um grupo, mas como uma sensibilidade daqueles anos. Vestiu-se de formas diversas, indicou caminhos tortuosos, esteve presente na literatura, nas artes, na ópera, na música. Para sua verdadeira compreensão, é justo situá-lo diante de seus pares modernos e entender seu ostracismo em alguns círculos da modernidade.

No seio do próprio movimento impressionista, podemos notar como aquelas décadas do final do século XIX estiveram presentes em artistas como Claude Monet, encarado muitas vezes como aquele que se manteve fiel aos preceitos do movimento até o fim da vida, em 1926. A partir dos anos 1880, a paleta de Monet torna-se cada vez mais preciosa, os tons utilizados não são mais aqueles da natureza natural dos tempos áureos da Société Anonyme Coopérative des Artistes Peintres, Sculpteurs et Graveurs. Em obras como *Le Parlement, ciel orageux*, de 1904, ou *Les Quatre Arbres*, de 1891, o artista se utiliza de tons raros e artificiais que, a rigor, fogem de uma coloração da própria natureza.

Podemos nos lembrar, sem restrições, do grande projeto de Monet ao criar um jardim particular em sua residência em Giverny. Quando adquiriu a casa em 1890, Monet a reformou, criando um amplo jardim, que seria os motivos para diversas obras até o fim de sua vida, em 1926. Provavelmente, a partir de suas gravuras japonesas, construiu uma ponte típica que facilmente é encontrada em tais gravuras. Entrando em contato com alguns horticultores parisienses, logo importou diversos tipos de plantas e flores, raras e exóticas do mundo todo. Ao invés de sair com seu cavalete em busca da natureza, ele a refez no quintal de sua casa. Buscou os tons preciosos e os reflexos extremos em uma natureza recriada, deixando a artificialidade do jardim próxima à própria natureza. Parece um procedimento do próprio Huysmans em *À rebours*, quando lemos sobre Des Esseintes: “Depois das flores artificiais a imitar as verdadeiras, queria flores naturais que imitassem as falsas” (Huysmans 1987). O procedimento de Monet no final do século XIX e início do XX é extremamente ligado às aspirações simbolistas.<sup>9</sup>

Se a paleta de Monet se liga, então, aos procedimentos do luxo e da raridade, da artificialidade do mundo, no próprio Zola, algo da ordem de uma pureza dos corpos, de um entendimento andrógino, tal qual vislumbrava Péladan, pode ser lido no primeiro romance do círculo dos Rougon-Macquart:

Era uma criança, mas uma criança que estava tornando-se mulher. Achava-se vigorosamente no muro alvadio de luar. Era uma criança, mas uma criança que estava tonando-se mulher. Achava-se nesta época indecisa e adorável em que a moça sai da idade infantil. Há então, em cada adolescente, uma delicadeza de botão de rosa nascente, com formas indefinidas um delicioso encanto; as linhas cheias e sexuais da puberdade acentuam-se, ao de leve, nas ingênuas magrezas da adolescência; a mulher desabrocha com os seus primeiros acanhamentos públicos, não conservando quase nada do seu corpo de menina, e pondo inconscientemente em cada feição a afirmativa do seu sexo (Zola 1956, 17).

---

<sup>9</sup> Esse caminho indicado para a compreensão da obra final de Monet pode ser refletido na concepção da obra de outra impressionista, Berthe Morisot. Sua paleta se converte para tons pálidos em ambientes carregados de tristeza e melancolia. Os retratos de sua filha, Julie, atestam um pouco essa leitura. Obras como *Jenne fille au lévrier ou Julie Manet et sa levrette Laërte*, de 1893, e principalmente *Julie rêveuse*, de 1894, apresentam um mundo decadentista, com torpor sugestionado, em que as aspirações dos efeitos luminosos incididos nos objetos dão lugar para um mundo ligado aos anseios simbolistas, com notas pesadas ou dos vícios discutidos aqui.

No Brasil, a história do Simbolismo é mais presente e acabada na literatura do que nas artes plásticas. Temos trabalhos de fôlego situando as relações de Eliseu Visconti com o movimento, alguns pontos ligando as imagens de Helios Seelinger, Maurício Wellisch, Rodolfo Amoedo ou mesmo Lucílio de Albuquerque e seu *Despertar de Ícaro*, de 1910. No entanto, são estudos pontuais, visto que a história da pintura simbolista no Brasil está por ser escrita. Assim como seus pares em outros lugares do mundo não suscitaram um grupo fechado e coeso, sua dinâmica esteve presente nos modos de elaboração das imagens em uma história conhecida, dos salões ou da Escola de Belas-Artes. É preciso analisar os casos à lupa.

As continuidades no cinema ou no mundo contemporâneo parecem surgir com interesse na cultura. *Picnic at Hanging Rock*, de Peter Weir, de 1975, ou *Morgane et ses nymphes*, de Bruno Gantillon, de 1971. Os devaneios de Ken Russel ou a pintura de Pierre Soulages, Fábio Magalhães e David Ligare podem ser lidas e relacionadas com aquela cultura.

## Referências bibliográficas

- Breton, Jean-Jacques. *Anthologie des peintres pompiers*. Paris: Bibliothèque des Introuvables, 2010.
- Cogeval, Guy, org. *Debussy: la musique et les arts*. Paris: Skira-Flammarion, 2012.
- Costa Junior, Martinho Alves da, org. *Amável leitor: Ensaaios de arte e cultura*. Juiz de Fora: Clieoedel, 2019.
- Costa Junior, Martinho Alves da. “A figura feminina na obra de Théodore Chassériau: Reflexões sobre nus, vítimas e o fim de século”. Tese de doutoramento, Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2013.
- Costa Junior, Martinho Alves da. “A mulher nas rochas e o pensamento das imagens”. Em: *Norval 7.0*, org. Rodrigo Sanches, p. 276-291. São Paulo: CISC, 2019.
- Costa Junior, Martinho. “*Fin-de-siècle*: Luxúria, morte e prazer”. VI Encontro de História da Arte – História da Arte e suas fronteiras, Campinas, Brasil, 2010.
- D’Annunzio, Gabriele. *A vitória da morte*. Rio de Janeiro: Casa Editora Vecchi, 1961.
- Denis, Maurice. *Du symbolisme au classicisme: Théories*. Paris: Herman, 1964.
- Dijkstra, Bram. *Idols of perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Dumas, Véronique. *Le peintre symboliste Alphonse Osbert (1857-1939)*. Paris: CNRS Éditions, 2005.
- Fulcanelli. *O mistério das catedrais*. São Paulo: Edições 70, 1964.
- Gibson, Michael. *Simbolismo*. Köln: Taschen, 2006.
- Hoog, Michel. *Musée de l’Orangerie, Les Nymphéas de Claude Monet*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2006.
- Huysmans, Joris-Karl. *Às avessas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- Huysmans, Joris-Karl. *Nas profundezas*. São Paulo: Carambaia, 2018.
- Jullian, Philippe. *Esthètes et Magiciens: l’art fin de siècle*. Paris: Librairie Académique Perrin, 1969.
- Leadbeater, Charles Webster. *O homem visível e invisível*. São Paulo: Pensamento, 1985.
-

- Moréas, Jean. *Les premières armes du symbolisme*. Paris: Léon Vanier, 1889.
- Moreau, Gustave. *Écrits sur l'art par Gustave Moreau*. Paris: Fata Morgana, 2002.
- Paz, Octávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Pedrosa, Mário “Discurso aos Tupiniquins ou Nambás”. Em: *Política das artes*, org. Mário Pedrosa e Otília Arantes, p. 333-340. São Paulo: Edusp, 1995.
- Péladan, Joséphin. *Le vice suprême*. Paris: Éditions des Autres, 1979.
- Péladan, Joséphin. *Comment on devient artiste: esthétique*. Paris: Chamuel, 1891.
- Praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora Unicamp, 1996.
- Renan, Ary. *Gustave Moreau: 1826-1898*. Paris: Gazette des Beaux-Arts, 1900.
- Rosenblum, Robert. *1900: Art at the crossroads*. New York: Harry N. Abrams, Inc., 2000.
- Rouault, Georges. *Souvenirs intimes: G. Moreau, Léon Bloy, Cézanne*. Paris: E. Frapier, 1926.
- Thuillier, Jacques. *Peut-on parler d'une peinture “pompière”?* Paris: PUF, 1984.
- Verga, Giovanni. *I grandi romanzi e tutte le novelle*. Roma: Grandi Tascabili Economici Newton, 1992.
- Zola, Émile. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- Zola, Émile. *A fortuna dos Rougons. Os Rougon-Macquart: História natural e social de uma família sob o Segundo Império*. São Paulo: Cia. Brasil Editora, 1956.

Recebido em 01 de agosto de 2023  
Aprovado em 17 de outubro de 2023