



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Ciências Sociais
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Mariana Albuquerque Gomes

**Marginalidade literária na Modernidade: revistas literárias e experiências
estéticas simbolistas no Brasil finissecular**

Rio de Janeiro

2016

Mariana Albuquerque Gomes

**Marginalidade literária na Modernidade: revistas literárias e experiências estéticas
simbolistas no Brasil finissecular**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Laura Moutinho Nery

Rio de Janeiro

2016

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CCS/A

G633 Gomes, Mariana Albuquerque.
Marginalidade literária na Modernidade: revistas literárias e experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular/ Mariana Albuquerque Gomes. – 2016.
211 f.

Orientadora: Laura Moutinho Nery.
Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Periódicos brasileiros - 1890-1903 - Teses. 2. Simbolismo - Teses. 3. Estética - Teses. 4. História - Teses. I. Nery, Laura Moutinho. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 7.01(05)

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Mariana Albuquerque Gomes

**Marginalidade literária na Modernidade: revistas literárias e experiências estéticas
simbolistas no Brasil finissecular**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em História, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História Política.

Aprovada em: 31 de março de 2016.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dr^ª. Laura Moutinho Nery (Orientadora)
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

Prof^ª. Dr^ª. Vera Lúcia de Oliveira Lins
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2016

DEDICATÓRIA

Aos marginais da Academia

AGRADECIMENTOS

São tantas as pessoas que foram importantes pela ajuda, apoio e incentivo recebidos ao longo desses dois curtos anos, que não cabem agradecimentos em uma folha de papel. Então, agradeço a todos, pelas energias positivas enviadas e por compreenderem minha ausência. Para algumas, em especial, escrevo essa singela lembrança.

Laura, por ter acreditado e insistido – no ingresso, na permanência e no desenlace. Também pela obstinação em me fazer ir às revistas, sem isso esse trabalho jamais teria se tornado o que é. Pelas leituras – de teorias, historiografia e literaturas. Pelas orientações pontuais e bate-papos informais que terminavam, de um jeito ou de outro, no simbolismo. Pelos encontros e desencontros.

Vera, por me fazer compreender melhor nossos simbolistas e entender que estética é política. Pelas idas ao Fundão – para assistir suas aulas na Faculdade de Letras da UFRJ – que me permitiram sair do raso. Por ter aceitado fazer parte dessa pesquisa – ainda que já fizesse antes mesmo de aceitar – e contribuir categoricamente para seu desenvolvimento com sua arguição. Pelo *Pierrot*.

Edmilson, por ter proporcionado incríveis caminhadas pela cidade. Pelas aulas de boêmia. Também por ter aceitado fazer parte dessa história – que eu tento e teimo em escrever – e arguir com o requinte de um dândi. Pela leitura cuidadosa. Pela sugestão de ir além da leitura histórica. Pelo modo como me apresentou *João*.

Eliane, pela experiência radical de leitura que tirou e deu fôlego a essa mestrandia. Pela experiência das diferenças históricas, políticas e culturais vivenciadas na sala de aula – sempre espaço de debate. Por mapear Bourdieu e apresentar Warllestain. Lúcia, pelas aulas de História Política e por ter pedido que refizéssemos nossos pré-projetos – foi o preâmbulo das mudanças e a tomada de corpo dessa pesquisa. Liliane, pelo entusiasmo e livros de *Gonzaga*.

Daniele, Paulo e Marco Antônio, pela paciência e solicitude – as idas à secretaria do PPGH, as perguntas e os emails não foram poucos. Denílson e Flávia, pela simpatia e por tornarem as idas à xerox mais divertidas.

Fundação Casa de Rui Barbosa – em especial aos que me traziam luvas, máscaras e minhas revistas, Raquel, Renata e Claudio – pela oportunidade e experiência de pesquisar em um arquivo.

Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento deste estudo.

Giam, pela coordenação das crises de ansiedade durante a escritura da qualificação, pelas mensagens motivadoras e cafés marcados, mas quase nunca tomados.

Marcella, Felipe e Oscar, por fazerem parte da trupe acadêmica. Renan e Pedro, por se juntarem a ela depois.

Moni, pela dispersão. Fê, pela concentração. Ambas, pela amizade; pelas conversas sobre pesquisas, amores e vida. Pelos risos desesperados.

Gaby, pela implicância com a minha ausência – pois muitas vezes me impeliu a sair da caverna. Lena, pela obstinação – em marcar e me buscar, quando as implicâncias não foram suficientes. Esta, pela amizade de treze anos. Aquela, pela irmandade de dezesseis.

Rhay, por ter estado presente nos momentos derradeiros da escritura dessa dissertação. Pela companhia, pelas pizzas e seriados quando a cabeça pesava. Pelas dicas de informática e consultoria matemática. Por precisar – me lembrando de que não sou única.

Iaci, pelas tardes de segunda, terça, quarta ou quinta – quando desse tempo ou quando fosse preciso. Por me ajudar a compreender o mundo e a mim.

Vovó Clélia, pelos mimos. Vovô Marildo, pelas alegrias. Vovó Lourdes, pelos encontros em família. Tia Adriana, tia Claudia e tia Bel, pela torcida de sempre. Tio Paulo e tio Doni, por me guardarem desde onde estão.

Eliezer – que é meu pai – pelas ligações feitas, mesmo quando eu dizia que não podia falar. Pelos sorvetes, forma de dizer “te amo”. Magda, por respeitar meu espaço em um momento e no outro, não. Por ter dado a mão quando eu desistia – pela comida trazida de sua casa, pela ajuda com a minha casa, pelas revisões e ordenação alfabética da bibliografia. Por ser minha mãe, minha amiga e minha parceira. Leo, por dividi-los comigo há vinte anos.

Thiago, wey a quien quiero mucho, le agradezco el afecto y la complicidad. Pelos encorajamentos e também pelos puxões de orelha quando necessários. Pelas horas a fio no telefone e pelas videoconferências que encurtavam a distância, de Minas ou Sevilla. Por ser companheiro – seja nas situações complicadas da vida, seja para um simples almoço no Silvério. Pelas belas lembranças desses anos. Pelas gargalhadas que fazem a barriga doer. Por considerar o que é importante para mim. Por ser quem é.

Obrigada.

O que eu imagino é que se eu correr bem rápido,
rua acima e colina verde abaixo,
talvez eu saia voando

Marieta, a imbatível (Martine Murray)

RESUMO

GOMES, Mariana Albuquerque. **Marginalidade literária na Modernidade**: revistas literárias e experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular. 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Essa dissertação recupera a importância das experiências estéticas simbolistas que tomaram corpo no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX no Brasil, mais especificamente na cidade do Rio de Janeiro em função da capitalidade que essa exercia no período em questão. A partir da análise das críticas literárias realizadas por literatos pertencentes ao cânone estabelecido, busca-se identificar as recepções dessas experiências para compreender a sua marginalização e a de seus artistas no interior do campo literário no momento da Modernidade. A análise das revistas literárias simbolistas – *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896), *Pallivm* (1898/1900), *Rosa-Cruz* (1901/1904) e *Victrix* (1902/1903) – dimensiona o potencial disruptivo dessas na cena finissecular ao permitir entrever o caráter político intrínseco a sua manifestação estética. O estabelecimento das condições sócio-históricas do momento de surgimento das experimentações simbolistas na Paris do *fin de siècle* e da cena brasileira finissecular, desvela as particularidades que possibilitaram essas Modernidades – historicamente distintas – e suas respectivas experiências. Tal análise permite problematizar a noção de Modernidade comumente estabelecida com os movimentos artísticos e literários da Semana de Arte Moderna de 1922, ocorridos na cidade de São Paulo, e propor um deslocamento dessa para as experiências estéticas finisseculares, ao percebê-las como produções originais, potencialmente disruptivas, e ao marcar as especificidades dessa Modernidade finissecular periférica em relação ao seu modelo francês.

Palavras-chave: Marginalidade literária. Modernidade. Simbolismo. Revistas literárias. Brasil.

RESUMÉ

GOMES, Mariana Albuquerque. **La Marginalité littéraire dans la Modernité**: magazines littéraires et expériences esthétiques symbolistes au Brésil au fin de siècle. 2016. 211 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

Cette thèse récupère l'importance des expériences esthétiques symbolistes qui ont pris forme à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle au Brésil, plus précisément dans la ville de Rio de Janeiro en raison du rôle capital qu'elle exerçait à l'époque. De l'analyse de la critique littéraire faite par des écrivains appartenant au canon établi, on cherche à identifier les réceptions de ces expériences pour comprendre leur marginalisation et la marginalité de leurs artistes dans le champ littéraire à l'époque de la modernité. L'analyse des magazines littéraires symbolistes – *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896), *Pallivm* (1898/1900), *Rosa-Cruz* (1901/1904) et *Victrix* (1902/1903) – pèse le potentiel perturbateur de ceux-ci dans le fin-de-siècle et permet un aperçu de la dimension politique intrinsèque à sa manifestation esthétique. La mise en place des conditions socio-historiques au moment de l'émergence des expériences symbolistes à Paris bien aussi que au Brésil, révèle les particularités qui ont permis à ces modernités et leurs expériences – qui sont historiquement différents. Une telle analyse permet de problématiser la notion de modernité communément établie avec les mouvements artistiques et littéraires de la Semaine de l'Art Moderne, en 1922, qui ont eu lieu à São Paulo, et de proposer un changement de la Modernité qui a été pris pour les modernistes de 1922 aux expériences esthétiques du fin-de-siècle – à les voir comme des productions originales, potentiellement perturbatrices, et marquer les spécificités de cette modernité périphérique par rapport à son modèle français.

Mots-clés: Marginalité littéraire. Modernité. Symbolisme. Magazines littéraires. Brésil.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa (danificada) do hebdomadário <i>Pierrot</i>	60
Figura 2 – Capa da revista <i>Galaxia</i>	61
Figura 3 – Dossiê “Paul Verlaine” publicado na <i>Galaxia</i>	62
Figura 4 – Retrato de Cruz e Sousa, de Maurício Jubim, na <i>Rosa-Cruz</i>	64
Figura 5 – Capa da revista <i>Rosa-Cruz</i>	65
Figura 6 – Capa da revista <i>Pallivm</i>	66
Figura 7 – “Pelo Sonho”, revista <i>Pallivm</i>	67
Figura 8 – Capa da revista <i>Victrix</i>	68
Figura 9 – <i>Art Nouveau</i> como moldura de página na <i>Kósmos</i>	109
Figura 10 – Formato de paralelogramo da revista <i>Victrix</i>	110
Figura 11 – Alteração de grafia na <i>Pallivm</i>	111
Figura 12 – Hibridização de elementos <i>Art Nouveau</i> e tema na <i>Pallivm</i>	112
Figura 13 – Sobreposição de texto a imagem gráfica na <i>Victrix</i>	112
Figura 14 – Diagramação irregular na <i>Pallivm</i>	113
Figura 15 – Ilustração de motivo místico na <i>Galaxia</i>	114
Figura 16 – “Dolorosa”, ilustração de Isaltino Barbosa, na <i>Galaxia</i>	115
Figura 17 – Capa da revista <i>Kósmos</i>	116
Figura 18 – Publicidade na <i>Kósmos</i>	117
Figura 19 – Composição gráfica do nome da revista <i>Rosa-Cruz</i>	118
Figura 20 – Ilustração de esfinge e pirâmides na <i>Pallivm</i>	118
Figura 21 – Representação do <i>Pierrot</i> no hebdomadário <i>Pierrot</i>	144
Figura 22 – Composição imagética/textual na <i>Victrix</i>	146
Figura 23 – Hibridização de palavra e imagem na <i>Pallivm</i>	146
Figura 24 – Hibridização de poema e prosa na <i>Pallivm</i>	147
Figura 25 – Nome ilustrado da revista <i>Fon-Fon!</i>	157
Figura 26 – Ilustrações do <i>vaudeville</i> “Mimi-Bilontra” no <i>Pierrot</i>	159
Figura 27 – Situação dos bondes de segunda retratada no <i>Pierrot</i>	160
Figura 28 – Questionário sobre o casamento no <i>Pierrot</i>	163
Figura 29 – Quadro <i>Bohemia</i>	183
Figura 30 – Esboço <i>Bohemia</i>	188
Figura 31 – Ilustração representando os impressos <i>Pierrot</i> e <i>Cidade do Rio</i>	189

SUMÁRIO

	PRÓLOGO: Quando o historiador deixou de margear a literatura...	13
	INTRODUÇÃO.....	16
1	MODERNIDADE(S) E SIMBOLISMO(S): RECEPÇÕES E APROPRIAÇÕES NO BRASIL FINISSECLAR.....	27
1.1	Outro Baudelaire, outra Modernidade.....	33
1.2	Cultura, literatura, formas de pensar, sentir e agir.....	42
1.3	Moderno ou pré-moderno, eis a questão.....	46
1.4	Revistas simbolistas.....	59
2	EXPERIÊNCIAS E TRANSFORMAÇÕES NA(S) MODERNIDADE(S)	72
2.1	Paris, <i>la vi(ll)e moderne</i>.....	73
2.2	Marginalidade de um <i>fin de siècle tropical</i>.....	87
2.3	Modernidades demolidoras.....	97
2.4	Das linhas do <i>Art Nouveau</i> aos laços da amizade.....	106
3	(RE)PENSAR A(S) MODERNIDADE(S)	123
3.1	Estética (é) política.....	140
3.2	Rosa-Cruz e a tendência sério-estética.....	150
3.3	<i>Pierrot</i> entre risos e zombarias.....	156
3.4	Aos simbolistas, as margens.....	171
	CONCLUSÃO.....	184
	ANEXOS.....	188

PRÓLOGO: Quando o historiador deixou de margear a literatura

Ludmila lê um romance atrás do outro, mas nunca propõe nenhum questionamento. A mim parece uma grande perda de tempo. Você não tem essa impressão?
Italo Calvino

Ler o Simbolismo foi ir além de compreender uma razão histórica, as mudanças estéticas, as socioeconômicas, as transformações culturais; foi descobrir um mundo através de indispensáveis portas – algumas, doces; outras, mais amargas – que possibilitaram realizar o percurso sugerido, evocado e construído adentro da floresta de símbolos. A primeira porta descoberta foi a nervalina. Gérard de Nerval não é simbolista – e me pergunto ainda se há de fato uma essência simbolista – mas com seus rasgos românticos embalados por símbolos, *le Prince d'Aquitaine* que tantas vezes atravessou o Aqueronte, mostrou-me um mundo até então desconhecido: a Boêmia – penetrada com a ajuda de Henry Muger. De Nerval à Baudelaire, e com esse, a Modernidade. A estética baudelaireana me veio como um Cisne, como a Viagem em que se parte por partir. Era eu, então, viajante de fato, com o coração flutuante e sem saber por que, ordenando sempre: “adiante”! Rimbaud, Verlaine, Hyusmans, Mallarmé – do Inferno ao Acaso, eu fui – e como um jogo de dados, um Cisne, Negro: Cruz e Sousa.

O poeta, filho das senzalas brasileiras, foi o somido do primeiro acorde tropical. Conforme eu me imbuía em Palavras, Cores, Sons e Sensações, percebia que a melodia brasileira se diferenciava da europeia. Gonzaga Duque, Nestor Vítor, Mário Pederneiras, Emiliano Pernetta, Mauricio Jubim, Emílio de Menezes, Júlio Afrânio, Saturnino de Meirelles, Félix Pacheco, Tibúrcio de Freitas e tantos outros, conhecidos a cada página virada de Luis Edmundo e do Rio de Janeiro de seu tempo – descobertos ali, no Antigamente, da Ouvidor de meu tempo.¹

Tempo. Foi preciso parar de brigar com ele para que, então, esse trabalho pudesse prosseguir em sua condição – por vezes, paradoxal – literário-historiográfica. Paradoxo também da tradição da ruptura e das rupturas da tradição. Paradoxo da Modernidade, que se quer progresso e demole passados. Tradição, traição. Foi preciso compreender que, embora vivamos em um mundo em que cada vez mais se intensifica a massificação da produção intelectual, esse momento de obsessão da velocidade de produção e da competição, essa

¹ Comecei a ler a crônica desse tempo de Luís Edmundo na sala de minha casa. As linhas desenhadas no livro com palavras e caricaturas me cativavam de tal modo que estar entre as quatro paredes de um cômodo parecia ilógico. Pelas palavras e imagens, fui compelida a vagar. A empatia, crescente em meu peito, com esses artistas, com sua boêmia, suas vidas urgentes e transitórias acabou por me deixar de pé na rua do Ouvidor. Ali, o nome de um bar chamou-me a atenção: Antigamente. Eu encontrara meu lugar de leitura.

banalização envolta em uma corrida produtivista, não poderia subjugar toda experiência que viria – como, de fato, veio – a ser proporcionada por essa pesquisa. Foi preciso não só ler, mas compreender Benjamin. Não mais “contra o tempo” e ainda assim algo parecia conter o avanço do trabalho. O que acontecia era que eu estava fazendo o caminho contrário do que meu objeto tentava me mostrar – eu buscava dissecá-lo e enquadrá-lo dentro de categorias concebidas a priori e, como já dissera um saudoso professor, “as humanidades não são áreas de reflexão que se definem a partir do seu produto final”.²

Foi, então, no final de uma das aulas de minha orientadora, que a solução para o entravamento veio. Em meio às sugestões para o trabalho de conclusão do curso, ela pediu que olhássemos para o nosso objeto e deixássemos que ele falasse o que tinha a dizer – à época, eu pensara que fazia isso, mas com essa frase dita, tudo passou a fazer sentido. Eu estava a dar respostas e sequer escutava quais eram as perguntas que estavam ali, sendo oferecidas pelos simbolistas, o que as fontes me diziam. O que havia acontecido – eu tomara ciência – era que em meio à floresta de símbolos, eu me perdera...

As estéticas do Simbolismo tiveram como princípio o uso do símbolo, a musicalidade, a expressão indireta dos estados de espírito e a correspondência para expressar as complexas intuições de uma realidade que não se fazia visível. Em sua forma de expressão vaga e aberta, os simbolistas impeliavam aos seus versos um estatuto de símbolo de realidades ocultas, transcendentais e suprassensíveis que não podiam ser apreendidas e percebidas objetivamente. Assim, seu fazer poético implicava em – através dos símbolos – aludir, sugerir e não mostrar os objetos diretamente. Erigiam uma barricada frente às facilidades apresentadas pela Modernidade, transformavam o Pensamento, pela Imaginação.

Eu me esquecera disso. E esquecera, em meio à floresta, o que buscava. Mas com aquela frase de Laura, as perguntas – que permearão esse trabalho – outrora questionamentos incipientes, irromperam diante de mim, como se eu encontrasse uma clareira. Voltara eu, não só às leituras teóricas e às simbolistas – longe de qualquer análise exegética – mas também às imagens, às revistas, aos diários e correspondências.

Foi preciso ler a Modernidade, ao revés, como Elstir pintava o mar. Olhar para o *fin de siècle* tropical, carioca, das gingas, do samba, dos cafés e rodas boêmias não pelo rasgo de ruptura da tradição modernista paulista da originalidade nacional antropofágica. Foi preciso olhar as margens. Deslocar o olhar dos Imortais para os Marginais. Margear a Cidade. Imergir

² Professor Manoel Salgado em entrevista à Revista de História, realizada em 02 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/manoel-salgado-guimaraes>. Acesso em: 18 de fevereiro de 2015.

na Literatura e nas Artes. Ler os Símbolos. Mais. As experiências estéticas simbolistas não eram só escritas, eram também cantadas, ilustradas, eram imagéticas e sonoras. E a cada palavra ouvida, a cada imagem sentida, a cada som visto – porque a estética simbolista me soava com uma sinestesia – a cada passo dançado, eu estava mergulhando em uma sinfonia aquarelada.

INTRODUÇÃO

Não pude interpretar o mais insignificante fato social sem invocar todos os ramos da atividade humana, chegando cada vez mais à conclusão de que nossas classificações não funcionam.

Jules Michelet

A frase escrita pelo historiador francês é a primeira pista quando se pretende desenvolver um estudo acerca da Modernidade e das experiências estéticas simbolistas do *fin de siècle*. Para compreender o que quer que tenha sido – e se entenda por – Simbolismos – cujo uso no plural é explicado nesse trabalho – é preciso lançar mão de instrumentos que, muitas vezes, se colocam à distância do historiador. Nesse percurso, houve momentos em que o véu da historiografia teve que ser transposto; foram traçadas, então, pontes com a literatura, a música, a arte, a filosofia e a sociologia. Para o historiador francês, empreender essa tarefa de combinar tantos elementos – que muitas vezes parecem ser – díspares é “nutrir no próprio peito uma grande força perturbadora”³. É essa força perturbadora que move o trabalho aqui presente.

A motivação primária desse trabalho foi saber da existência de um grupo extenso e diverso de simbolistas brasileiros que até então me era desconhecido, pois eu só ouvira falar de Cruz e Sousa e Alphonsus Guimaraens. Descoberto tal fato, fui às crônicas, revistas, contos, entrevistas e cartas produzidas por esses simbolistas para explorar e conhecer um pouco mais sobre eles. Assim, minha pergunta inicial para esse conjunto de textos, que acabaram por se constituir em fontes para essa pesquisa, era sobre o porquê desses escritores terem ficado à margem da história da literatura brasileira.

O que as fontes me responderam foi que a marginalidade na qual os simbolistas foram postos na história da literatura – em suas recepções, em diferentes temporalidades, ao longo do século XX – tinha relação com a preocupação do estabelecimento do campo e dos cânones literários desse campo em fins do século XIX. Tal preocupação pôde ser percebida em sua materialidade com a criação da Academia Brasileira de Letras, que se deu no mesmo período em que as experiências estéticas simbolistas figuravam no cenário finissecular. Ou seja, já no primeiro momento de sua recepção, os simbolistas foram lidos e grafados como aqueles que não atendiam aos interesses dessa geração academicista. Daí, a margem à qual foram (im)postos. Nesse momento, o empréstimo da sociologia foi fundamental para entender a

³ MICHELET, Jules apud WILSON, Edmund. *Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da História*. (Trad. Paulo Henriques Britto). São Paulo: Cia das Letras, 1986, p. 15.

dinâmica literária finisseculares estabelecidos (membros da Academia Brasileira de Letras) x marginalizados (simbolistas / boêmios), pois destacou que essa marginalidade foi criada por um grupo estabelecido que possuía uma leitura diferente da realizada pelos simbolistas. A partir de então, foi preciso descobrir que leitura era essa.

Voltei às condições históricas do momento literário: a nova concepção de mundo possibilitada pela poética de Charles Baudelaire, a Modernidade, a modernização. Foi preciso recuperar a experiência simbolista europeia, sobretudo sua dimensão parisiense, para compreender a recepção, e atuação, desta nos trópicos. Afinal, nessa virada de século, Paris se constituiu como o centro da vida moderna, era a cidade modelo da Modernidade. Porém a realidade histórica do Brasil, e mais especificamente da cidade do Rio de Janeiro, era diversa da parisiense.

Com a leitura de Beatriz Sarlo, foi possível ver a posição periférica da Modernidade latino-americana. Nas margens da nova ordem do capital-industrial, os processos de modernização aqui realizados – em momento posterior ao dos grandes centros urbanos europeus – adquiriram um viés antecipatório. A Modernidade nos trópicos foi introduzida sob a experiência de choques entre uma projeção europeia da ideia de um futuro civilizador pelo progresso e as memórias e especificidades que o local impunha a essa. E os simbolistas brasileiros, que tanto me interessavam, estavam em meio a essas experiências e transformações vivenciadas no fim do século XIX e início do século XX.

Retornei, mais uma vez, às fontes para compreender que sua posição marginal se caracterizava pela leitura divergente da ideia de Modernidade pelo progresso técnico-científico. As experiências simbolistas do fim do século apresentavam outra possibilidade de leitura para a Modernidade ao propor uma (auto)crítica sobre o mundo moderno, em sua dimensão utilitarista e mecanicista, e o lugar/papel do artista nele. Tal leitura se dava pelo Sonho – como no estandarte levantado pela revista simbolista *Pallivm* – que se traduzia no interior, no Pensamento como reflexão, pela Imaginação produtiva de uma crítica criadora. A leitura da Modernidade realizada pelos simbolistas brasileiros – assim como eles próprios – foi colocada à margem pela entronização da ideia do Progresso. Sua ideia era dissidente, assim como seus boêmios.

Quando comecei a pesquisar, fui buscar a marginalidade dos simbolistas na história da literatura e as fontes me mostraram uma leitura marginal, realizada por literatos marginais, em uma Modernidade marginal. Se distribuíssemos essas informações em uma esfera – em que no centro, estaria a Modernidade europeia – a Modernidade brasileira se encontraria nas margens dessa esfera, numa posição periférica ao centro. Colocando uma lupa sobre essa

Modernidade periférica, estaria no centro a ideia predominante da Modernidade pelo Progresso – academicista, cientificista, positivista e tecnicista – enquanto a leitura (auto)crítica dessa Modernidade ocuparia as regiões marginais. Os leitores do viés progressista ocupariam o centro, em conformidade com sua leitura. Enquanto os simbolistas, realizadores dessa leitura marginal, seriam *outsiders* em relação à posição central dos leitores "progressistas".

Os simbolistas estariam, então, na margem da margem. Em uma ideia metafórico-matemática, seria como elevar a marginalidade à potência. Suas experiências estéticas ganharam uma dimensão disruptiva que alterava modos de pensar, sentir e agir. Mas, em um contexto histórico-cultural periférico de uma Modernidade subserviente à modernização técnica, pouco dessa voz marginal foi ouvida ou compreendida.

Nesse sentido, ao propor trabalhar com questões relativas à Modernidade no Brasil finissecular a partir da experiência do grupo marginalizado de literatos e artistas simbolistas, foi necessário realizar dois movimentos – que, ao longo do percurso, mostraram ser complementares – para compor essa dissertação. O primeiro, diz respeito ao que definimos como Modernidade, que, aqui, é apreendida como uma nova compreensão do mundo possibilitada pela irrupção “vulcânica”⁴ da obra do poeta francês Charles Baudelaire – considerando a poesia baudelaireana como força motriz que provoca uma oscilação no *campo literário*⁵ quando de seu surgimento e dos efeitos de sua recepção nos momentos posteriores – em especial com os poemas de *As flores do mal*, obra publicada em 1857.

O segundo movimento, que compreende dois eixos, se constitui como uma reflexão em que se tenciona apreender a Modernidade no contexto brasileiro de fins do século XIX e início do século XX, a partir da nossa experiência simbolista, que adquiriu um caráter de marginalidade. Procurou-se articular os eixos desse segundo movimento a uma questão teórico-metodológica e a outra, histórico-sociológica. Assim, ao pensar a Modernidade no

⁴ Referência ao estudo de Dolf Oehler, intitulado “Terrenos Vulcânicos”, no qual o crítico analisa a produção literária de Heinrich Heine, Gustave Flaubert e Charles Baudelaire e suas leituras da Modernidade, a partir das expectativas revolucionárias de 1848, bem como suas frustrações, e suas representações – seja do substrato social, seja da estrutura psíquica – nas obras dos autores selecionados. OEHLER, Dolf. *Terrenos vulcânicos*. (Trad. José Bento Ferreira, Luis Repa, Marcio Suzuki, Samuel Titan Junior). São Paulo: Cosac Naify, 2004. Em “A Modernidade e o Mal: Charles Baudelaire”, Oehler apresenta uma análise acerca da poética baudelaireana de *As Flores do Mal* como portadora de um diagnóstico da vida moderna que recusa ingenuidades e denuncia os horrores dessa Modernidade: “A poesia de Baudelaire é o protesto urgente e veemente contra tanta ingenuidade da história da filosofia. Desde o poema introdutório de *As Flores do Mal*, que se dirige ao público leitor de sua época, até a última poesia *A viagem*, que retoma o motivo primeiro na forma de uma patologia visionária da globalização, Baudelaire apresenta à humanidade moderna um diagnóstico não apenas desiludido, mas abertamente aniquilador”. OEHLER, Dolf. “A Modernidade e o Mal: Charles Baudelaire”. (Trad. Bento Itamar Borges). *ArtCultura*: revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia, v. 15, n. 27, p. 65-70, jul.-dez. 2013. p. 66.

⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*: gênese e estrutura do campo literário. (Trad. Maria Lucia Machado) São Paulo: Cia. das Letras, 1996b.

Brasil finissecular, partimos das propostas de Hans Robert Jauss em sua teoria da estética da recepção, primeiramente acompanhando a recepção baudelairiana na geração de literatos de 1870 – chave fornecida pela leitura de Antônio Cândido – e seus impactos sobre a geração de simbolistas brasileiros e, posteriormente, procurando estabelecer como estes foram recebidos em distintos momentos históricos.

Ainda no eixo teórico-metodológico, buscou-se compreender como essa Modernidade tropical – que não se configura historicamente como a mesma experienciada na Paris de Baudelaire e que, portanto, possui suas especificidades, as quais a caracterizam como marginal, como ressalta Beatriz Sarlo – foi percebida em diferentes momentos. Nesse debate, a questão da Modernidade no Brasil ganhou duas dimensões: uma que diz respeito a sua posição periférica em relação à parisiense; e outra que contempla uma revisão do lugar em que ela foi posta pela crítica literária e a historiografia canônica. Ou seja, também propomos repensar a visão estabelecida da Modernidade brasileira como referente aos movimentos da Semana de Arte Moderna, ocorridos em São Paulo no ano de 1922.

O outro eixo, histórico-sociológico, refere-se a três pontos. O primeiro engloba as experiências e transformações legadas pelos processos de modernização. Primeiramente, analisamos tais aspectos no contexto da cidade de Paris, posto que esta se apresenta como modelo – ressaltando que, ainda que apareça como modelo, a Modernidade parisiense, bem como seu processo de modernização, suas transformações e experiências, não se caracterizam como *par* da Modernidade carioca, estando mais próxima à realidade histórica desta, a Modernidade vivida na Buenos Aires finissecular. No momento posterior, damos espaço às especificidades da cidade do Rio de Janeiro.

O segundo ponto apresenta-se em uma breve análise acerca das redes de sociabilidade – e em alguns casos, de solidariedade – estabelecidas entre esses escritores marginais e das encarnações dessas experiências finisseculares, estéticas e políticas, nas revistas literárias simbolistas.⁶ Enquanto o terceiro, retoma a questão da marginalidade – que neste trabalho se vale de um empréstimo da análise sociológica do *outsider*, de Norbert Elias, e do comportamento desviante, de Howard Becker – pelo viés da experiência dos literatos simbolistas brasileiros.

A esse último ponto, soma-se outra possibilidade de análise para a questão da marginalidade, já não somente dos artistas simbolistas, mas também da própria experiência

⁶ As revistas simbolistas que serviram de referência para o desenvolvimento desse trabalho foram as cariocas *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896) e *Rosa-Cruz* (1901/1904) e as curitbanas *Pallivm* (1898/1900) e *Victrix* (1902/1903).

dos Simbolismos como parte integrante da Modernidade brasileira. Retomamos, ainda, a discussão acerca do deslocamento desta última – das experiências estéticas da Semana de 22 para as experiências estéticas finisseculares – pondo em xeque a ideia de um “pré-modernismo”, a partir de uma leitura mais plástica que amplia a percepção da Modernidade, possibilitada pela proposição teórica do regime estético das artes, de Jacques Rancière.

É importante ressaltar que, embora não explorada profundamente, a ideia de *campo* permeia o trabalho como base estrutural do lugar de ação das relações entre os intelectuais daquele fim de século. Mais amplamente, a noção de campo, elaborada por Pierre Bourdieu, caracteriza-se por espaços sociais, onde as ações individuais e coletivas se estabelecem dentro de uma normatização, que é criada e transformada por essas mesmas ações.⁷ O sociólogo esclarece que a importância da noção de campo nos estudos literários reside na possibilidade que essa oferece em permitir uma superação da oposição entre leitura interna e análise externa – abordagens tradicionalmente percebidas como inconciliáveis – sem perder suas aquisições e exigências.

Ao longo da tecitura dessa pesquisa, alterações foram necessárias conforme as leituras eram realizadas e alguns questionamentos, anteriormente não pensados, ganhavam espaço. Foi o caso da questão da marginalidade, anteriormente, restrita à condição do literato simbolista. O momento de mudança de enfoque – ao término do primeiro semestre do curso de mestrado – foi proporcionado pelo questionamento da própria condição marginal na qual a experiência simbolista foi posta no cenário finissecular brasileiro. Junto a isso, as questões acerca da Modernidade ganharam novos ares, com a reflexão das particularidades que fizeram da Modernidade aqui, outra. Para isso, foi redirecionada a escolha de fontes, mantendo as

⁷ Em seu estudo acerca da conquista da autonomia pelo campo literário, Bourdieu apresenta aquilo que denomina uma estrutura quiasmática desse espaço, uma vez que, neste, entrecruzam-se e coexistem uma hierarquia segundo o lucro comercial que percebe os gêneros como empreendimentos econômicos e outra que impõe a sua própria lógica, conforme o campo ganha autonomia, distinguindo os gêneros em função do crédito simbólico que estes detêm e conferem – e que tende a ser inverso ao lucro econômico. Os polos de oposição presentes em todos os subcampos são dois: o da produção pura – em que os produtores tendem a ter como clientes outros produtores – e o da grande produção – que é subordinado às expectativas do grande público. Em oposição à consagração institucionalizada pela Academia, cujo capital simbólico específico é elevado e cuja produção é voltada para o mercado burguês e de grande consumo, há um movimento que evita a assimilação a essa arte burguesa – bem como ao envelhecimento social que ela determina e, portanto, aos seus sinais sociais de consagração, uma vez que a idade social independe da idade biológica, pois essa se dá de acordo com o grau de consagração do produtor – determinando sua posição no interior do campo. Para o sociólogo, a partir desse momento, o campo literário passa a se organizar de acordo com esses dois princípios de diferenciação, independentes e hierarquizados. Bourdieu atenta para o fato de que, ainda que em seu princípio, as lutas internas ao campo sejam mais amplamente independentes, em seu desfecho, elas dependem da correspondência que podem manter com as lutas externas – seja no campo do poder ou no campo social. Ele ainda ressalta que o retorno a formas de arte que levam ao mais alto grau a “denegação tranquilizadora do mundo social”, como a poesia simbolista, não pode ser compreendida “como um efeito direto das mudanças externas, econômicas ou políticas”; mas deve ser compreendido, sobretudo, nas dimensões de produção no próprio campo literário e em suas relações com os demais campos. BOURDIEU, 1996b, passim.

revistas literárias, porém substituindo as obras de alguns desses poetas “marginais”, pela crítica pertencente aos cânones da literatura finissecular – pautada pelo Realismo – quando do primeiro momento de recepção da experiência simbolista.⁸

A partir de então, pôde-se ter um contato mais próximo às fontes e iniciar a escritura da dissertação. Levantadas as revistas disponíveis no fundo de arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, três foram selecionadas: *Rosa-Cruz*, *Pierrot* e *Tebaida*. Porém, quando da ida ao arquivo, verificou-se a impossibilidade em se trabalhar com as revistas *Pierrot* e *Tebaida*, pois o setor documental da Fundação informava que ambas não estavam em condições para manuseio. Nesse sentido, a pesquisa documental, então, debruçou-se sobre a revista *Rosa-Cruz*.⁹ Para trabalhar com a questão gráfica, fugindo do recorrente uso de algumas revistas em estudos acadêmicos – como *Kósmos* e *Fon-Fon!*, ambas de teor gráfico apuradíssimo – foi necessário recorrer a outras revistas, em função da *Rosa-Cruz* não apresentar tais elementos.

Assim, foi realizado outro levantamento, dessa vez na base de dados on-line da Fundação Biblioteca Nacional – na Hemeroteca Digital. Assim, mais duas revistas foram selecionadas para serem incorporadas à pesquisa, a revista carioca *Galaxia*¹⁰ e a curitibana *Pallium*¹¹. Como parte relevante do projeto, iniciamos também o levantamento das colaborações de artistas plásticos e ilustradores – como Isaltino Barbosa, Raul Pederneiras, Arthur Lucas e Maurício Jubim – dado o destaque que a linguagem gráfica tem na estética simbolista.¹² Embora esse não seja o foco principal da pesquisa, constitui aspecto relevante da produção do grupo aqui estudado.

⁸ Para pensar a recepção crítica das experimentações estéticas simbolistas nesse contexto, nos valem os escritos críticos de Silvio Romero, Araripe Junior e José de Alencar, pertencentes ao cânone estabelecido – não obstante, vale ressaltar que existem diferenças entre esses críticos. As produções críticas de Araripe Júnior estão disponíveis na base de dados on-line da Fundação Casa Rui Barbosa e as obras de Silvio Romero e José Veríssimo encontram-se disponível na base de dados on-line do sítio Domínio Público.

⁹ A revista *Rosa-Cruz* está disponível na Coleção Plínio Doyle, da Fundação Casa de Rui Barbosa. O arquivo documental conta com sete publicações do periódico: quatro edições referentes à primeira série, de 1901, e três, à segunda, de 1904. A revista, cuja preponderância de textos é visível, teve periodicidade mensal e foi impressa na cidade do Rio de Janeiro pela Tipografia do Instituto Profissional, em sua primeira série, e pela Tipografia Leuzinger, em sua segunda. Em ambas as séries, a direção da revista permaneceu sob os cuidados do escritor Saturnino de Meirelles.

¹⁰ A revista *Galaxia* consta de uma edição, que está disponível na base de dados on-line da Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Editada na cidade do Rio de Janeiro e dirigida por Luiz Jordão e Luiz Gaston, possui textos e ilustrações, de forte apuro gráfico, de Isaltino Barboza, Arthur Lucas e Luiz Gaston.

¹¹ A revista *Pallium*, em todas as quatro edições, traz, no topo de sua primeira página, a expressão “Pelo Sonho”. De periodicidade mensal, publicada pela Tipografia Livraria Economica, em Curitiba, constam na base de dados on-line Hemeroteca Digital as três edições referentes ao ano de 1898 e a edição do ano de 1900. A revista, editada por Silveira Neto e Julio Pernetta, apresenta ornamentações gráficas e desenhos no estilo *Art Nouveau*.

¹² Das revistas cariocas utilizadas nesse trabalho, há a participação gráfica de Maurício Jubim na *Rosa-Cruz*, de Isaltino Barbosa no *Pierrot* e na *Galaxia* e de Arthur Lucas também nesta última. Raul Pederneiras contribuiu graficamente em algumas obras de seu irmão, Mário Pederneiras, sendo uma delas, *Rondas Noturnas* (1901). Quanto às revistas curitibanas, *Pallium* e *Victrix*, não conseguimos identificar os autores das contribuições gráficas.

O momento do exame de qualificação – ao término do terceiro semestre do curso – foi decisivo para o progresso e o encaminhamento final da dissertação. Dos apontamentos realizados e profícuas sugestões, muito foi incorporado. Ressaltamos a leitura de Jacques Rancière, que, com a ideia do regime estético das artes, possibilitou o desenvolvimento da questão do deslocamento da Modernidade para o fim do século; além de contribuir para ressaltar a dimensão política das experiências estéticas simbolistas. A leitura de Howard Becker foi fundamental para complementar os apontamentos sobre a questão da marginalidade dos simbolistas – já iniciados com a leitura de Norbert Elias. Outras leituras foram reforçadas, como a de Beatriz Sarlo para desenvolver a proposta de ver a Modernidade portenha como par da carioca, e as de Michel de Certeau e Robert Pechman em um estímulo para explorar a ideia da cidade como espaço de discussão.

Ademais, a tenacidade da banca em aconselhar um aprofundamento da pesquisa sobre as revistas simbolistas, sobretudo em sua dimensão estética, foi prolífica na medida em que me impeliu a um retorno ao arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa, onde o acaso veio a me sorrir. Impelida por uma ideia, solicitei, novamente, o *Pierrot*. Sabe-se lá como, mas o saltimbanco hebdomadário deu um salto no ar e veio parar em minhas mãos, com o seu quinto número publicado – me fazendo rir ali mesmo na sala de consulta.¹³ Foi o suficiente para decidir buscá-lo em outros lugares¹⁴ e, por fim, incorporá-lo à pesquisa.

Com três revistas cariocas, decidi acrescentar mais uma curitibana que apresentasse recursos gráficos. Revisando e comparando os levantamentos de fontes realizados em ambos arquivos – o da Casa Rui Barbosa e o da Hemeroteca Digital – a escolha pela revista simbolista *Victrix*¹⁵, comum a ambos, pareceu ser interessante. Ao verificar a existência de um exemplar disponível no arquivo da Casa de Rui Barbosa e considerando que para as experiências simbolistas não bastava apenas ler, mas também era importante sentir, optei por conhecer a *Victrix* em sua materialidade e, assim, descobri seu feitio em forma de paralelogramo – antes não revelado pelo arquivo digitalizado da Hemeroteca.

¹³ O hebdomadário carioca *Pierrot*, cujo redator era Gonzaga Duque e o ilustrador, Isaltino Barbosa, teve sua primeira publicação em 06 de setembro de 1890 e a última em 01 de novembro, do mesmo ano, tendo todos os seus números impressos pela Tipografia Camões. O único exemplar disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa é referente ao n. 5, publicado em 04 de outubro de 1890.

¹⁴ Há crônicas publicadas no *Pierrot*, de autoria Gonzaga Duque, que estão reunidas no livro *Gonzaga Duque: outras impressões*. DUQUE, Gonzaga. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910*. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Rio de Janeiro: Contra Capa/ FAPERJ, 2011.

¹⁵ A revista curitibana *Victrix*, editada por Emiliano Pernetta e impressa pela Tipografia Livraria Economica, apresentava-se em formato de paralelogramo. Seu primeiro número foi publicado em agosto de 1902 e, após um interstício de onze meses, o terceiro e último número foi publicado. As três edições da revista estão disponíveis digitalmente na base de dados on-line da Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Há também um exemplar disponível para consulta na Fundação Casa de Rui Barbosa.

A partir da leitura das fontes principais – as revistas – e fontes secundárias – contos, crônicas, correspondências e outros impressos – foi possível perceber a diversidade estética das experiências simbolistas. *Victrix* apresenta sua diferença estrutural de modo explícito. Mas até mesmo entre *Galaxia* e *Pallivm*, ambas com teor gráfico expressivo, nuances particulares são perceptíveis. Além da questão visual, a heterogeneidade da estética simbolista também se apresentava nos teores e formas de abordagem, sendo o caso mais patente percebido entre *Pierrot* e *Rosa-Cruz*, o que possibilitou um debruçar-se sobre essa questão.

Em função dessa diversidade estética, optamos – sempre que foi possível – pela utilização dos termos referentes ao Simbolismo no plural, uma vez que tal escolha permite salientar a multiplicidade de experiências estéticas promovida pelo mesmo. Não obstante, falar sobre Simbolismo – dentro de uma acepção generalizada em que não se classifica ou padroniza escritores e seus trabalhos de maneira simplificada – é falar além de estruturas poéticas e experimentações formais na linguagem empreendidas por essa geração. É preciso pensar sobre aquilo que unia um grupo de literatos com tantas peculiaridades estéticas.¹⁶

Se esteticamente, podemos falar da diversidade de Simbolismos, por outro lado, esses grupos se reuniam em torno de uma mesma ética. Conforme Vera Lins¹⁷, essa ética que unia os simbolistas era um pensamento crítico que se opunha ao mundo moderno, mundo do capital-industrial, da ordem burguesa, do fetichismo da mercadoria, pois o que era oferecido dentro de um mundo dominado pela mercadoria e pelas certezas dos cientificismos e racionalidades técnicas não poderia satisfazer os simbolistas.¹⁸ Ao contrário, estes marcaram sua arte pela recusa à ideia de um progresso utilitário e ordenado da Modernidade. De acordo com Lins, frente a esse mundo moderno, os simbolistas propunham um outro, criado pela imaginação, o sonho e a ficção, colocando a arte a serviço do pensamento.¹⁹

Posto isso, vale ressaltar que esse estudo acerca das experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular não pretende realizar uma análise que reduza textos ficcionais a uma interpretação exegética, a qual tenha por meta o descobrimento de sentidos ocultos das obras e

¹⁶ Conforme Anna Balakian, essa diversidade estética coloca às pesquisas que se debruçam sobre o tema um problema no que diz respeito à classificação dos escritos simbolistas, pois “aparentemente disparatados na forma e no conteúdo, [são] reunidos em volta de um rótulo que teve desde o início múltiplas conotações”. BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Trad. José Bonifácio). São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 12.

¹⁷ LINS, Vera. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura; Câmara Brasileira do Livro; The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.

¹⁸ “os poetas simbolistas [...] acreditam que a razão é insuficiente, não pode conhecer, imitar ou usar como ideal a Natureza, a substância, o ser em si mesmo. Sentem radicalmente o desejo e a dificuldade de independência do mundo moderno [...]”. Ibidem, p. 4.

¹⁹ Segundo Lins, nas estéticas simbolistas esse pensamento não produz cálculo, não é um ajuste do pensamento ao fato, mas sim imaginação produtiva e sua crítica é criação. Ibidem, passim.

sua explicação enquanto representação de valores dominantes de uma sociedade em uma determinada temporalidade. Apresenta-se, pois, em contrapartida, como uma proposta de perceber tanto as significações dos textos literários, em suas interações sócio-históricas, quanto seus elementos e a interação obra-leitor.

A partir desse objetivo, o primeiro capítulo, “Modernidade(s) e Simbolismo(s): recepções e apropriações no Brasil finissecular”, é composto por dois motivos. O primeiro, subdividido em três momentos, discute a questão da recepção, enquanto o segundo motivo apresenta as fontes nas quais nossas discussões estéticas se encarnam. O início do capítulo, então, dá espaço a uma discussão teórico-metodológica que introduz o eixo para se pensar a interação obra-leitor, a partir da leitura da estética da recepção, de Hans Robert Jauss. O segundo momento desse primeiro motivo, em que se discute a recepção, é a utilização das proposições de Jauss para compreender, a partir das ondulações e modulações que a leitura de Charles Baudelaire provocou no campo literário, como as estéticas simbolistas foram recebidas e atuaram no contexto finissecular brasileiro. À chave de leitura fornecida pelo teórico da literatura, soma-se a ideia de Modernidade periférica, de Beatriz Sarlo.

Assim, ambas as discussões permitem pensar as especificidades da Modernidade marginal brasileira. Temos aqui um outro Baudelaire, uma outra Modernidade, mas que possibilitam – também como é possibilitado no cenário europeu, ainda que de modo distinto – a aparição de novas formas de pensar, sentir e agir que repercutem na cultura literária. Já o terceiro momento, retoma a discussão da recepção, mais especificamente das experiências estéticas simbolistas no Brasil. Nesse momento, ganha corpo a proposta de ver a Modernidade brasileira deslocada da Semana de Arte Moderna de 1922 para as experiências estéticas finisseculares. O capítulo encerra com a apresentação das revistas simbolistas e com a questão histórico-temporal de que mundo(s) moderno(s) era(m) esse(s) em que as experiências estéticas simbolistas se tornaram manifestas.

Nesse sentido, o segundo capítulo, “Experiências e transformações na(s) Modernidade(s)”, com vistas a responder tal questionamento, tem como objetivo mapear os contextos históricos em que essas experiências se deram. Aqui, as cidades tornam-se palco e personagem das experiências e transformações vividas pelas Modernidades. Em um primeiro momento percorre-se Paris, que será a cidade modelo da Modernidade; para depois dar lugar às transformações e experiências vivenciadas na Modernidade marginal dos trópicos, em particular, da cidade do Rio de Janeiro.

Ainda neste capítulo, dimensiona-se a potencialidade demolidora referente aos processos de modernização, que não se restringe às dimensões físicas da cidade e atua sobre a

dimensão imaterial desta. Também nesse momento, levando em consideração a periférica posição argentina em relação ao centro europeu, breves comentários sobre a cidade de Buenos Aires são realizados com vistas a ressaltar as especificidades das experiências e transformações dessas Modernidades periféricas.

Das ruínas legadas por essas demolições, sobressaem-se os traços do *Art Nouveau*, visíveis nas novas construções, nos mobiliários, na publicidade e nos impressos. É proporcionada, então, uma discussão sobre os usos do artenovismo na literatura, chave fornecida por José Paulo Paes, identificando-os nas revistas simbolistas selecionadas. Ao retomar as revistas, a parte final desse capítulo destina-se a delinear as redes de sociabilidade existentes na dinâmica literária finissecular – que, em alguns casos, tornaram-se sinceros laços de amizade.

O último capítulo dessa dissertação, “(Re)pensar a(s) Modernidade(s)”, traz em seu primeiro ponto, o prosseguimento à dimensão demolidora da Modernidade. Mas, para além das experiências e transformações do processo de modernização da virada do século, discute-se a ideia da cultura brasileira como apagamento de rastros, na chave de leitura proposta por Francisco Foot Hardman, retomando o questionamento da Modernidade vista a partir de 1922, na cidade de São Paulo, com os movimentos da Semana de Arte Moderna, e a posição marginal das experiências estéticas simbolistas na história brasileira.

O segundo ponto apresentado no capítulo tem, sobretudo, o objetivo de evidenciar a relação intrínseca entre estética e política. Com as proposições teóricas de Jacques Rancière, dimensionamos as práticas estéticas em suas configurações como experiências capazes de engendrar novas formas do sentir e proporcionar novas formas de subjetividades políticas. Ademais, a ideia do regime estético das artes, trazida pelo filósofo, ao proporcionar um alargamento da percepção de Modernidade, integra-se à leitura realizada, neste trabalho, da Modernidade brasileira percebida ao revés, isto é, a partir das experiências estéticas finisseculares. Os pontos seguintes do capítulo dão continuidade à discussão estética a partir de uma análise mais retida das fontes, concentrando-se sobre a revista *Rosa-Cruz* e o hebdomadário *Pierrot* para abordar as tendências – sugeridas por Edmund Wilson – sério-estética e irônica-coloquial das experiências simbolistas.

O último ponto abordado complementa as reflexões propostas por esse trabalho ao trazer a questão da marginalidade dos simbolistas brasileiros no cenário finissecular, no primeiro momento de recepção de suas experiências estéticas. Para tal, tomou-se por empréstimo, com a liberdade de ajustar à realidade histórica em questão, algumas proposições do âmbito da sociologia, como a figuração estabelecidos/outsideers, de Norbert Elias, e o

estudo do comportamento desviante, de Howard Becker. Por fim, a conclusão recupera as proposições realizadas no início desse trabalho para sua aferição.

Não obstante, como Edmund Wilson alerta, “não se pode ter tanto interesse pelo o que aconteceu no passado e não se interessar pelos acontecimentos presentes”²⁰. E nesse sentido, essa pesquisa também é motivada por preocupações contemporâneas a sua escritura – desdobramentos da lógica tecnocrática e utilitária do capital-industrial, que se iniciou no século XVIII, foi impulsionada ao longo do século XIX, e ganhou novas roupagens a partir dos séculos XX e XXI, inclusive entranhando-se nos meandros da Academia.

²⁰ WILSON, 1986, p. 31.

CAPÍTULO 1 – Modernidade(s) e Simbolismo(s): recepções e apropriações no Brasil finissecular

Para avançar na leitura, é preciso um gesto que atravesse a solidez material do livro e dê a você o acesso à substância incorpórea dele.

Italo Calvino

A partir da chave de leitura fornecida pela proposição teórico-metodológica da estética da recepção de Hans Robert Jauss, podemos encarar a obra literária solta da materialidade das palavras de seu texto, isto é, diferentemente de uma abordagem formalista que, ao compreender a obra apenas como produto estético, desconsidera quaisquer abordagens que considerem fatores extraliterários. A abordagem proposta pelo teórico desprende o texto de sua materialidade ao introduzir como elemento fundamental da análise literária a figura do leitor. Para Jauss, o valor estético produzido pelo encontro leitor-obra residiria no horizonte de experiência do leitor e em como – a partir desse horizonte, ele acessasse seu conjunto de referências – se dá a recepção da obra. A esse valor estético da literatura, soma-se o valor histórico, que se dá à medida que uma obra é publicada e recebida pelo público-leitor desde sua primeira publicação até o presente, através de uma perspectiva temporal da recepção.

Nesse sentido, a obra literária é renovada e (re)atualizada a cada leitura, a cada leitor, ou seja, sua existência é sempre atual. Assim, é possível perceber a obra em sua dimensão dialógica, a qual, conforme Jauss,

[...] explica por que razão o saber filológico pode apenas consistir na continuada confrontação com o texto, não devendo congelar-se num saber acerca dos fatos. O saber filológico permanece sempre vinculado à interpretação, e esta precisa ter por meta, paralelamente ao conhecimento de seu objeto, refletir e descrever a consumação desse conhecimento como momento de uma nova compreensão.²¹

É possível, então, compreender a história de obras literárias como um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização dos textos literários pelos seus leitores – bem como escritores e críticos, que também se fazem leitores em algum momento do processo. Desse modo, o acontecimento literário – a obra – continua produzindo efeito na medida em que sua recepção se estende ou é retomada por gerações posteriores. Sob essa perspectiva, pode-se dizer que a obra literária como acontecimento se relaciona diretamente

²¹ JAUSS, Hans-Robert. *Historia da literatura como provocação à teoria literária*. (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994, p. 25.

com o horizonte de expectativa dos seus leitores – contemporâneos e futuros – quando se experiencia a mesma.²²

Segundo Jauss, no momento histórico de aparição de uma obra literária, a maneira como ela é recebida pelo público – atendendo, superando ou decepcionando sua expectativa – apresenta um critério para que se pense o seu valor estético. É a distância estética entre o horizonte de expectativa preexistente – do já conhecido pelo espaço de experiência estética de obras anteriores – e a aparição da nova obra – bem como da sua recepção – que o caráter artístico dela pode ser determinado. Ademais, de acordo com o teórico, a reconstrução desse horizonte de expectativa permite que se apresentem os questionamentos aos quais a obra constituiu uma resposta quando do momento de sua recepção. Desse modo, torna-se possível, igualmente, depreender a maneira pela qual o leitor encarou e compreendeu a referida obra.

Vale ressaltar que o caráter artístico de uma obra não é sempre, nem necessariamente, perceptível de imediato – no horizonte primeiro de sua publicação – mas tampouco deve ser considerado esgotado na oposição simplista entre a forma velha e a nova:

A distância que separa a percepção atual, primeira, do significado virtual – ou, em outras palavras: a resistência que a obra nova opõe à expectativa de seu público inicial pode ser tão grande que um longo processo de recepção faz-se necessário para que se alcance aquilo que, no horizonte inicial, revelou-se inesperado e inacessível.²³

Não obstante, dentro da chave da estética da recepção, o “novo” não deve ser pensado apenas como uma categoria estética, mas também como categoria histórica. Uma vez que este conduz – por essa análise diacrônica – aos momentos históricos que fazem “do novo em uma obra literária o novo”.²⁴ A estética da recepção, ao privilegiar a relação entre literatura e leitor, inspira o exercício de reflexão proposto nesse trabalho, no âmbito do extenso debate acerca da interseção entre História e Literatura. De acordo com Jauss, na estética da recepção,

a implicação estética reside no fato de já a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético [...] A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.²⁵

²² Conforme Jauss, “o horizonte de expectativa da literatura distingue-se daquele da práxis histórica pelo fato de não apenas conservar as experiências vividas, mas também antecipar possibilidades não concretizadas, expandir o espaço limitado do comportamento social rumo a novos desejos, pretensões e objetivos, abrindo, assim, novos caminhos para a experiência futura.” Ibidem, p. 52.

²³ Ibidem, p. 44.

²⁴ Ibidem, p. 45.

²⁵ Ibidem, p. 23.

Desse modo, a oposição – comumente estabelecida – entre o aspecto estético e o histórico de uma obra, passa a ser mediada e a coexistir, ao contemplarmos a dimensão da recepção e do efeito destas. A partir dessa chave de leitura, para pensarmos a Modernidade e as experiências estéticas simbolistas no Brasil, consideramos, primeiramente, a recepção da poesia de Charles Baudelaire no cenário finissecular tropical para, então, refletir acerca dos impactos dessa nova estética sobre as experiências simbolistas e seus literatos brasileiros. Para tal, será necessário realizarmos uma digressão com vistas a compreender a questão da mudança no horizonte de leitura provocada pelo texto poético, proposta por Jauss.

Em “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”²⁶, partindo do poema de Baudelaire, *Spleen II* – “Eu tenho mais recordações do que há mil anos” – Jauss analisa três horizontes diferentes de leitura: a) uma primeira leitura (ato primário) de percepção estética, a partir de uma reconstrução hermenêutica da primeira leitura e de um progressivo horizonte de sua percepção estética; b) uma segunda leitura (ato secundário) de interpretação retrospectiva, a partir do desenvolvimento de uma interpretação durante a segunda leitura e de um retrospectivo horizonte de compreensão interpretativa; c) uma *leitura histórica*, que propõe ao mesmo tempo uma compreensão histórica e uma avaliação estética, a partir da reconstrução do horizonte de expectativa no qual se inseriu a obra e das mudanças de horizontes provocadas pelo poema na *história de sua recepção*.²⁷

Jauss propõe que, a partir de uma leitura histórica, uma análise do horizonte de expectativa e do efeito provocativo da obra poética de Baudelaire poderia permitir que reconstituísse as normas estéticas e morais com as quais o poeta rompeu – ferindo dolorosamente a sociedade burguesa do Segundo Império. Perseguindo tal proposta, o autor traça um percurso em que ilustra a sua teoria da estética da recepção, reconstituindo o horizonte de expectativa passado – do momento da publicação das *Flores do Mal* – a partir da recepção crítica de Baudelaire em diferentes momentos.

De acordo com o teórico, a crítica de Théophile Gautier, contemporânea à edição de *As Flores do Mal*, explica o *spleen* baudelaireano por meio de uma descrição de vida desnaturada na sociedade das metrópoles, como um “sofrimento” causado pela realidade moderna do mundo do capital-industrial. Outro ponto levantado é a despersonalização provocativa da poesia de Baudelaire, que se configuraria tanto como uma recusa à doutrina

²⁶ JAUSS, Hans Robert. “O texto poético na mudança de horizonte da leitura”. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 873-926.

²⁷ Jauss ressalta que as três etapas dessa interpretação não são uma inovação metodológica, pois Hans Georg-Gadamer já as apresentara em sua teoria do processo hermenêutico, que deveria ser compreendido como uma unidade desses três momentos: da compreensão (*intelligere*), da interpretação (*interpretare*) e da aplicação (*applicare*). Ibidem, p. 875.

romântica da criatividade inconsciente do poeta romântico – caracterizado na figura do gênio – quanto na renúncia à exteriorização dos sentimentos. Essa dessubjetivação daria espaço, então, à consciência fracionada do poeta moderno. Vale ressaltar que esse processo de dessubjetivação do *eu lírico* pode ser percebido anteriormente, em um grau menor de experimentação, no poeta Gérard de Nerval – quando este escreve “*Je suis l’autre*”.²⁸ À vista disso, podemos apreciar uma relação entre a lírica de transição nervalina e a de Baudelaire – leitor de Nerval.

Quanto ao mal estar sentido pela sociedade contemporânea de modo generalizado – que inspirara a teoria da decadência de Gautier – este seria analisado por Paul Bourget em um capítulo de *Psychologie contemporaine*, de 1883. Segundo Jauss, em sua recepção de Baudelaire, Bourget retomaria o que chamaria de *nausée universelle* para fundamentar sua tese de um niilismo baudelaireano – não que Baudelaire inaugurasse um niilismo, mas “a tese da secularização levantada por Bourget fez época na história da recepção de Baudelaire”.²⁹ A ideia de Baudelaire como uma literatura decadente, conforme observa Jauss, se daria em 1885, com Joris-Karl Huysmans, que elevaria a obra baudelaireana a um culto estético em seu romance *À rebours* – no qual a personagem principal, o duque Jean Floressas Des Esseintes, destina um altar às obras, ricamente encadernadas, do poeta francês. Não obstante, vale ressaltar que a decadência vista no romance de Huysmans vai mais de encontro à ideia de um desencanto com a Modernidade do que propriamente um niilismo, como teria visto Bourget. Em Huysmans, o desencanto com a Modernidade ganha ares oníricos, com a interiorização do indivíduo que mergulha no inconsciente como teste dos limites apresentados por esse mundo moderno que se coloca frente ao indivíduo – posto que, na década de 1880, a Modernidade já era percebida com mais desencanto frente às experiências vivenciadas ao longo do século.

Seguindo em sua análise, Jauss ressalta que a apreciação estética da obra de Baudelaire só foi possível em momento posterior a sua recepção por parte de Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valéry. Segundo o teórico, o choque de tais experiências – estéticas, sociais e culturais – já se faz sentir desde a primeira leitura de Baudelaire, que proporciona uma nova atitude em relação ao mundo, cuja posição é contrária – ao menos, divergente – ao horizonte de expectativa configurado pelo pensamento romântico. O teórico também aborda a recepção crítica da obra baudelaireana por Walter Benjamin, já na década de 1930. De acordo com Jauss, a leitura benjaminiana de Baudelaire consiste numa gênese materialista, através da

²⁸ Podemos considerar o grau máximo da experimentação desse processo quando Arthur Rimbaud, posteriormente a Baudelaire, escreve “*Je est un autre*”. KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: a escrita em trânsito*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2009, p. 125-126.

²⁹ JAUSS, 2002, p. 910.

qual se denuncia o esvaziamento de significados das coisas em função da mercantilização, fetichização e alienação da vida urbana – para tal, recupera o filósofo:

[...] caráter fetichista da mercadoria e do preço que levou a um aviltamento de sua utilidade por parte de seu valor de troca puramente quantitativo, bem como por parte da propaganda, que empresta ao mundo das mercadorias a bela aparência do poético, enquanto, na própria obra de arte, o aspecto mercantil se manifesta cada vez mais intensamente.³⁰

Jeanne-Marie Gagnebin³¹ proporciona leitura diferente da interpretação benjaminiana. Divergindo do que Jauss colocaria como um desinteresse pelas conotações positivas da Modernidade pelo filósofo berlinense, Gagnebin nos apresenta outro olhar sobre Benjamin, no qual a elaboração teórica deste consistiria numa reflexão da Modernidade em que se estabelecessem ligações entre escrita e consciência do tempo. Dentro dessa perspectiva, o filósofo procuraria mostrar como essa apreensão da temporalidade é intrínseca à produção capitalista-industrial – e do seccionamento temporal do trabalho e do caráter de fetiche da mercadoria decorrentes dela – buscando demonstrar a fragilidade dessa vida moderna através da obra de Baudelaire:

Benjamin não insiste tanto na recusa da grande cidade por Baudelaire, mas muito mais no fato de que a sua poesia urbana é uma poesia da transitoriedade e da fragilidade. [...] Esse sentimento agudo da transitoriedade já caracterizava várias épocas do passado, em particular a idade barroca cara a Benjamin; mas essa consciência opunha então a eternidade divina à fugacidade humana, num horizonte teológico ainda estável. O que é próprio da modernidade é o desmoronamento desse horizonte e, conseqüentemente, a falta de um polo duradouro que servia, outrora, de razão e de consolo do efêmero. A cidade moderna não é um lugar de passagem em oposição à perenidade da Cidade de Deus mas, na sua mais profana e material natureza, o palco isolado de transformações incessantes que revelam sua fragilidade.³²

Esse desmoronamento de horizonte que se constitui como uma experiência inerente à Modernidade, o qual Gagnebin ressalta na análise benjaminiana, também é recuperado por Marshal Berman em *Tudo que é sólido desmancha no ar*³³.

Sendo assim, e considerando as propostas de Jauss – que dá prosseguimento à exemplificação de sua teoria, analisando outras recepções da obra de Baudelaire até contemporaneamente – é possível considerar diferentes leituras, uma vez que perguntas e

³⁰ JAUSS, 2002, p. 912.

³¹ GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Baudelaire, Benjamin e o Moderno”. In: *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154.

³² Idem.

³³ BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti). São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

respostas postas a um texto assumem diferentes perspectivas em função do horizonte em que se formulam. Ademais, a pluralidade dessa relação de perguntas e respostas, segundo Jauss, deve ser percebida como uma categoria de enriquecimento da compreensão – “seja sob a forma de complementação ou continuação, seja como mudança de acentuação ou enfoque”.³⁴ É esse terceiro horizonte de leitura, em especial, que “orienta” a aproximação com nosso objeto de estudo.³⁵ Uma vez que esta leitura possibilita separar os diferentes horizontes (passado e contemporâneo) – e, por conseguinte, identificar as mudanças de horizontes ao longo do tempo – assegurando a compreensão do texto em sua alteridade, sem incorrer em anacronismos.³⁶

Nesse sentido, nos valeremos de um cotejo com o percurso proposto por Jauss para pensar a recepção da experiência simbolista e a Modernidade no Brasil, procurando encontrar nos críticos selecionados algumas das linhas fortes que orientam sua apreensão crítica. As “convicções” que presidem cada exame crítico nos dão pistas de sua historicidade específica, o que possibilita uma aproximação mais cuidadosa da complexidade e da singularidade das experiências simbolistas no Brasil.

³⁴ JAUSS, 2002, p. 918.

³⁵ As duas etapas anteriores, eminentemente estéticas não serão mobilizadas nesse momento da pesquisa.

³⁶ Vale ressaltar que, quando se pensa na relação entre artes, seus autores e efeitos, é possível que se considere as reflexões do historiador Roger Chartier, no que diz respeito aos conceitos de representação e de apropriação – discutidos em diversas obras suas – ainda que tais noções proponham outra leitura que não a já elencada, estética da recepção. Conforme o historiador francês, a recepção de uma obra sempre envolve um processo singular de apropriação, que a transforma e reformula, transcendendo ou ultrapassando o recebido e criando novas redes de significação histórica e social. Sendo assim, devemos perceber a circulação de ideias, imagens e linguagens como um processo dinâmico e criativo. Da mesma forma, as apropriações feitas pelos leitores produzem interpretações que também são móveis, plurais e até mesmo contraditórias. Ou seja, se há multiplicidade de interpretações, que são inerentes ao ato de ler – esta pesquisa que aqui se propõe é mais uma. De acordo com Chartier, os conceitos de representação e de apropriação são fundamentais para um estudo que privilegie a cultura e suas manifestações, pois o primeiro possibilita articular as representações coletivas e as formas de exibição da identidade social; enquanto o conceito de apropriação, entendido ao mesmo tempo como estratégia de controle e uso, possibilita perceber modos de romper com os esquemas de controle das representações – como alvos de posse exclusiva pelas autoridades – pelos *consumidores* comuns. Cf. CHARTIER, Roger. *A força das representações: história e ficção*. (Trad. Maria de Lourdes e Meirelles Matencio). Chapecó: Argos, 2011. Já em Antônio Candido, somos apresentados ao caráter transformador e inter-humano da arte. Segundo o crítico literário, em *Literatura e sociedade*, a obra de arte só está acabada no momento em que se repercute e atua, pois a arte é um sistema simbólico de comunicação inter-humana. Candido atenta que todo processo de comunicação pressupõe um comunicante, um comunicado e um comunicando, ou seja, o artista, a obra e o público leitor. Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro, 2010.

1.1. Outro Baudelaire, outra Modernidade

Conheço um poeta audaz que faz das suas rimas
Estrelas colossais de rútilos clarões,
Rimas que vão buscar os mais estranhos climas
Onde a vida palpita em novos corações.

Cruz e Sousa

“Auréloas”³⁷, de Cruz e Sousa, fala de um poeta audaz que é o timoneiro na barca do Ideal e cujo verso possui muita vez um *spleen* satânico que dói. O poema deixa transparecer a importância de Charles Baudelaire para os poetas da Modernidade, o que é indiscutível. Porém, o que nos interessa aqui é perceber como a circulação e a recepção de sua obra foi se modificando ao longo do tempo – de um primeiro momento de não aceitação até uma glorificação enquanto poeta da Modernidade – em um movimento de progressiva aceitação, como observa Glória Carneiro do Amaral³⁸. A recepção de Baudelaire no Brasil, e, por conseguinte, os efeitos e entendimentos apreendidos em sua leitura, também podem ser cotejados por diferentes momentos, desde o primeiro momento de sua recepção até os dias atuais. Esse cotejo de recepções em diferentes temporalidades possibilita uma compreensão histórica das variações dos significados das experiências simbolistas finisseculares, e que tem por veículo sua dimensão estética.

Embora o momento culminante da recorrência da obra baudelairiana em poetas brasileiros seja com as experiências simbolistas, no final do século XIX, Antônio Candido adverte que já em 1870 existe um grupo inicial de baudelairianos, os quais o crítico literário denomina de “primeiros baudelairianos”.³⁹ Segundo Candido, nesses primeiros poetas que fazem referência a Baudelaire, sequer é possível verificar uma marca preponderante do francês em suas obras, sendo mais comum a realização de traduções de obras baudelairianas, como é o caso da tradução de Luís Delfino do poema “*Le poison*”, em 1871 – primeiro registro no Brasil que pode ser considerado uma leitura de Baudelaire. Assim, os primeiros anos da década de 1870 não se destacam por uma impregnação baudelairiana nas obras nacionais – ainda que, em 1873, Artur de Oliveira fale em Baudelaire como autor corrente. Já na segunda metade da década, é possível, de acordo com Candido, observar que, não só o número de traduções aumenta, como se inicia uma manifestação baudelairiana na criação de novas obras.

³⁷ CRUZ E SOUSA, João da. *Obra completa: poesia*. (Org. Lauro Junkes). Jaguará do Sul: Avenida, 2008. v. 1. Domínio Público. Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_voll_poesia.pdf. Acesso em: 27 de setembro de 2015.

³⁸ AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

³⁹ CANDIDO, Antônio. “Os primeiros baudelairianos”. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-38.

Desse primeiro momento, evidencia-se a escolha pela temática da sexualidade acentuada e do satanismo. Esses poetas, então, deram às suas traduções – e versões, já que no século XIX, a tradução possuía certa liberdade criadora – e a alguns poemas próprios uma dimensão sensual e satânica. Em sua crítica literária, Machado de Assis⁴⁰ identificava uma nova geração de poetas que ensaiava uma reação contra o estabelecido Romantismo, observando um momento de transição da poesia no Brasil. Essa consciência de uma reação ao Romantismo é percebida também posteriormente, pelo crítico Sílvio Romero, que ao dividir a história da literatura brasileira em quatro partes, denomina o último período, a partir de 1870, como período da “reação crítica” – “reação seguida e forte contra o velho romantismo transcendental e metafísico”.⁴¹

Em sua crítica, Machado de Assis questionava a alegação de um dos jovens poetas de que haveria uma mistura de Romantismo e Realismo, encarnados, respectivamente, em Victor Hugo e Baudelaire, nessa nova poética – em função da recepção do poeta da Modernidade como um realista:

Aqui temos uma definição assaz afirmativa e clara, se inexata em parte, admiravelmente justa, como objeção. Digo em parte inexata, porque os termos Baudelaire e realismo não se correspondem tão inteiramente como ao escritor lhe parece. Ao próprio Baudelaire repugnava a classificação de realista [...].⁴²

Segundo Candido, tal classificação se dava pela “deformação” efetuada pelos novos em função das necessidades expressivas de adequar o poeta francês à renovação que pretendiam promover e que viria a particularizar as experiências simbolistas no Brasil. Essa sexualidade exacerbada, bem como a ênfase no satanismo, representava uma atitude de rebeldia – posto que, no cenário tropical, o sexo seria percebido como uma plataforma de libertação e combate – sendo articulada com a negação às instituições. Nesse sentido, pode ser percebida a estreita relação existente entre estética e política – experiências não dissociadas. A arte travava um embate no campo do político, como ressalta Candido:

Eles eram agressivamente eróticos, com a mesma truculência que eram republicanos e agrediam o Imperador, chegando alguns no limiar do socialismo. Portanto, foi um grande instrumento libertador esse Baudelaire unilateral ou deformado, visto por um pedaço, que fornecia descrições arrojadas da vida amorosa e favorecia uma atitude de oposição aos valores

⁴⁰ ASSIS, Machado. de. “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”. In: *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801-809. Domínio Público. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>. Acesso em: 25 de junho de 2015.

⁴¹ ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 1882. Domínio Público. p. 04. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>. Acesso em: 07 de julho de 2015.

⁴² ASSIS, Machado de. “A Nova geração”. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1946, p. 191.

tradicionais, por meio de dissolventes como o tédio, a irreverência e a amargura.⁴³

Candido dá continuidade ao seu estudo daqueles que chama de primeiros baudelairianos, a partir da análise de três poetas, Carvalho Júnior, Teófilo Dias e Fontoura Xavier. Destes, será feita alguma referência a uma influência direta de Baudelaire no caso do primeiro, no qual, inclusive, a potência sexual adquiriu um sentido e significado que a concepção de sexo não tinha em Baudelaire: a ideia de um “amor carnívoro”.

Se considerarmos que a leitura não é somente uma operação abstrata de inteligência, ou seja, ela também é “uso do corpo, inscrição em um espaço, uma relação consigo ou com o outro”, como sugere Roger Chartier⁴⁴, devemos compreendê-la e reconstruí-la as maneiras de ler próprias a cada comunidade de leitores.⁴⁵ Nesse sentido, ainda segundo Chartier, a recepção de uma obra sempre envolve um processo singular de apropriação, que a transforma e reformula, transcendendo ou ultrapassando o recebido e criando novas redes de significação histórica e social:

Em primeiro lugar, a difusão de ideias não pode ser considerada uma simples imposição. A recepção sempre envolve apropriação, que transforma, reformula e transcende o recebido. A opinião não é, de maneira alguma, um receptáculo, e tampouco uma superfície mole sobre a qual se pode escrever.⁴⁶

Segundo Chartier, a noção de apropriação visa uma história social dos usos e das interpretações inscritos nas práticas específicas que os produzem. Para tal, o historiador propõe que se parta dos códigos para aprender a diversidade de apropriações desses:

Dar assim atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, sustentam as operações de construção do sentido (na relação de leitura, mas também em muitas outras) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que nem as inteligências nem as ideias são desencarnadas e, contra os pensamentos do universal, que as categorias dadas como invariantes, quer sejam filosóficas ou fenomenológicas, devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.⁴⁷

⁴³ CANDIDO, 1987, p. 26.

⁴⁴ CHARTIER, Roger. *À Beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. (Trad. Patrícia Chittoni Ramos). Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002, p. 70.

⁴⁵ Aqui, faz-se necessário reiterar a observação na nota de rodapé 36 desse texto, acerca da diferença na abordagem de apropriação, feita por Chartier e a de recepção, realizada por Jauss. Não obstante, essa aposta em utilizar ambos pode vir a se mostrar interessante, dentro da perspectiva de enfrentamento-complementaridade apresentada por Bronislaw Baczko, em “A Imaginação Social”. Cf. BACZKO, Bronislaw. “A Imaginação social”. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

⁴⁶ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. (Trad. George Schlesinger). São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 46.

⁴⁷ CHARTIER, 2002, p. 68.

Portanto, a apropriação de Baudelaire realizada por esses jovens poetas brasileiros, que enfatizavam uma ideia de amor canibalístico, não existente no original, pode ser percebida como uma possibilidade proporcionada pela flexibilidade inerente ao processo dinâmico e criativo de circulação de ideias, imagens e linguagens e adequada às suas necessidades. Como observa Candido, nos jovens baudelairianos brasileiros:

Em Carvalho Júnior e nos outros de tendência parecida, esta visão parcial, ou esta escolha, serviu como arma de polêmica anti-romântica, adquirindo um sentido e um significado que a nova concepção do sexo nunca teve em Baudelaire. Do mesmo modo, não havia neste o curioso animalismo dos jovens poetas brasileiros, que por meio de imagens tomadas ao mundo animal, ou pela ideia de um amor que passa de carnal à metaforicamente carnívoro, manifestaram ao seu modo o sadismo que ele suscitou na poesia moderna, por meio de outros temas e imagens.⁴⁸

O crítico literário ainda ressalta que, apesar da lírica baudelairiana ter encontrado nos trópicos um tratamento não convencional do sexo como atitude contestatária, esses literatos não se interessaram pelos espaços externos da vida contemporânea, inclusive pela experiência da rua e das multidões. Conforme a análise de Amaral, a aclimação de Baudelaire aos trópicos foi um processo no qual a “deformação” realizada pelos novos poetas fez com que esse se tornasse aceitável para o contexto brasileiro – ainda monárquico, agrário e escravocrata, sem a turbulência da vida urbana moderna. Sendo assim, a lírica baudelairiana teria sido despida daquilo que pudesse ser ameaçador, o que Amaral considera como um revestimento de provincianismo do primeiro poeta da Modernidade pelos nossos primeiros baudelairianos.

Podemos avançar um pouco mais essa questão da recepção ou apropriação. De acordo com Sandra Nitrini⁴⁹, não existem literaturas isentas de contato com outras literaturas. Retomando Edward Said⁵⁰, a autora ressalta a importância de se refletir sobre as teorias e ideias que “viajam”. A ideia de uma teoria itinerante, proposta por Said, possibilita pensar a variabilidade do saber e do conhecimento respeitando as diferentes localizações espaço-temporais dos sujeitos, evitando, assim, o risco de universalizações teóricas. Nesse sentido, segundo o autor, é necessário localizar as ideias em debate, levando em consideração as mutações que elas sofrem, ao longo de diversos itinerários. De sorte que, para Nitrini, ao analisar essas relações, é preciso que se especifique os movimentos que se dão na passagem

⁴⁸ CANDIDO, 1987, p. 29.

⁴⁹ NITRINI, Sandra. “O Comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural”. *Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 13, p. 38-48, 2013.

⁵⁰ SAID, Edward. “Reconsiderando a Teoria Itinerante”. (Trad. Manuela Ribeiro Sanches). In. SHANCHES, Manuela Ribeiro (org.). *Deslocalizar a Europa: Antropologia, Arte e História na Pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 25-42.

de um lugar/época para outro(a), verificando se o que, nas ideias, ganham ou perdem força e como elas são absorvidas, adaptadas e transformadas em seus novos cenários histórico-culturais.⁵¹

Para Néstor Garcia Canclini⁵², o erro que alguns historiadores – bem como historiadores da arte e da literatura – cometem, consiste justamente na interpretação que fazem das experiências inovadoras da Modernidade latino-americana como simples “transplantes” e “enxertos” que eram desvinculados da nossa realidade. Conforme o historiador, o erro surge de comparar nossa Modernidade – periférica, se pensarmos junto a Beatriz Sarlo – com imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos países centrais – europeus.

Portanto, devemos procurar por uma modernidade que nos seja própria – não que não haja paralelos entre ambas as experiências, pois estas, ainda que se deem de modo historicamente distinto, não se dão de modo inteiramente diferenciado. À vista disso, há que se ter cuidado com algumas noções extraídas da experiência francesa – que possuem forte historicidade – e suas transplantações ao cenário brasileiro. Esse alerta teórico-metodológico é ressaltado por Beatriz Sarlo, no que se refere aos estudos de Benjamin acerca da Modernidade e suas utilizações. Segundo a teórica:

Trabalhar com essas noções implica um processo de fixação que os próprios textos de Benjamin sobre Paris não comportam. Por outro lado, são noções fortemente históricas [...] Não estão ali para serem levadas, como manequins, de uma vitrina parisiense para outra cidade de San Juan ou Catamarca.⁵³

A exemplo de Sarlo, devemos levar em consideração as particularidades dessa experiência no Brasil. Reforçando essa argumentação, em outro estudo – sobre Buenos Aires nas décadas de 1920 e 1930 – a autora propõe o acompanhamento do adjetivo “periférico” à Modernidade na Argentina. Essa adjetivação ganha diversas conotações ao longo da obra, sendo a mais evidente delas, o posicionamento periférico dessa cidade dentro do cenário de vertiginosa expansão do capital-industrial que gera diversas tensões e impactos, como Julio Pimentel Pinto atenta:

⁵¹ Para pensar sobre as relações entre a literatura da França e a do Brasil, Nitrini apresenta uma reflexão acerca dos conceitos de antropofagia, transculturação e transferência cultural. De acordo com a autora, esses conceitos unem-se em torno da perspectiva de um processo dialético entre os elementos em relação, recusando a ideia de modelos.

⁵² CANCLINI, Néstor Garcia. “Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?”. In. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. (Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo: Edusp, 1997.

⁵³ SARLO, Beatriz. “Esquecer Benjamin”. In. *Paisagens imaginárias: intelectuais, artes e meio de comunicação*. (Trad. Rubia Prates Goldoni e Sergio Molina). São Paulo: Edusp, 2005. (Ensaio Latino-Americanos; 2). p. 103.

Não só Buenos Aires estava na periferia de um sistema econômico alastrado por meio planeta, com suas contradições e tensões que se acirravam nas partes limítrofes. Havia também uma periferia em Buenos Aires que revelava os labirintos da expansão urbana, da incrível imigração. E havia outras tantas, incontáveis periferias, algumas reais, outras simbólicas. Os termos que a definem podem variar: margens, fronteiras, *orillas*. [...] A modernidade periférica de Buenos Aires também comportava diferenças sociais – mais uma fronteira. A perspectiva da burguesia e da agropecuária triunfantes na celebração e no usufruto da cidade reurbanizada não se coadunava com a visão imigrante e operária [...].⁵⁴

Sendo assim, levando em consideração o contexto nacional de fins do século brasileiro, marcado pela recém-proclamada República, pela herança do regime escravocrata e pela formação acanhada de uma sociedade que se via industrializar e se inserir no mercado do capital-industrial – contexto esse bem diferente da Paris de Baudelaire, das mudanças urbanas do Segundo Império e do espírito *fin de siècle* da decadência desencantada com o mundo moderno – não poderíamos transpor, então, a Modernidade experienciada lá com o que se vivia aqui nos trópicos.

Desse ponto, a aposta feita de pensar o processo de modernização e a Modernidade parisiense como modelo, mas não como par, torna-se mais interessante. O par da Modernidade brasileira estaria, então, na sua vizinha, a portenha, uma vez que ambas apresentavam dimensões marginais à europeia. Sarlo identifica uma mescla da Modernidade europeia e da especificidade local na cultura dos intelectuais dessas Modernidades periféricas. Conforme a historiadora, a multiplicidade da Modernidade se dá em função da densidade semântica do período que tece elementos contraditórios que não se reúnem em uma linha hegemônica.⁵⁵

Nesse sentido, a dimensão da Modernidade como um cenário de perdas também está presente nas margens – não à toa, a metáfora da demolição estará presente nos processos de modernização realizados nas cidades, que buscam por “luz, sol e racionalidade, projetando um desenho habitacional urbanístico irrealizável, mas, ao mesmo tempo, necessário para o desenvolvimento estético e projetual do estilo moderno”.⁵⁶ A essa dimensão melancólica, Sarlo incorpora a potencialidade desta na criação de fantasias reparadoras⁵⁷, pois ao mesmo tempo em que este é um período de incertezas – e paradoxalmente, de certezas muito sólidas –

⁵⁴ PINTO, Julio Pimentel. “Um ensaio nas margens”. In. SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica* – Buenos Aires: 1920-1930. (Trad. Júlio Pimentel Pinto). São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 452-453.

⁵⁵ SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica* – Buenos Aires: 1920-1930. (Trad. Júlio Pimentel Pinto). São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 56.

⁵⁶ “É uma purificação da cidade, pensada como resposta aos desenvolvimentos caóticos inscritos na história da cidade real”. Ibidem, p. 53.

⁵⁷ Ibidem, p. 57.

há choques entre suas representações de futuro, com releituras do passado e de utopias. Na Buenos Aires e no Rio de Janeiro da passagem do século XIX para o XX, experienciava-se a cidade em uma velocidade sem precedentes, na qual os rápidos deslocamentos não provocam consequências apenas funcionais:

El impacto de los procesos socioeconómicos, iniciados en la última década del siglo XIX, alteró no sólo el perfil y la ecología urbana, sino el conjunto de experiencias de sus habitantes. Así, Buenos Aires interesa como espacio físico y como mito cultural: ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y generaliza.⁵⁸

As considerações que Sarlo emprega à experiência portenha podem ser consideradas para o cenário brasileiro, pois em ambas as experiências da Modernidade foram afetadas as práticas culturais e a mentalidade. De acordo com a autora, frente às transformações que alteravam relações socioeconômicas – bem como perfis urbanos, topografias naturais, planos e perspectivas da paisagem – a cultura elaborava estratégias simbólicas e de representação, nas quais a própria cidade se inseria como objeto do debate ideológico-estético que se encarnava na literatura e revistas literárias:

A nova paisagem urbana, a modernização dos meios de comunicação, o impacto desses processos nos hábitos são o marco e o ponto de resistência em torno dos quais se articulam as respostas produzidas pelos intelectuais. [...] As revistas são um instrumento privilegiado de intervenção no novo cenário.⁵⁹

Nesse sentido, as reflexões da historiadora, assim como outras elencadas anteriormente, se constituem como ponto chave para pensar a questão da especificidade marginal da Modernidade brasileira finissecular. Ao posicionar-se criticamente frente ao que chama de “moda Benjamin”, iniciada nos anos 80, Sarlo atenta para a transposição de noções da Modernidade, inclusive esta, a contextos históricos que sequer dispunham dos meios para que essas se desenvolvessem; por exemplo, uma utilização transmutada da *flânerie*:

[...] as palavras *flâneur* e *flânerie* são usadas como inesperados sinônimos de praticamente qualquer movimento que tenha lugar nos espaços públicos. Fala-se em *flânerie* em cidades onde, por definição, seria impossível a existência do *flâneur*. O simples passeante vespertino de uma praça interiorana ou de um calçadão que não tem mais do que duas quadras tornou-se personagem de um romance filosófico urbano, esboçado conforme a teoria benjaminiana sobre a modernidade no século XIX ou sobre as ruínas do capitalismo na vitrina de suas mercadorias.⁶⁰

⁵⁸ SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio. *Buenos Aires, 1880-1913: La Capital de un Imperio Imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 183.

⁵⁹ SARLO, 2010, p. 53-54.

⁶⁰ SARLO, 2005, p. 98.

Não obstante, ao estudar o caso de Buenos Aires, a autora ressalta que o novo cenário pintado na virada do século, da cidade urbanizada e reconfigurada, torna possível, “literariamente verossímil” e “culturalmente aceitável”, nessa Modernidade periférica, a figura do *flâneur*.⁶¹ Considerando as tipologias de cidade weberiana para pensar as diferenças na produção intelectual das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, o historiador José Murilo de Carvalho aproxima a cidade do Rio de Janeiro ao tipo de cidade ortogenética, em que a função político-administrativa é dominante e a econômica limitada ao comércio, não se configurando como cidade de produtores, mas de consumidores. Segundo Weber, a cidade de consumidores repousaria em rendas patrimoniais e políticas que constituiriam a base do poder aquisitivo dos grandes consumidores, assim:

[...] a cidade vem a ser, em maior ou menor grau, segundo as circunstâncias, uma *cidade de consumidores*. Pois é decisivo para as *possibilidades aquisitivas* de seus artesãos e comerciantes o domicílio urbano desses grandes *consumidores* [...].⁶² (Grifos nossos)

A cidade do Rio de Janeiro, desde sua história colonial, mesmo antes de ser capital⁶³, teria desempenhado um papel político-administrativo predominante. Conforme Carvalho⁶⁴, ao tornar-se capital da colônia, essa função foi acentuada e o peso do governo na vida da cidade carioca ganhava maior expressão – a isso, paralelamente, a presença da escravidão, outro aspecto de uma cidade ortogenética, também se acentuava.

No Império, a cidade manteve, de modo geral, as mesmas bases político-econômicas; ainda se baseava em um predomínio do comércio e da cultura escravocrata, no âmbito econômico, e reafirmava sua função administrativa e política, sendo o centro do Império. O que, com a abolição da escravidão e a proclamação da República não mudaria radicalmente, uma vez que os negros libertos seguiam à margem da sociedade – decorrência da não incorporação desses no mercado formal – ainda que o fim da escravidão tivesse possibilitado pensar o Brasil como nação:

⁶¹ SARLO, 2010, p. 34.

⁶² WEBER, Max. Conceito e categoria de cidade. (Trad. Antônio Carlos Pinto Peixoto). In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 69-89. p. 72.

⁶³ Recobramos aqui a **noção de capitalidade** atribuída à cidade do Rio de Janeiro, na medida em que essa possibilita perceber a cidade em sua “condição de ser um centro articulador de políticas que, no limite, assumia a qualidade de vanguarda no processo de estruturação dos interesses dos colonos”. RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Em algum lugar do passado: Cultura e história na cidade do Rio de Janeiro. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade, 2000. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ NAPE/DEPEXT/ UERJ, 2002. p. 11-14. p. 18.

⁶⁴ CARVALHO, José Murilo de. Aspectos históricos do Pré-Modernismo brasileiro. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 13-20.

Havia uma precondição fundamental para pensar o Brasil como nação: a abolição da escravidão. Sem esta precondição, o Brasil podia ser pensado como país, como Estado, ou mesmo como potência. Tal se deu durante o Império. Como nação não poderia ser pensado. Para isto era necessário que toda a população fosse incluída na comunidade nacional, e a escravidão significava exatamente a exclusão de muitos dessa sociedade. [...] A abolição veio afinal abrir a possibilidade de pensar a nação brasileira [...].⁶⁵

A República seria outro fator que desencadearia o debruçar-se sobre a questão da nação. José Murilo de Carvalho ressalta que os fatores econômicos também estariam presentes nesse cenário finissecular, e se inter-relacionariam com as funções político-administrativas, capitaneados por dois eventos: a tentativa de controle da dívida externa⁶⁶ e as reformas urbanísticas realizadas na capital. O valor simbólico dessas reformas margeava a ideia da entrada na Modernidade pela cidade carioca – o Rio, nas esteiras do Progresso, civilizava-se⁶⁷. Nicolau Sevcenko ilustra o impacto que a remodelação da cidade sob a consagração do progresso exercia sobre a sociedade, com um trecho de uma crônica de Olavo Bilac:

O Brasil entrou – e já era tempo – em fase de restauração do trabalho. A higiene, a beleza, a arte e o “conforto” já encontraram quem lhes abrisse as portas desta terra, de onde, andavam banidos por um decreto da Indiferença e da Ignomínia coligadas. O Rio de Janeiro, principalmente, vai passar e já está passando por uma transformação radical. A velha cidade, feia e suja, tem os seus dias contados.⁶⁸

O cronista Luiz Edmundo nos deixa um registro de como era a cidade no alvorecer do século XX, em um momento anterior às reformas:

Rio de Janeiro de ruas estreitas, de vielas imundas, quase sem árvores para fazer a sombra das calçadas! Na parte central, suprimindo a fronte consoladora do arvoredado, toldos de lona e uma floresta sem fim de tabuletas. Feito em paralelepípedos alinhados, o calçamento das ruas principais queima quando da curva azul do céu o sol dardeja forte. Por ele anda mal o homem de pés descalços. Os passeios são de lajes sólidas e altas, mas quase todos fendidos ou desbeijados pelo assalto contínuo da roda do veículo, descontrolada e bruta, forrada em aros de metal. Estreito, esse passeio é um pouco em rampa. Afora o luxo do paralelepípedo, no centro, o que há na rua de menor importância, sobretudo na do bairro, em matéria de pavimentação, é o que o linguajar pitoresco do tempo chama calçamento pé de moleque [...] Ruas, porém, há onde nem desses econômicos e singelos empedramentos se descobrem.⁶⁹

⁶⁵ Ibidem, p. 15-16.

⁶⁶ O período foi capitaneado pela política econômica do Encilhamento, que se configurou na vasta emissão de moeda e de ações, gerando enormes especulações e disparando a inflação.

⁶⁷ Referência ao *slogan* “O Rio civiliza-se”, de Figueiredo Pimentel.

⁶⁸ BILAC, Olavo apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 42.

⁶⁹ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938). Brasília: Senado Federal, 2003. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000059.pdf>. Acesso em: 07 de maio de 2015. p. 26-27

O plano de urbanização traçado no início do século modificava a antiga cidade colonial com o Bota-Abaixo e os desmontes de morros. O processo de modernização implementado por Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro, que se baseava no modelo parisiense desenhado pelo Barão Haussmann durante o Segundo Império, se orientava pelos fins progressistas na tentativa de tornar o Rio uma cidade moderna nos padrões europeus. Essa diferença entre a reforma urbanística parisiense e a carioca é observada por Brito Broca:

[...] o Prefeito Pereira Passos vai tornar-se o Barão Haussmann do Rio de Janeiro, modernizando a velha cidade colonial de ruas estreitas e tortuosas. Com uma diferença: Haussmann remodelou Paris, tendo em vista objetivos político-militares, dando aos bulevares um traçado estratégico, a fim de evitar as barricadas das revoluções liberais de 1830 e 48; enquanto o plano de Pereira Passos se orientava pelos fins exclusivamente progressistas de emprestar ao Rio uma fisionomia parisiense, um aspecto de cidade europeia.⁷⁰

Não obstante, para realizar essa transformação da cidade colonial em capital moderna nos trópicos, era preciso modificar os hábitos e os costumes da sociedade carioca, incluindo a mentalidade, que deveria, então, incorporar as características do mundo moderno. Nesse sentido, o processo de transformação de uma mentalidade colonial para uma moderna, capitaneado pela ideia de “regeneração”, foi fundamental para a dissolução da velha sociedade imperial e a montagem da nova estrutura urbana.

1.2. Cultura, literatura, formas de pensar, sentir e agir

Aplicando as leis de Darwin à literatura e ao povo brasileiro, é fácil perceber que a raça que há de vir a triunfar na luta pela vida neste país é a raça branca.

Silvio Romero

Dentro desse novo modelo de pensar, sentir e agir, a produção intelectual e literária não se manteve a parte. Das várias correntes políticas e estéticas incorporadas vindas da Europa, as de viés realistas e cientificistas foram as que mais repercutiram no campo literário nacional, que abandonava a subjetividade romântica em razão do progresso assentado nas teorias positivistas, darwinistas e spenceristas direcionadas ao âmbito social e da tematização do nacional.⁷¹ Assim, o Naturalismo⁷² – apreendido pelos romances de Émile Zola – ganhava

⁷⁰ BROCA, Brito. *A Vida literária no Brasil* – 1990. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975, p. 03.

⁷¹ No livro *O controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*, Luiz Costa Lima reconstituiu os destinos da narrativa ficcional. Para o teórico, a sobrevivência da estética normativa foi possibilitada pelo veto ao ficcional. Segundo Costa Lima, já na segunda metade do século XVII, o estreitamento entre a noção de

espaço na produção literária nacional e fornecia às personagens um meio ambiente e uma hereditariedade biológica que lhes desencadeava reações automáticas.

No mesmo período em que manifestou a literatura de base realista⁷³ – na prosa, com o Naturalismo e o Realismo e na poesia, com o Parnasianismo – ocorreram, simultaneamente, outras experimentações estético-literárias, como o Simbolismo, o Decadismo – cujos artistas, em sua maioria, eram considerados nefelibatas⁷⁴ – e o *Art Nouveau*. Essa pluralidade de estilos coexistia com divergências, mas, por vezes, apresentava pontos de contato – como o rigor técnico e o apuro formal verificado tanto em parnasianos quanto em simbolistas, mais ainda em decadentes. Nesse sentido, podemos pensar essas experiências estéticas – considerando seus afastamentos e aproximações – agrupadas em torno de uma literatura *fin de siècle*.

Todavia, para uma compreensão mais clara do que tratamos por Simbolismo nesse trabalho, é preciso diferenciar Simbolismo e Decadismo. Cassiana Carollo⁷⁵ distingue a estética decadente em função da potência do idealismo. Conforme a autora, o idealismo exasperado das experiências decadistas teria sido mais agressivo que as simbolistas, sendo sua estética explicada, sobretudo, a partir da transposição de uma *cosmovisão* para um conceito de poeta e de poesia, nos quais confluem a noção de poeta maldito, que se distancia do mundo real, e um esteticismo. Estes seriam resultantes de uma reação frente ao menosprezo da sociedade industrial-burguesa pelos valores espirituais e artísticos.

natureza e a de verdade cotidiana – sob o nome de realismo – possibilitou a difusão do veto ao ficcional. Isto é, a manutenção do princípio imitativo e do controle sobre a imaginação nas narrativas, as ajustaram – sob essa normatividade – às práticas reguladoras e aos valores vigentes da sociedade. LIMA, Luiz Costa. *O Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

⁷² Percebendo, conforme Edmund Wilson, a aparição do Naturalismo como uma reação do clássico-científico ao romântico-poético, que, ao mesmo tempo, teria funcionado como um balizador para que as experiências estéticas do Romantismo fossem repensadas, de onde proporcionaria as reflexões que levariam ao Simbolismo. WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1967.

⁷³ Em “A Questão da narrativa”, Luiz Costa Lima discute a questão do realismo enquanto uma concepção de linguagem, a qual, conforme o autor, provoca a desvalorização do narrador que tem um papel ornamental às chamadas belas-artes, desde o Renascimento (e antes, à área da retórica, na tradição romana). Quanto à narrativa, o autor coloca que esta, concebida dentro de uma concepção realista da linguagem, é encarada como “um recurso subalterno”. LIMA, Luiz Costa. A Questão da narrativa. In: *Pensando nos trópicos* (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 138-148.

⁷⁴ A expressão “nefelibata” significa “aquele que anda sobre as nuvens”, e foi popularizada durante a década de 1890, quando utilizada, pejorativamente, contra os autores simbolistas e decadistas brasileiros. Conforme Luiz Alberto de Souza, assim os denominavam, pois diziam ser o Simbolismo a prática de uma literatura afetada, fútil, excessivamente hermética, “prova de modismo, alienação cultural e alheamento para com a realidade pátria”. Cf. SOUZA, Luiz Alberto de. *A Cor e a forma: História e literatura na obra do jovem Cruz e Souza (1861-1888)*. 2012. 370 f : il. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2012.

⁷⁵ CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e Simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1980.

Para Vera Lins⁷⁶, os simbolistas brasileiros apresentam, na cena finissecular, uma oposição ao caráter oficial – dos cânones da literatura nacional representados pelo Naturalismo e Parnasianismo – buscando uma transformação no campo literário a partir da imaginação em que haja autonomia e liberdade – portanto, independência – estética, artística e literária. Nesse sentido, seu pensamento – bem como comportamento – divergente, os confiaria a uma recusa social que os marginalizava:

Pensamento dissidente, deslocado, numa sociedade em que o senso comum violenta qualquer tentativa de um olhar pessoal; fora das “burocracias de espírito”, configura uma corrente sombria dentro do modernismo, uma vanguarda desencantada.⁷⁷

Conforme Nicolau Sevcenko, as primeiras décadas do século XX foram o cenário de tensões e embates existentes no seio da sociedade acerca do futuro da nova República. Segundo o autor, é possível identificar duas linhas divergentes de propostas, uma que se balizava pela “crença no mito novecentista da ciência [...] como o único meio prático e seguro de reduzir a realidade a leis, conceitos e informações objetivas [...] única maneira de garantir uma gestão lúcida e eficiente de seu destino”⁷⁸; e outra pertencente aos grupos marginalizados – os “derrotados” da geração de 1870 – que no caso dos simbolistas assumia uma resistência “à vitória do materialismo e do individualismo”, que reduziam valores à padrões de mercado e consumo.⁷⁹

Diante da frustração de um projeto abolicionista conservador e de uma República na qual parte da população via-se excluída, esses literatos viveram os primeiros anos da década de 1900 como uma crise de identidade, sentidos e valores. Segundo Vera Lins, no artigo “Os Simbolistas: virando o século”⁸⁰, os simbolistas brasileiros aderiram inicialmente às novas propostas, sendo ardorosos republicanos e abolicionistas, mas depois se desencantaram com o rumo tomado por esses movimentos – especialmente pelas proposições positivista, liberal e cientificista que ganhavam força no fim do século – e, então, voltaram-se para o interior, para o mundo do sonho e da Imaginação. Eles deram a sua linguagem poética um caráter de reflexiva contestação sobre esse mundo em vias de industrialização, em que o Tempo e a Imaginação eram submetidos ao Capital.

Em meio ao turbilhão de transformações urbanas, sociais e enfrentamentos literários, José Murilo de Carvalho observa o Rio de Janeiro como centro culturalmente cosmopolita que

⁷⁶ LINS, 1997, *passim*.

⁷⁷ LINS, Vera. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 15.

⁷⁸ SEVCENKO, 2003, p. 105.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 133.

⁸⁰ LINS, Vera. Os Simbolistas virando o século. *Revista o eixo e a roda*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 113-125, 2007.

importava e consumia vorazmente as produções europeias, mas ressalta que em função de uma preocupação em “imitar” a Europa, as construções daqui se davam no vazio. De acordo com o historiador, por essas questões, o que haveria se configurado aqui teria sido um pré-modernismo:

A diversidade social do país e, particularmente, da cidade, era incompatível com o modelo oficial. De fato, como seria possível recuperar a realidade do Rio, sua cultura popular, sua riquíssima cultura popular, se essa cultura tinha muito a ver com a população ex-escrava, com a população negra, com a população marginal? Esta cultura não cabia nos moldes da imaginação europeizada do país. Daí as contradições e os bloqueios que se interpunham no caminho da criatividade dos intelectuais. Eles produziam sobre uma base oficial falsa e enganadora. Consumindo e imitando tudo o que vinha de fora, o Rio apresentava traços de Pré-Modernismo e talvez até mesmo do Pós-Modernismo, o pré e o pós às vezes justapostos. Mas não produziu o próprio Modernismo [...] ⁸¹

Nesse sentido, a posição que tomamos nesse trabalho é um contraponto a questão levantada por Carvalho de ver as experiências estéticas finisseculares como “imitação” das ideias europeias, aglomerando todas em uma noção de um pré-modernismo que desconsidera as diversas e diferentes experiências estéticas e suas produções literárias e artísticas, do período em questão. Como propõe Canclini, é preciso entender as sinuosidades das Modernidades latino-americanas e a dimensão inovadora de suas experiências estéticas, pois não se trataram de uma “adoção mimética de modelos importados, nem de buscas de soluções meramente formais”.⁸² Assim, se faz mister repensar essas experiências estéticas como tentativas de intervenção nesse mundo moderno periférico, no qual se entrecruzavam “uma ordem dominante semioligárquica, uma economia capitalista semi-industrializada e movimentos sociais semitransformadores”.⁸³

Propomos, então, uma reflexão acerca da produção cultural desse período que leve em consideração as particularidades de suas experiências estéticas. Afinal, se não eram modernos, o que poderíamos dizer então das crônicas de João do Rio – literato-jornalista que assumiu as vestes do *flâneur* – que retratavam a alma das ruas cariocas; das charges de Raul Pederneiras⁸⁴, contraponto crítico à realidade política e social; da atuação independente de

⁸¹ CARVALHO, 1988, p.19.

⁸² CANCLINI, op. cit., p. 83.

⁸³ Idem.

⁸⁴ A dissertação apresenta a singularidade da narrativa visual e humorística na produção de Raul Pederneiras na Modernidade carioca, em seu esforço de compreensão sobre as experiências e transformações decorrentes da modernização vivida. Cf. NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque no Rio de Janeiro*. 2000. 268 f : il. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000. É interessante ressaltar que a produção de Raul é realizada ao mesmo tempo em que ocorrem as experimentações estéticas da geração simbolista brasileira, da

Gonzaga Duque – crítico que, inconformado com a situação, investia contra tudo o que era oficial; da poesia dissonante⁸⁵ de Cruz e Sousa; e, dentre outros, da “barricada”⁸⁶ erigida pelas revistas simbolistas? Como bem escreve Canclini, o conjunto das experiências estéticas desses artistas do fim do século – e, especificamente motivo desse trabalho, as simbolistas – “não se trata de um transplante [...] mas de reelaborações desejosas de contribuir com a transformação social”.⁸⁷

1.3. Moderno ou pré-moderno, eis a questão

Que é mais nobre para alma: suportar os dardos e arremessos do fado sempre adverso, ou armar-se contra um mar de desventuras e dar-lhes fim tentando resistir-lhes?

William Shakespeare

Para avançarmos em nossa proposição de repensar a questão da Modernidade no Brasil como um momento anterior à Semana de Arte Moderna de 1922, é preciso pôr em xeque algumas noções estabelecidas, como a ideia de “pré-modernismo”. Francisco Foot Hardman é um dos estudiosos que propõe uma revisão do que foi chamado de “pré-modernismo”, retomando a proposição de Antonio Candido, também elencada por Glória do Amaral. Segundo Hardman, a historiografia, de modo geral, ao privilegiar a dimensão da vanguarda artística – do movimento da Semana de 1922, em São Paulo – como índice de modernidade cultural, desconsiderou o significado do movimento de ideias iniciado já na década de 1870. Nessa perspectiva valoriza-se certo predomínio da ideia de ruptura – sob os auspícios da vanguarda “demolidora” – sem levar em consideração aspectos das continuidades culturais. Segundo o autor, essa visão cria três grandes problemas:

- a) exclusão de amplo e multifacetado universo sociocultural, político, regional que não se enquadrava nos cânones de 1922, em se tratando, embora, de processos intrínsecos aos avatares da modernidade; b) redução das relações internacionais na cultura brasileira a eventuais contatos entre

qual seu irmão Mário Pederneras, faz parte. Inclusive, Raul contribui graficamente para algumas revistas do período e alguns livros de Mário.

⁸⁵ Conforme Rodrigo Santos, é possível identificar na lírica cruz-sousiana aspectos do grotesco sob a forma de imagens inesperadas – nas quais é difícil distinguir o grotesco do sublime – que sugerem um universo lírico rebelde, muitas vezes, dissonante, oposto às convenções estéticas tradicionais. Cf. SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

⁸⁶ De acordo com Vera Lins, as revistas simbolistas representavam uma barricada a tudo que era oficial – arte, literatura, atitudes – na cena finissecular brasileira, com seus colaboradores dando forma a uma reflexão radical capaz de configurar outras relações além na cena cultural. Cf. LINS, 1997, passim.

⁸⁷ CANCLINI, op. cit., p. 79.

artistas brasileiros e movimentos estéticos europeus, quando, na verdade, o internacionalismo e o simultaneísmo espaço-temporal já se tinha configurado como experiências arraigadas na vida cotidiana do país; c) *definição esteticista para o sentido próprio de modernismo, abandonando-se, com isso, outras dimensões políticas, sociais, filosóficas e culturais decisivas à percepção das temporalidades em choque que põem em movimento e fazem alterar os significados da oposição antigo/moderno muito antes de 1922.*⁸⁸ (Grifos nosso)

Acerca da questão das relações internacionais, José Veríssimo, crítico do período, em sua *História da Literatura Brasileira*, deixa claro como essas trocas, ao contrário do que se poderia pensar, faziam parte do universo literário-intelectual brasileiro do século XIX:

Ao contrário do que superficialmente se pensa, as influências intelectuais europeias nunca demoraram mais de vinte anos a se fazerem aqui sentir. Banville e Baudelaire apareceram com as suas obras típicas em 1857, aquela revista de poesia [*Parnasse Contemporain*] publicou-se de 1865 a 66, e os poetas portugueses que nos traziam o eco do movimento das ideias, que havia pelo menos cinco lustros abalavam os espíritos europeus, eram todos do decênio de 60.⁸⁹

Nesse sentido, recuperamos o método apresentado por Jauss para pensar a recepção da obra de Baudelaire no Brasil, anterior ao momento das experiências simbolista. Nesse primeiro momento de recepção, ter-se-ia identificado a efetiva “influência” baudelairiana, bem como as alterações provocadas pelo horizonte de recepção da obra que, pensado criticamente, possibilitou aos leitores uma abertura para experimentar efeitos novos e extrair novas interpretações. Não obstante, a crítica – assim como a historiografia – canônica teve força e respaldo para concentrar a Modernidade brasileira no movimento modernista de 1922. Nessa perspectiva, as experiências estéticas simbolistas foram percebidas como parte de um todo pré-modernista, ao qual também foram lançadas outras tendências do período – como o decadismo, o artenovismo, o naturalismo e o parnasianismo. Podemos identificar essa descaracterização do conjunto de ideias anteriores a 1922 e do debate nacional – já iniciado com a geração de 1870 – em alguns compêndios literários.

Entretanto, como ressalta Antonio Edmilson Martins Rodrigues⁹⁰, hoje, podemos pensar em um período modernista anterior a Semana de 22. Sobretudo porque, a partir da produção crítica das décadas de 1940-1950, outras interpretações foram sendo postas e, assim, o papel referencial atribuído a 22, questionado. Um dos críticos que propõe outro olhar para a

⁸⁸ HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In. NOVAES, Aduino (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 290.

⁸⁹ VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 1915. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>. Acesso em: 10 de abril de 2015. p.08.

⁹⁰ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Que 22, que nada.....*Revista de História*, Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>. Acesso em: 15 de julho de 2015.

geração de 1870, é Afrânio Coutinho⁹¹. Em seus textos, Coutinho, deixa transparecer que, em seu entendimento, o Brasil já vivia, no início da década de 1870, uma profusão de inovações estéticas, nas quais o Romantismo – até então palavra de ordem – esvaía-se.

Na década seguinte, a crítica acompanhava, sobretudo, o critério sociológico – dentro de uma perspectiva científicista, positivista e naturalista, pautada nos estudos de Spencer, Darwin e outros. Assim, as obras deveriam ser estudadas em função das condições que tinham envolvido seu surgimento. Todavia, haveria ainda alguns críticos que enxergavam a atividade crítica como produção de um pensamento reflexivo. Do período, corroboramos com a atenção despendida por Coutinho quanto aos nomes mais expressivos dessa crítica: a tríade formada por Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior.

Há, em Sílvio Romero⁹², como afirmou Coutinho, um predomínio de uma concepção sociológica da literatura, na qual as obras literárias são encaradas como documentos históricos, inclusive. Seu esforço em historiar a literatura brasileira em um compêndio, concebendo-a como fruto da sociedade que a teria produzido, foi reconhecido por outros críticos posteriores como um grande tratado sobre a cultura brasileira, de modo geral, mais do que propriamente somente literário. Como Alfredo Bosi atenta:

[...] o apaixonado labor histórico e crítico de Sílvio [...] venceu fundamente a cultura realista e nos deu bases sólidas para construir uma história literária entendida como *expressão das raças, das classes e das vicissitudes do povo brasileiro*. [...] O enfoque de Romero foi, assim, o primeiro passo decisivo para uma crítica sociológica de estreita observância. [...] Sílvio propôs vigorosamente uma abordagem da obra em função das realidades antropológicas e sociais, vistas como *fatos* primeiros e inarredáveis.⁹³

Sua *História da Literatura Brasileira* foi publicada pela primeira vez em 1888, com dois volumes, mas a partir da terceira edição a obra de Romero foi reestruturada e passou a ter cinco volumes. Na edição original, o crítico propõe uma divisão para a literatura nacional em quatro partes – um período de formação, que iria de 1592 a 1768; um período de desenvolvimento autônomo, de 1768 a 1836; o período de reação romântica, que iria de 1836 a 1875; e o período de reação crítico-naturalística, de 1875 a 1893, ano em que foi publicado *Broquéis*, de Cruz e Sousa:

Período de formação: 1500-1750 – inicia-se com a descoberta do país, e vai até os meados do século XVIII; período de desenvolvimento autônomo 1750-1830 – descoberta das minas, impulso autônomo do país dentro de suas limitações; período de transformação romântica 1830-1870 – principia

⁹¹ A discussão proposta por Coutinho é recuperada por Laura Moutinho Nery em sua dissertação de mestrado, da qual esse trabalho se valeu.

⁹² ROMERO, op. cit., passim.

⁹³ BOSI, p. 249.

com o romantismo político de Constant e o afastamento do lusitanismo literário e período de reação crítica (de 1870 em diante) – reação crítica naturalista, busca da harmonização das nossas tradições.⁹⁴

Já na segunda edição, Romero sugere outras possibilidades. A primeira de um período clássico, de 1549 a 1836, seguido por um período romântico, até o início da década 1870, quando teriam surgido as primeiras reações antirromânticas que corresponderiam ao terceiro período, de 1870 a 1900 e anos posteriores. Todavia, em qualquer das proposições de divisão temporal da história da literatura nacional, o que fica claro em Romero é a sua preocupação em articular a produção literária dentro da produção intelectual nos contextos políticos, sociais e econômicos do país ao longo dos séculos, não se atendo apenas aos fatos literários:

A expressão literatura compreende todas as manifestações da inteligência de um povo: – política, economia, arte, citações populares, ciências [...] e não, como era de costume supor-se no Brasil, somente as intituladas belas-letas, que afinal cifravam-se quase exclusivamente na poesia.⁹⁵

José Veríssimo assumiu uma postura distinta da de Romero, pois o foco de sua produção acerca da história literária brasileira se deu sob a perspectiva estético-literária. Segundo Alfredo Bosi, a obra crítica de Veríssimo teria reintegrado a literatura ao campo das belas-artes. Posto que, para Veríssimo, a literatura deveria ser percebida dentro desse campo:

Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artificios de invenção e de composição que a constituem é, a meu ver, literatura. Assim pensando, quiçá erradamente, pois não me presumo de infalível, sistematicamente excludo da história da literatura brasileira quanto a esta luz se não deva considerar literatura. [...] A história da literatura brasileira é, no meu conceito, a história do que da nossa atividade literária sobrevive na nossa memória coletiva de nação. Como não cabem nela os nomes que não lograram viver além do seu tempo também não cabem nomes que por mais ilustres que regionalmente sejam não conseguiram, ultrapassando as raias das suas províncias, fazerem-se nacionais. Este conceito presidiu à redação desta história, embora com a largueza que as condições peculiares à nossa evolução literária impunham. Ainda nela entram muitos nomes que podiam sem inconveniente ser omitidos, pois de fato bem pouco ou quase nada representam.⁹⁶

A partir dessa concepção, Veríssimo dividiu sua obra crítica, *História da Literatura Brasileira*, em dezenove capítulos, que vão desde a produção colonial, perpassando os aspectos literários do século XVIII e as gerações românticas do XIX, ao modernismo. Vale ressaltar que o que Veríssimo considera o momento do modernismo, a partir da segunda

⁹⁴ ROMERO, op. cit., p. 43.

⁹⁵ Ibidem, p. 44.

⁹⁶ VERÍSSIMO, 1915, p. 11.

metade do século XIX, é o movimento de ideias em que operavam debates em torno do positivismo comtista, do transformismo darwinista, do evolucionismo spenceriano e do intelectualismo de Taine e Renan.⁹⁷ A esse movimento modernista, Veríssimo atribuiu como sinal mais evidente o espírito crítico. Produto de forças heterogêneas, segundo o crítico, esse modernismo causou diversos efeitos na ordem literária:

[...] na ficção em prosa, deu o naturalismo, ou melhor favoreceu o advento do naturalismo francês; na poesia simultaneamente o parnasianismo e a extravagância da chamada poesia científica. Em outras ordens de atividade, na filosofia, na crítica, em sociologia, em história, influiu com outros métodos e porventura mais esclarecido entendimento.⁹⁸

Podemos dizer que a obra crítica de Tristão de Araripe Júnior⁹⁹ se aproxima mais de Silvio Romero do que de José Veríssimo, no que diz respeito à relevância em perceber a história da literatura como parte integrante de uma história geral da civilização. Mas este diverge de Romero acerca dos modelos de análise, propondo que, para cada período, métodos de estudo diferentes sejam utilizados, de modo a não incorrer em erros – “o método adotado para explorar a história do século XVI no Brasil deve diferir em muito do que terá de ser aplicado ao estudo dos séculos seguintes”.¹⁰⁰ Ademais, como ressalta Bosi, sua análise crítica não deixa de demonstrar uma sensibilidade estética que a Romero faltava, o que também lhe possibilitou um ecletismo ao mostrar-se, minimamente, aberto às diferentes experiências estéticas literárias:

Apesar de ter recebido a mesma formação teórica de Silvio Romero, Araripe Jr. revelou-se desde os seus primeiros ensaios um leitor mais sensível aos aspectos propriamente artísticos da literatura. [...] Por temperamento e ofício, esse leitor foi-se deixando penetrar por um largo ecletismo.¹⁰¹

Podemos traçar, então, um percurso acerca da recepção crítica da experiência dos Simbolismos nesse segundo momento – não mais de uma produção “aclimatante”, pensando junto a Glória do Amaral, como aquela da geração de 1870 de, como denominou Antonio Candido, primeiros baudelairianos – em que há um ganho de visibilidade com a publicação de *Broquéis*, de Cruz e Sousa, no final do século XIX. Na crítica às experiências estéticas simbolistas, podemos destacar a atuação de alguns críticos. Dos já citados, José Veríssimo e Araripe Júnior dedicaram algumas palavras ao Simbolismo; daqueles que incorporavam estas

⁹⁷ Ibidem, p. 151.

⁹⁸ Ibidem, p.155.

⁹⁹ ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Obra crítica*. Volume I. 1868-1887. Fundação Casa de Rui Barbosa. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 10 de julho de 2015.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 494.

¹⁰¹ BOSI, op. cit., p. 251.

experiências, dois escritores recebem destaque: Gonzaga Duque e Nestor Vítor, sendo este último o de maior expressão no que se refere à defesa das experiências simbolistas, sobretudo as de Cruz e Sousa.

José Veríssimo foi o crítico que se posicionou mais contrariamente às estéticas simbolistas, alegando que estas eram mero produto de importação. Não obstante, sua incompreensão – senão, não abertura – da nova poética, pode ser entendida tanto pela sua formação pautada na retórica tradicional realista, conforme Bosi atenta:

Ao crítico paranaense interessavam, de um lado, o labor da forma, de outro a projeção de constantes psicológicas como a imaginação, a sensibilidade e a fantasia [...] Mas, não dispondo de módulos novos de julgamento, contenta-se com as qualidades propostas pela retórica tradicional: o estilo deve ser elegante, os enredos bens construídos, os dramas verossímeis, etc. Do critério de beleza diz que “podendo sofrer variações infinitas, se conserva no fundo sempre o mesmo”.¹⁰²

Assim, Veríssimo constituiu-se como um polo de recusa – quando não de repúdio – às experiências simbolistas. Firmando sua crítica sob os pilares do realismo e naturalismo – barreiras para uma poesia simbolista que deseja ultrapassar aspectos facilmente apreendidos na realidade – Veríssimo qualifica o grupo de simbolistas como “mediócrs, que não tem outro valor que o que a si mesmo se dão em vil espírito de parceria”.¹⁰³ No que se refere especificamente à obra de Cruz e Sousa – a quem vê como “um parnasiano que leu Verlaine”, o tom de Veríssimo torna-se ainda mais grave:

O seu livro de versos *Broquéis* é apenas de um parnasiano que leu Verlaine, sem possuir deste, em grau algum, nem a facilidade de idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua nem a plasticidade das formas métricas. Não há nessa reunião de poemas, na maioria sonetos, nada, senão talvez a intenção gorada, que a faça classificar na poesia simbolista. São uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das *Fêtes Galantes*. E a falta de emoção real, acaso o traço característico desses versos, é tal que surpreende. O livro de prosa do escritor, *Missal*, tem ainda menos valor que *Broquéis*. É um amontoado de palavras, que dir-se-iam tiradas ao acaso, como papelinhos de sortes e colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas. Uma ingênua presunção, nenhum pudor em elogiar-se e sobretudo nenhuma compreensão, ou sequer intuição, do movimento artístico que pretende seguir, completam a impressão que deixa este livro em que as palavras servem para não dizer nada.¹⁰⁴

¹⁰² Ibidem, p. 253.

¹⁰³ VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1976, p. 128.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 79-80.

É nesse sentido que Bosi comenta que o crítico assinaria “com gosto” as palavras de Anatole France de que não acreditaria no êxito de uma escola literária que exprimisse pensamentos difíceis em uma linguagem obscura. Algumas décadas depois, Alceu Amoroso Lima¹⁰⁵ – também conhecido pelo pseudônimo Tristão de Ataíde – denominaria Cruz e Sousa como “poeta solar”, e ainda comentaria que tais palavras escritas por Veríssimo fariam parte de umas poucas páginas infelizes escritas pela nossa crítica literária:

Negar “emoção real” ao poeta porventura mais trágico de nossa poesia nacional é realmente de estarrecer. E quanto à prosa do poeta, onde há páginas como o “Emparedado” que em breve pertencerão à literatura universal, chega a entristecer [...].¹⁰⁶

Se por um lado, Veríssimo desconsiderava a proposta simbolista. Por outro, essa teve uma recepção mais aberta por Araripe Júnior. Podemos considerar essa tal abertura de Araripe Júnior ao seu ecletismo proporcionado por seu temperamento, de acordo com Bosi. Como o próprio crítico escrevera, deixava-se penetrar pelas mais diferentes experiências estéticas e literárias, sem desprezar nenhuma:

Todos os pontos de vista da exegese moderna têm sido objeto de minhas preocupações. Toda ideia, boa ou má, aproveitável ou exequível, é sempre humana. Assim, pois, acostumei-me a nada desprezar. O próprio pessimismo, e seus variadíssimos dialetos literários, ocultismo, decadismo, pré-rafaelismo, wagnerismo, têm-me ensinado a discernir melhor as coisas humanas e a dirigir o espírito pondo de lado o que é fortuito.¹⁰⁷

Ao se mostrar pouco mais aberto – e informado – a respeito das novidades modernas advindas da Europa, Araripe Júnior teria desenvolvido, ainda de acordo com Bosi, um senso crítico mais flexível, ainda que com reservas, às demandas experimentais simbolistas. Tais reservas podem ser observadas quando este dirige sua crítica às obras literárias *Missal* e *Broquéis*, de Cruz e Souza, publicadas em 1893:

O fato mais interessante que ocorreu durante o ano passado no acampamento das letras, foi a tentativa de adaptação do decadismo à poesia brasileira. A responsabilidade deste cometimento cabe a Cruz e Sousa, autor de *Missal* e *Broquéis*. Essa transplantação literária torna-se tanto mais curiosa quanto se trata de um artista de sangue africano, cujo temperamento trépido parecia o menos apropriado a veicular a flacidez e a frialdade hierática da nova escola.¹⁰⁸

¹⁰⁵ LIMA, Alceu Amoroso. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 205.

¹⁰⁷ ARARIPE JÚNIOR apud BOSI, op. cit., p. 251.

¹⁰⁸ ARARIPE JÚNIOR. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Volume III. 1895-1900. Fundação Casa de Rui Barbosa. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 15 de julho de 2015. p. 135.

E, ainda que em algum momento de sua crítica reconheça a sonoridade no poeta, prossegue, chamando-o de *maravilhado* – aquele que *representa* as “disposições felizes dos negros superiores”:

O autor de **Missal**, disse eu, é um poeta *maravilhado*. *Ingênuo no meio da civilização ocidental*, para a qual seus antepassados concorreram apenas com o braço físico [...] Imagine-se *este africano* na Rua do Ouvidor, transportado de uma cidade pequena [...] Tudo nele se transforma em sensações do *náufrago de uma raça*, que por seus dotes se encontra iniciado na grande vida e relativamente acomodado no seio arminoso (como ele diz) dessa deliciosa movimentação [...] e o poeta, se se trata principalmente de uma louca [que passa], fica em hipnose, com o gesto vesgo dos pensamentos inexprimíveis [...] adiante o perambulante [poeta] estaca em frente de um grupo e refere-se aos amigos de cabaré, ouve pareceres, opina sobre escolas e agride os que não lhe parecem intelectuais.¹⁰⁹ (Grifos nossos)

Retrato muito diferente do autor de *Missal* e *Broquéis* daquele traçado por Luis Edmundo em sua crônica sobre a cidade do Rio de Janeiro:

Cruz e Sousa era um tipo singular: pequeno, franzino, de um negro baço, tinha dois olhos languens, profundos e expressivos, voz branda e maneiras gentis. Tímido, falava pouco e ainda menos sorria. Morava num subúrbio, cheio de filhos, paupérrimo, vivendo da renda curta que lhe dava um lugar modestíssimo na Estrada de Ferro Central do Brasil. Não procurava relações, antes, as evitava. Com fama de selvagem, possuía, além de um talento enorme, traços de caráter particularmente simpáticos. Era violentamente patriota, retintamente brasileiro [...] Não era Cruz e Sousa figura da Rua do Ouvidor.¹¹⁰

A percepção sociológica de Luís Edmundo em sua crônica é fundamental para tornar visível algo que se construiu à margem da ordem oficial, como os artistas simbolistas e suas experiências estéticas. Pois ao situar socialmente os diferentes grupos, a partir de uma visão que contempla as ruas, os locais de encontros na cidade, o cronista corporifica o que não conseguimos visualizar com precisão, dada sua característica marginal. No Rio de Janeiro de Luís Edmundo, a cidade é um lugar partido, onde diferentes personagens atuam conforme seus papéis sociais; assim, existe um horário em que as senhoras ocupam o cenário das confeitarias, que em horário posterior será cenário de homens de letras, de negócios, e também de vedetes. Do mesmo modo, o cronista reconhece, a partir da configuração em que escritores e artistas se dispõem nos cafés, os grupos literários e as revistas nas quais esses atuam, incluindo o grupo simbolista.¹¹¹ Configuração em que também é possível perceber – e

¹⁰⁹ Idem.

¹¹⁰ EDMUNDO, op. cit., p. 446-447.

¹¹¹ Para pensar este grupo social outras ferramentas teórico-metodológicas podem ser acionadas para complementar o estudo aqui iniciado. Uma delas é a noção de itinerários/trajetórias, sejam trajetórias dos “grandes” intelectuais, sejam dos intelectuais de menor notoriedade, mas que, ainda assim, tiveram relativa

o afastamento de Cruz e Sousa desses círculos literários pode ser uma pista para compreender – o lugar do negro na sociedade. Acerca da participação do negro na literatura brasileira, Sílvio Romero escreve:

A averiguação deste fato pertence mais à estatística e à economia política do que à história literária. Nesta a ação do negro é muito apreciável na formação do mestiço. Se não se conhece um só negro, genuinamente negro, livre de mescla, notável em nossa história, conhecem-se inúmeros mestiços, que figuram entre os nossos primeiros homens. Pelo que toca à influência dos pretos no espírito e no caráter literário do povo brasileiro, ela ficará ainda por muito tempo tida no estado de contribuição anônima. Neste ponto os seus rivais índios e portugueses tiveram vantagens, que os africanos nunca encontraram no Brasil. Os portugueses vinham de um país culto, possuidor de uma literatura feita; vinham como donos da terra implantar aqui uma organização social ao seu modelo. Os índios entravam em relações com os colonizadores, cuja atenção é natural que despertassem. Daí um grande número de obras relativas aos gentios brasileiros, considerados, desde logo, como um objeto de estudo. Os missionários lhes aprendiam as línguas, e, entre outros, Anchieta compôs poesias, autos e outros trabalhos em tupi. O grosso da pequena população nas capitâneas primitivas era de índios cristianizados. O negro não; era arrancado de seu solo; ninguém ou quase ninguém lhe estudava a língua; impunha-se-lhe uma estranha; era escravizado com rigor e não se lhe dava tempo senão para trabalhar mais e mais, e esquecer suas tradições da infância. Daí a quase impossibilidade em que estamos hoje no Brasil para assinalar o que, pelo lado intelectual, lhe devemos.¹¹²

Nesse sentido, podemos considerar que tanto a crítica de Sílvio Romero, quanto a de Araripe Júnior e a de José Veríssimo são permeadas pelos valores em vigência na sociedade brasileira do século XIX. É possível perceber que não só os valores estéticos da crítica realista e naturalista estão em questão, como os valores socioculturais de uma sociedade, ainda agrícola, que aos poucos se industrializava e que recentemente havia posto fim ao regime escravocrata que desde sempre fizera parte dela e sob o qual, ela se constituiu. Pois, como ressalta Sevcenko, a palavra, quando organizada em discurso, incorpora valores que são intrínsecos às suas estruturas sociais que emanam, articulando-se, assim, em função de regras e formas dominantes. Não obstante, o discurso também é espaço onde os socialmente marginalizados desafiam as convenções – caso dos simbolistas – e a literatura, um dos locais em que esse enfrentamento se materializa. Pois, conforme o autor:

importância em seu tempo. O historiador Jean-François Sirinelli ressalta que a observação dessas trajetórias pode auxiliar a “[...] desenhar mapas mais precisos dos grandes eixos do engajamento dos intelectuais”, além de ampliar as possibilidades, ao se desprender de um caráter estritamente biográfico. SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In. RÉMOND, René (org.). *Por uma História Política*. (Trad. Dora Rocha). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 231-270. p. 245. Já Pierre Bourdieu, ilustra a noção de trajetória como série de posições ocupadas por um mesmo grupo em um espaço sujeito a incessantes transformações. BOURDIEU, Pierre. *A Ilusão biográfica*. In. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996a. p. 183-191.

¹¹² ROMERO, op. cit., p. 52-53.

[...] a literatura não é uma ferramenta inerte com que se engendrem ideias ou fantasias somente para a instrução ou deleite do público. É um ritual complexo que, se devidamente conduzido, tem o poder de construir e modelar o mundo simbolicamente.¹¹³

Portanto, refletir sobre a Modernidade e as experiências estéticas simbolistas, através da Boêmia, das narrativas literárias e seus suportes, de seus literatos e os espaços de sociabilidade nos quais estavam inseridos é considerar simultaneamente os espaços oficiais de produção cultural dos quais estes mesmos escritores estavam marginalizados, reconstituindo a dinâmica social e histórica do período. Ademais, é preciso ter em mente que a experiência da Modernidade, com as estéticas simbolistas, no cenário brasileiro finissecular foi outra que não a vivida pela França de Baudelaire – é novamente importante recobrar o alerta de Beatriz Sarlo quanto à transposição de noções e conceitos sem levar em consideração os diferentes contextos e realidades históricas. Entretanto, a reação simbolista vai confrontar um contexto de afirmação do capital industrial – às vezes mais, às vezes menos, desenvolvimento – e das facilidades proporcionadas pelo pensamento do progresso e pela técnica, que – dentro da lógica do capital – buscam economizar o esforço intelectual. Como Vera Lins discute em “O livro simbolista, o livro a mais”:

O que se oferecia dentro de um mundo já dominado pela mercadoria não lhes podia satisfazer. Sua arte [dos simbolistas], então, marcada pela recusa aos valores do progresso, vai ser uma aventura absoluta na ordem da criação artística, com os riscos e perigos daqueles que a ela se entregam.¹¹⁴

A realidade histórica brasileira do fim do século era diferente da parisiense: ainda sem um processo de industrialização e do capital-industrial avançado, recém-liberta de um regime escravocrata, recém-nascida uma República – sem qualquer tradição – e com uma crescente, mas tímida, classe burguesa. Portanto, a Modernidade aqui experienciada não poderia ser a mesma que a francesa. O Brasil ainda não havia experimentado as frustrações do progresso, ao contrário, carregava-o estampado na bandeira nacional como lema no símbolo máximo da nova República.

Aqui retomamos, Jeanne-Marie Gagnebin, quando esta escreve que “Benjamin descobre ‘em’ Baudelaire uma Modernidade que não coincide com a Modernidade ‘segundo’ Baudelaire”¹¹⁵ e que a tensão – entre escrita e consciência do tempo e da morte – define, na leitura benjaminiana, a Modernidade de Baudelaire, também descreve, na interpretação da

¹¹³ SEVCENKO, 2003, p. 284.

¹¹⁴ LINS, Vera. “O livro simbolista, o livro a mais”. In. *O Poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 118-128.

¹¹⁵ GAGNEBIN, op. cit., p. 149.

autora, a modernidade de Benjamin. Gangebin articula três horizontes da leitura acerca da Modernidade, o de Baudelaire, o de Benjamin e o seu sobre Benjamin, demonstrando a possibilidade de múltiplas leituras.

Ora, respeitando as singularidades circunscritas ao cenário brasileiro – tomando por base a contribuição de Sarlo acerca da utilização indiscriminada de noções benjaminianas e de um conceito de Modernidade que se liga a um universalismo europeu¹¹⁶ – propomos uma interpretação mais plástica da Modernidade, que se desprende da noção de pré-modernismo, percebendo os traços de sua aclimação e transformação, a partir das experiências simbolistas. Uma vez que:

Se é certo, pois, que a nossa história intelectual tem sido, em grande parte, um tecido de vicissitudes da importação europeia, não menos certo é que *essas ideias e doutrinas aqui se deformaram ou conformaram às condições de um novo meio. As novas formas de vida que a civilização e a cultura europeia produziram não se tem revelado, como diz Sérgio Buarque de Holanda, apenas conservadoras, mas até certo ponto criadoras. É aí que mister se faz procurar a nossa originalidade.*¹¹⁷ (Grifos nossos)

Acreditamos, portanto, que a estética simbolista – e não apenas ela – ainda que “importada”, se (re)configura em território nacional tornando-se experiência – e assim, única, particular e criadora.

A proposta, aqui desenvolvida, de se pensar a Modernidade literária no Brasil por um arco temporal mais elástico, e que se contrapõe à ideia de pré-modernismo, já vem sendo delineada por estudiosos do *fin de siècle* brasileiro. Como alternativa a essa nomenclatura cronológica – na qual a utilização do termo “pré” parece demandar apenas uma simples precedência cronológica – José Paulo Paes¹¹⁸ propõe pensar a literatura produzida nessa

¹¹⁶ O universalismo europeu, que traz o nome do livro do sociólogo norte-americano Immanuel Wallerstein, diz respeito a um falso universalismo. Este gira em torno das ideias modernas – a exemplo, os direitos humanos e a democracia – utilizadas para reafirmar uma pretensa superioridade dos países ocidentais europeus – podendo também considerar os Estados Unidos. O sociólogo apresenta três conjuntos de ideias utilizados em apelo ao universalismo europeu como sendo os mais recorrentes ao longo dos séculos. O primeiro argumento baseia-se na antiga ideia de que “é preciso levar a civilidade”, justificando a intervenção, uma vez que acreditam defender valores universais contra a barbárie. Outro argumento é aquele que acompanha o choque entre a civilização europeia ocidental e as outras, do qual se pressupõe que a primeira é superior àquelas. O terceiro argumento contempla a ciência como verdade, em que a separação entre humanismo e saber científico culminou nesse poderoso argumento para o universalismo europeu. Nesse sentido, o universalismo europeu é o discurso que se desenvolveu a serviço do poder. Sua retórica parcial e distorcida retroalimenta um discurso de superioridade. Contra esse universalismo europeu, Wallerstein analisa a possibilidade de um universalismo universal. Cf. WALLERSTEIN, Immanuel. *O universalismo europeu: a retórica do poder*. (Trad. Beatriz Medina). São Paulo: Boitempo, 2007.

¹¹⁷ HOLANDA, Sérgio Buarque (org.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Monárquico*. Tomo II. Volume 3: Reações e Transações. São Paulo: Difel, 1976, p. 324.

¹¹⁸ PAES, José Paulo. *O art nouveau na literatura brasileira*. In. _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.

virada de século como uma expressão do *Art Nouveau*, transpondo o conceito do campo das artes visuais para o campo da arte literária.

Ainda que Paes deixe claro que o que ele chama desse momento literário artenovista é aquilo produzido no período entre 1890 e 1920, o autor evidencia a diferença entre artenovismo, simbolismo e decadentismo. Conforme Paes, o artenovismo diferencia-se pela sua característica que chamou “esqueletal vitalista”, a qual se valia do ornamento – organicamente – para realçar o estrutural e não para escondê-lo, aproximando a ciência e a técnica da natureza por meio da estilização:

Com ir buscar à flora e à fauna, seu repertório de motivos ornamentais, os artífices do *art nouveau* cumpriram a missão a que se propunham, de, pela intermediação da arte, aproximar ciência e técnica do mundo da natureza, da qual as sentiam tão distanciadas por força daquela exacerbada oposição entre artificial e natural que a mecanização trouxe consigo. Dentro do próprio bastião do industrialismo, a grande cidade moderna, e mais, especificamente, dentro das moradas dos homens, reinstalaram eles sob a forma de estilização e reminiscência decorativa, o palpitar da natureza. [...] a glória celebrada na unidade estilística da arquitetura, da pintura e das artes aplicadas do *art nouveau* [...] era a do novo deus Progresso.¹¹⁹

Paes distingue, pelo seu caráter vitalista, o artenovismo do simbolismo, cuja atitude, segundo ele, configurava-se como uma recusa. Todavia, tal atitude de recusa dos simbolistas – muitas vezes percebida como uma evasão do mundo, substituição da vida pelo sonho – representava a busca por uma transformação radical a partir da imaginação, a única que poderia possibilitar autonomia e liberdade – estética e política. Como aponta Andrade Muricy¹²⁰, os simbolistas julgavam ser possível viver dentro do seu sonho, na sua poesia, no entanto, não assumiam uma postura “anti-humana”, mas contra a sociedade do seu tempo – e é justamente em oposição a esse modelo do Progresso que os simbolistas se unem.

De acordo com Vera Lins¹²¹, o que era oferecido por esse mundo do Progresso, dominado pela mercadoria, não poderia satisfazer os simbolistas, que marcaram sua arte pela recusa a esse progresso fantasmagórico da Modernidade. Conforme a autora, como já dito, havia uma ética, entre simbolistas, que se opunha ao mundo moderno, mundo do capital-industrial, da ordem burguesa, do fetichismo da mercadoria:

Ao projeto moderno iluminista, que acreditava na ciência como esclarecedora do universo e no progresso tecnológico como proposta de felicidade, [os simbolistas] opõem outros valores: a busca por uma interioridade que possibilita criar outros universos pela imaginação, pelo sonho, pela ficção.¹²²

¹¹⁹ Ibidem, p. 69.

¹²⁰ MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.

¹²¹ LINS, 1997, passim.

¹²² Ibidem, p. 4.

Nesse sentido, se levarmos em consideração a diversidade de manifestações estéticas literárias do período – incluindo aqui o cânone realista da literatura nacional, com o naturalismo, sobretudo na prosa, e o parnasianismo, na poesia – bem como suas proposições e visões – muitas vezes, díspares – incorreríamos em um erro se englobássemos todas suas produções na noção de pré-modernismo. Não obstante, é preciso ressaltar que essas manifestações estéticas, plurais e distintas, combinavam-se em formas culturais híbridas, em razão de *continuum mental* – na expressão de Francisco Foot Hardman¹²³ – presente no universo moderno da cultura ocidental. De acordo com Hardman, que também refuta a ideia de um pré-modernismo, tal *continuum* apresentaria dois polos que estariam ligados às concepções de mundo, iluminista e romântica, que se desenvolveram como tradições fundantes da Modernidade:

[...] formas culturais híbridas e combinadas movimentavam-se – por aproximação ou por oposição – entre, de um lado, o que poderíamos nomear como sendo um polo *eufórico-diurno-iluminista*, lugar da adesão plena e incontida aos valores próprios da civilização técnica industrial [...] e, de outro lado, na extremidade oposta, o que chamaríamos de polo *melancólico-noturno-romântico*, lugar por excelência da rejeição, às vezes sob o signo da revolta [...].¹²⁴ (Grifos do autor)

Ao considerarmos, então, que, apesar de suas particularidades, as manifestações estético-literárias do Brasil finissecular não ficaram isentas desse hibridismo, é possível perceber a congruência de distintos elementos nas produções simbolistas. Essas “desiguais combinações”, valendo-nos da expressão de Hardman, podem ser observadas, sobretudo, nas revistas literárias – onde coexistem textos simbolistas e ornamentações e ilustrações artenovistas, como é o caso das revistas *Pallivm*, de Curitiba, e a carioca *Galaxia*. O que poderia ser visto como paradoxo – uma vez que, de acordo com Paes, o “afrancesado luxo de imitação do *art nouveau*” teria destronado a figura do poeta boêmio-marginal e substituído o café, a confeitaria e o cabaré, tão frequentados por esses boêmios, enquanto espaços de sociabilidade, pela casa de chá e a Academia com a *belle époque* carioca – constitui-se, pois, como coexistência.

¹²³ HARDMAN, 1992.

¹²⁴ Ibidem, p. 292.

1.4. Revistas simbolistas

2 folhas
 | o título
 no verso
 de uma – que se torna rosto
 – no rosto da
 outra – que
 se torna verso.
Stéphane Mallarmé

Para compreender as experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular é preciso confrontar sua dimensão material, isto é, ver onde suas proposições estéticas se encarnam e ganham vida. Para tal, foi realizado um levantamento de autores, obras e revistas. Com vistas a não restringir o aspecto múltiplo das estéticas simbolistas a um único autor ou obra, optou-se por trabalhar com as revistas simbolistas, uma vez que estas contemplam uma gama mais variada desses aspectos. Assim, dentre as revistas simbolistas levantadas, se destacaram, principalmente, as cariocas *Rio-Revista*, *Rosa-Cruz*, *Tebaida*, *Galaxia* e *Pierrot*. Mas há outros centros urbanos que tiveram periódicos simbolistas que devem ser igualmente destacados, de modo a compor o conjunto singular de publicações que possuíam textos ancorados nas estéticas simbolistas, como os periódicos paranaenses *Clube Curitibano*, *O Cenáculo*, *Pallivm* e *Victrix*, as mineiras *Horus* e *A Época*, e a baiana *Nova Cruzada*. Dessas revistas, esta pesquisa destaca as cariocas *Pierrot*, *Rosa-Cruz* e *Galaxia* e as curitibanas *Pallium* e *Victrix* – nestas, sobretudo o aspecto que diz respeito à composição gráfica.

Pierrot foi um hebdomadário publicado pela tipografia Camões, sempre aos sábados, durante o ano de 1890, entre os meses de setembro e novembro, tendo seu primeiro número sido publicado no dia 06 de setembro e o último, em 01 de novembro.¹²⁵ À frente da redação da folha¹²⁶ – que contava com os desenhos e retratos realizados por Isaltino Barbosa – estava Gonzaga Duque, enquanto a gerência ficava a cargo de Joaquim Marques Silva.

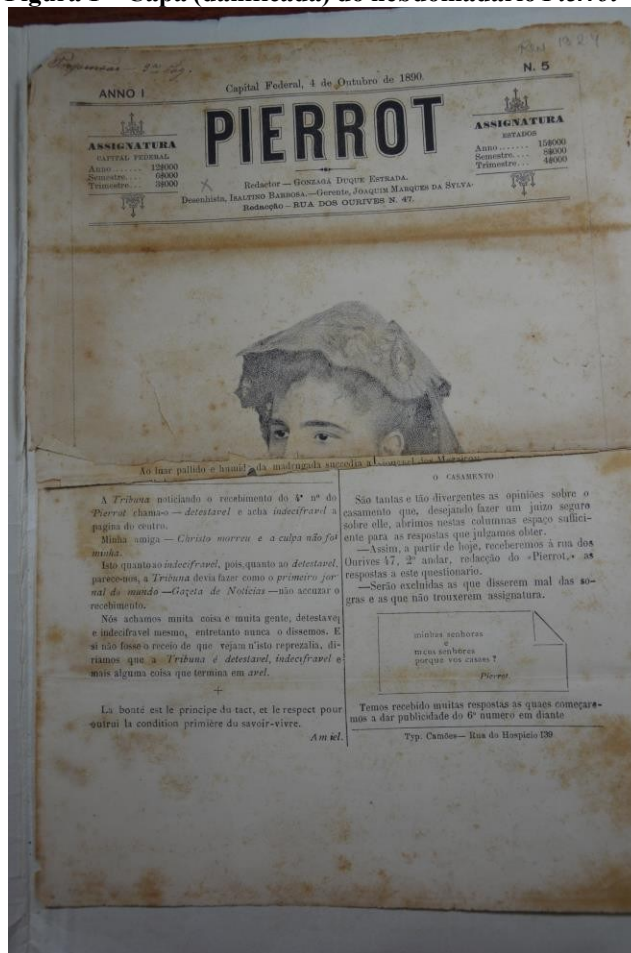
Com seu formato in-quarto, a folha trazia em suas oito páginas, crônicas, retratos de personalidades, notícias culturais, charges, ilustrações e assuntos do cotidiano, como podemos ver através das páginas, agora danificadas, do quinto número publicado [figura 1]. Ainda que não possuísse anúncios e outras formas de financiamento, o impresso possuía assinatura com preços de venda diferenciados para a região da capital e os demais estados da federação,

¹²⁵ O único exemplar disponível no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa para consulta trata-se do n. 5 do primeiro ano da revista e encontra-se *danificado*: das oito páginas que o compõe, as três primeiras páginas – de 1 (capa) a 6 – estão cortadas ao meio, dispondo o arquivo apenas das partes superiores de tais páginas. No que diz respeito às ilustrações, consta um retrato na capa e o meio da revista (páginas 4 e 5) é todo de ilustrações com legendas, bem como a última página (8).

¹²⁶ Localizada no número 47 da rua dos Ourives, na área central da cidade do Rio de Janeiro.

assim como para o tipo de assinatura – trimestral, semestral e anual.¹²⁷ Possivelmente por seu traço coloquial, o hebdomadário não se restringiu ao cenário simbolista, tendo repercutido em outros impressos da época, como os jornais *A Tribuna*, *Cidade do Rio* e *Gazeta de Notícias*. Os aspectos das experiências estéticas simbolistas presentes no *Pierrot* serão tratados com mais atento no terceiro capítulo deste trabalho.

Figura 1 – Capa (danificada) do hebdomadário *Pierrot*



Pierrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

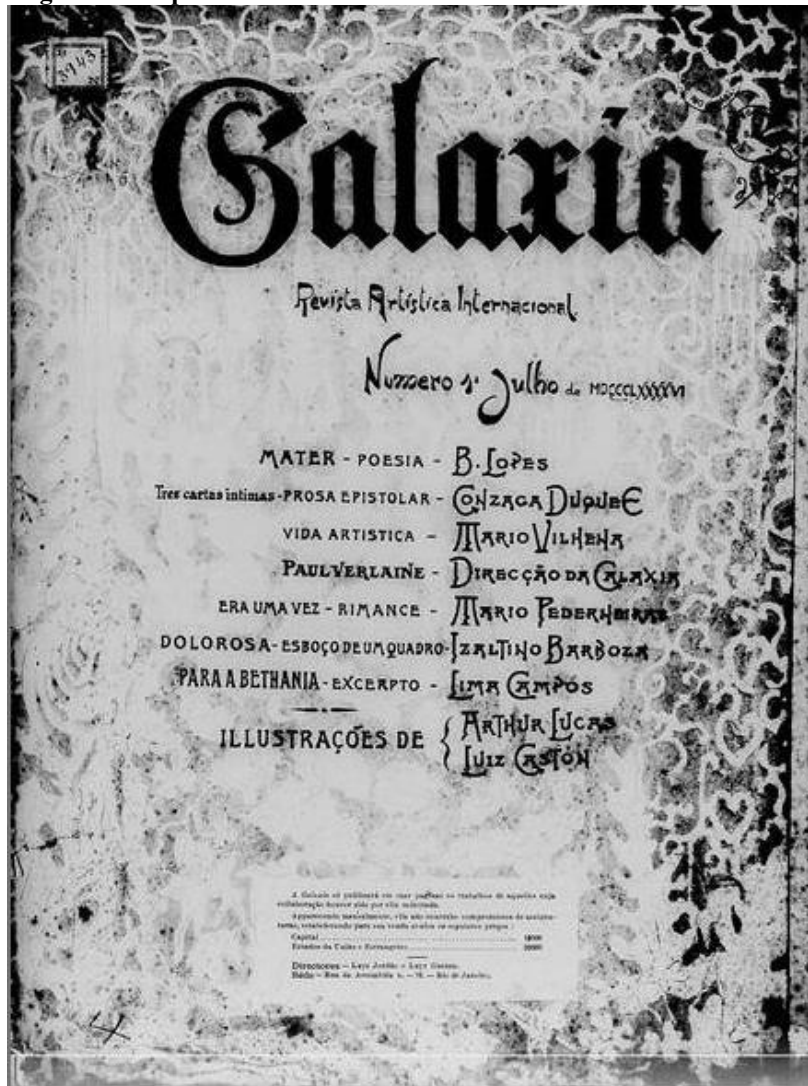
A *Galaxia – Revista Artística Internacional* foi lançada em julho de 1896.¹²⁸ Dirigida por Luiz Jordão e Luiz Gaston, com o intuito de ser uma publicação mensal – como muitas revistas similares. A redação da folha se localizava no número 76, na rua da Assembléia – região central do Rio de Janeiro – já o local de sua impressão, não consta no impresso. Com formato in-quarto, a *Galaxia* publicou em suas oito páginas, os textos de B. Lopes, Gonzaga

¹²⁷ Preço de venda, na capital: 12\$000/ano; 6\$000/semestre; 3\$000/trimestre. Nos estados: 15\$000/ano; 8\$000/semestre; 4\$000/trimestre.

¹²⁸ Consta de apenas um número – o de seu lançamento em julho de 1896 – que está disponível na base de dados on-line da Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Duque, Mario Vilhena, Mário Pederneiras, além de ilustrações de Isaltino Barboza, Arthur Lucas e Luiz Gaston, conforme apresentado em sua primeira página [figura 2].

Figura 2 – Capa da revista *Galaxia*



Galaxia, Rio de Janeiro, n. 1, julho de 1896; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

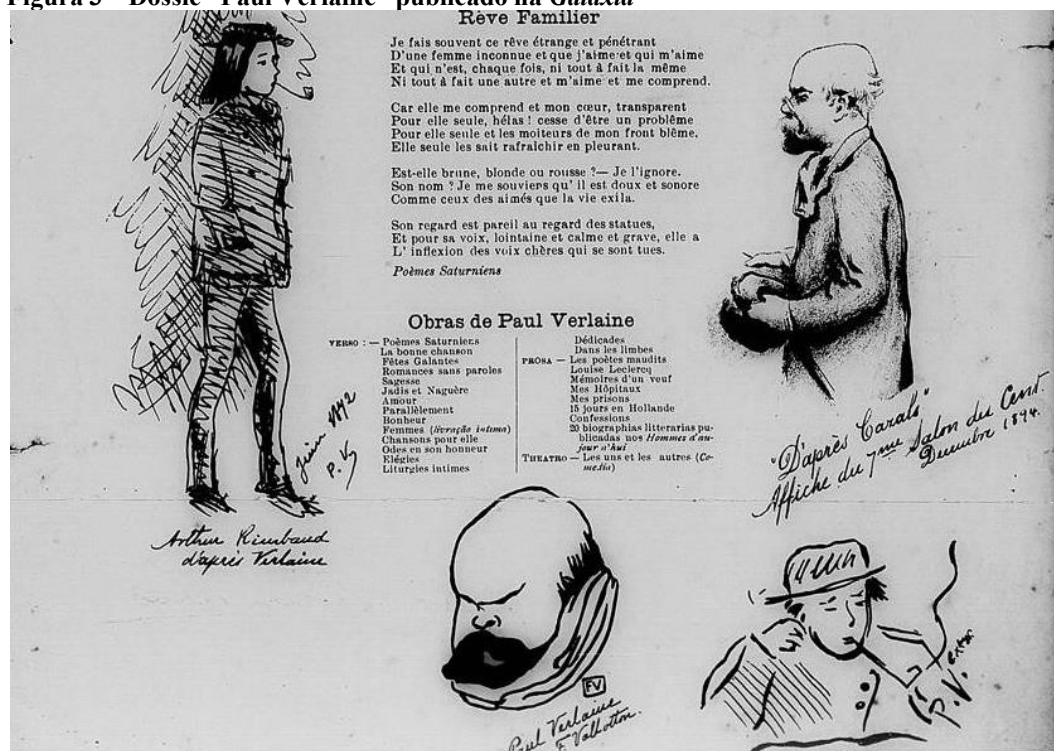
O primeiro, e único número¹²⁹, ainda conta com um pequeno dossiê, a cargo da “Direção da *Galaxia*”, em homenagem ao poeta francês Paul Verlaine [figura 3], que falecera seis meses antes.¹³⁰ Sem assinaturas, a *Galaxia* avisa que “só publicará em suas páginas os

¹²⁹ Acreditamos que a *Galaxia* tenha publicado – além do suplemento de *reclame*, anterior ao lançamento do primeiro número – apenas este número.

¹³⁰ Uma primeira leitura desse artigo levou ao questionamento do mistério em torno do ilustrador que realiza o desenho do busto de Verlaine – “[...] a página vai enriquecida com uma magnífica cabeça do poeta, finamente desenhada pelo nosso G... (darei o nome? Tanto mistério ele faz do que modesta e singularmente denomina – sua *experiência!!* [...]). “Paul Verlaine”. *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5-6, julho de 1896. Em um momento posterior, de retorno ao texto, elencamos a possibilidade de um diálogo com *O pintor da vida moderna*, de Baudelaire, no qual há um suspense acerca da identidade de “*Monsieur G*” que o autor, posteriormente, revelaria ser o pintor Constantin Guys. Não obstante, vale ressaltar que tal possibilidade foi apenas uma conjectura.

trabalhos de aqueles cuja colaboração houver sido por ela solicitada”.¹³¹ É interessante ressaltar que quando da publicação de seu primeiro número, em 1896, lhe foi dedicada uma nota na popular Revista *Don Quixote*, de Angelo Agostini, na edição de número 69, do segundo ano desse jornal ilustrado, além da repercussão no impresso *A Cidade do Rio*, de José do Patrocínio.

Figura 3 – Dossiê “Paul Verlaine” publicado na *Galaxia*



O dossiê em homenagem ao poeta francês conta com textos do autor, publicados no original, e ilustrações – das quais identificamos o busto de Verlaine (localizado no centro da parte inferior) como autoria do artista suíço Félix Vallotton, publicado originalmente na *La Revue Blanche*, em 1896, os dois desenhos de um jovem usando chapéu (localizados, um à esquerda na parte superior e o outro na extremidade direita da parte inferior) são representações do poeta Arthur Rimbaud de autoria do próprio Verlaine, e a outra ilustração que representa o poeta homenageado no dossiê (localizado na parte superior, à direita), trata-se de uma parte do pôster realizado pelo desenhista Frédéric-Auguste Cazals para a sétima edição do *Salon des Cent*, em dezembro de 1894; “Paul Verlaine”, *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 5, julho de 1896; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

A revista *Rosa-Cruz* – surgida em homenagem ao poeta Cruz e Sousa, falecido em 1898 – foi publicada nos anos de 1901 e 1904 – com um interstício de trinta e dois meses – no Rio de Janeiro, sob direção de Saturnino de Meirelles.¹³² De publicação mensal, a primeira fase da revista contempla quatro números e teve duração de junho a setembro de 1901. Já sua segunda fase, é composta por três publicações, que foram de julho a setembro de 1904. A

¹³¹ *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, julho de 1896. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

¹³² A revista *Rosa-Cruz* possui todos os seus sete números disponíveis para acesso na Fundação Casa de Rui Barbosa. Há também na Biblioteca Nacional, uma cópia microfilmada da revista em questão, no rolo número PR-SPR 177-181, em um total de 172 fotogramas.

redação da revista mudou de uma fase para outra, da rua Sete de Setembro para a Praça Tiradentes. Outra mudança diz respeito à tipografia responsável pela impressão, que no primeiro momento ficou a cargo da tipografia do Instituto Profissional e no momento posterior, da tipografia Leuzinger. Sem publicidade e outras formas de financiamentos, a revista oferecia assinaturas para o Brasil e estrangeiro¹³³ e, de acordo com o escrito em sua primeira página, estava “à venda em todas as livrarias do Brasil”.

Diversos são os aspectos que provocam inquietações ao debruçarmos o olhar sob a *Rosa-Cruz*, como o fato dessa não apresentar divisões internas em seções. Outra questão que causa um estranhamento é que, diferente das outras revistas, seus textos publicados não são ordenados dentro de alguma lógica, ao contrário, sua sequência parece ser definida de modo arbitrário, além de apresentar textos em francês sem qualquer tradução. Sem ornamentos gráficos, a revista apresenta em alguns números um retrato de algum literato – o primeiro número, de junho de 1901, conta com um retrato, feito por Maurício Jubim, de Cruz e Sousa [figura 4] – falecido em 1898 e que deu origem a revista-homenagem. A edição de estreia ainda conta com uma espécie de epígrafe, em francês, retirada de um dos pequenos poemas em prosa de Baudelaire: *Le chien et le flacon*.

Publicam-se nela¹³⁴ textos de Cruz e Sousa e de estrangeiros, como o belga Maurice Maeterlinck, e os franceses Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé. E, além das contribuições de Alphonsus de Guimaraens, escrevem sempre na revista aqueles que Brito Broca reconheceu como os integrantes do grupo do “Antro”¹³⁵, formado pelos “discípulos” de Cruz e Sousa – excetuando Nestor Vitor, que se juntaria em outro grupo simbolista, quando da morte do Cisne Negro, com Gustavo Santiago, Oliveira Gomes, Colatino Barroso, Silveira Neto, Antonio Austregésilo, Rocha Pombo, Emiliano Pernetá, Julio Pernetá, João Itiberê,

¹³³ Preço de venda no Brasil: 6\$000/ano; 3\$000/semestre; \$500/avulso (Brasil). No estrangeiro: 8\$000/ano; 4\$000/semestre/ \$800/avulso.

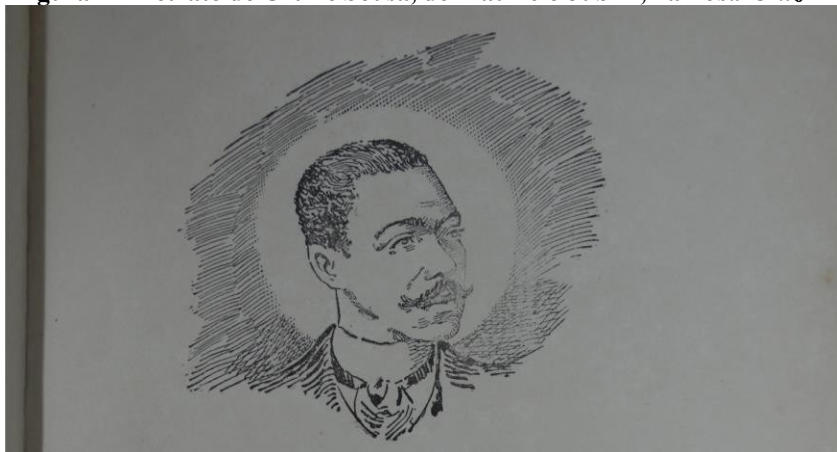
¹³⁴ Colaboradores, ANNO I (num total de quatro números publicados): Cruz e Souza (10 textos), Saturnino de Meirelles (8), Carlos D. Fernandes (8), A.S. de Castro Menezes (5), Felix Pacheco (5), Luiz Delfino (4), Mauricio Jubim (ilustração e texto) (2) (3), Raphaelina de Barros (3), Alphonsus de Guimaraens (2), João Barreira (2), Cabral de Alencar (2), C. Tavares Bastos (2), Maurice Maeterlinck (2), Arthur Rimbaud (2), Maurice Bignon (2), João Andréa, Collatino Barroso, Raul Pompéia, Carlos Góes, Arch’Angelus de Guimaraens, Castro Menezes, Amadeu Amaral, Miguel Mello, Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière, Conte de Lautréamont, F. Nietzsche, Sar Peladan. ANNO II (num total de três números publicados): Luiz Delfino (7), Cruz e Souza (6), Saturnino de Meirelles (5), Pereira da Silva (5), A. S. de Castro Menezes (4), Rocha Pombo (4), Felix Pacheco (4), Alphonsus de Guimaraens (3), C. Tavares Bastos (3), Paulo Araujo (3), Gonçalo Jacome (3), Mario Carneiro (2), Heitor Malaguti (2), Mauricio Jubim (ilustração e texto), Flavio da Silveira, Bernardes Sobrinho, Carlos Góes, Carlos D. Fernandes, Roberto Gomes.

¹³⁵ “Antro? É o quarto do Tibúrcio de Freitas, trepado sobre o segundo andar de um velho e desmoronante imóvel na rua do Senado e onde esses cardeais do simbolismo, primazes da nova ideia, o arrebatado Carlos Fernandes à frente, cabalisticamente, se encontram a desoras, em tertúlias memoráveis. Da existência dessas tertúlias sabe-se, no Garnier, mas por ouvir dizer. Apenas. O Antro é impenetrável. Turris ebúrnea. Reduto de entoados sonhadores. Loja maçônica. Grande Oriente da literatura nacional [...]”. BROCA, op. cit., p. 446-448.

Santa Rita, Dario Veloso e Sebastião Paraná.¹³⁶ Vale ressaltar também a presença feminina no primeiro ano da folha, com a publicação de textos da escritora Raphaelina de Barros.

Não obstante, o que mais gera incômodo está na capa da revista. Ou melhor, não está. Como podemos ver a exemplo do primeiro número publicado – mas que se mantém em todas as publicações posteriores – a capa da revista contém apenas o seu nome, composto por um jogo de palavra (Rosa) e símbolo (uma cruz pátea) [figura 5]. Em comparação às demais revistas, a ausência de qualquer floreio gráfico causou um estranhamento. Em contrapartida, a proposta não se encaixaria fora das estéticas simbolistas de jeito algum, pois se apresenta em uma forma de expressão vaga, na qual o símbolo/ a palavra evoca realidades ocultas, transcendentais e suprassensíveis que não podem ser apreendidas objetivamente. Não apenas a configuração gráfico-estética da Revista Rosa-Cruz sugere sua condição de mistério, mas seu próprio nome evoca tal condição, ao referenciar a ordem mística rosacruziana.

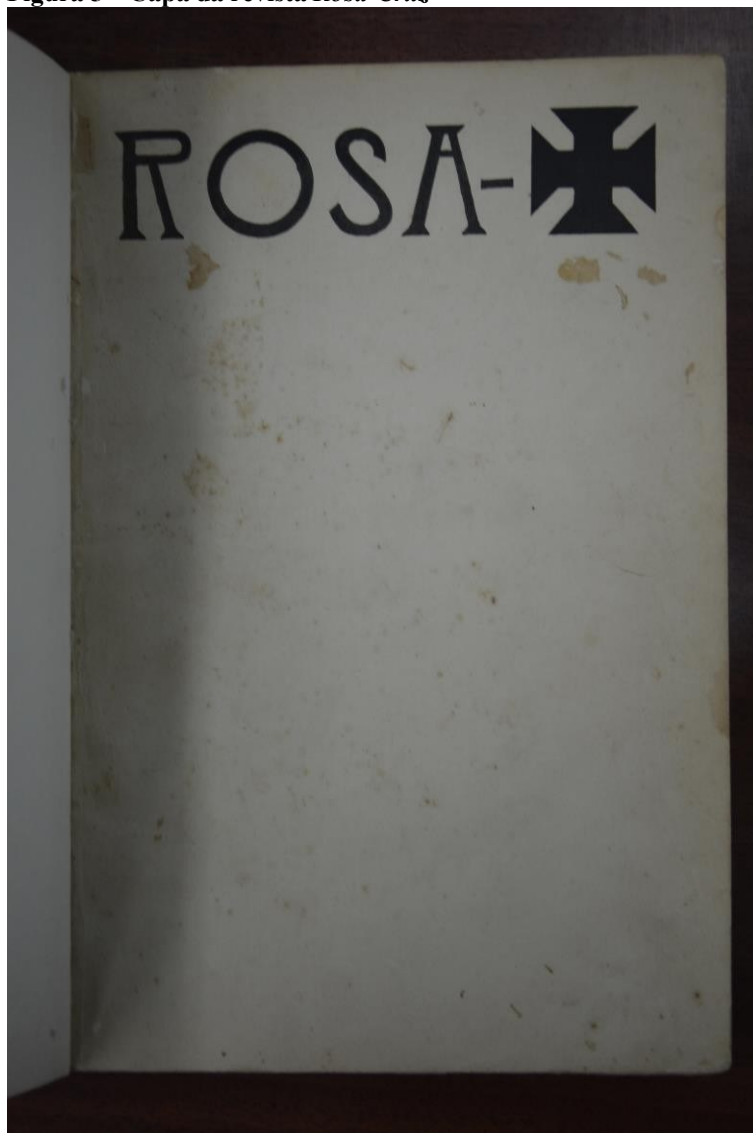
Figura 4 – Retrato de Cruz e Sousa, de Maurício Jubim, na *Rosa-Cruz*



Retrato de Cruz e Sousa realizado por Maurício Jubim e publicado no primeiro número da revista *Rosa-Cruz*; “Cruz e Sousa”, *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, junho de 1901; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

¹³⁶ Ibidem, p. 132.

Figura 5 – Capa da revista *Rosa-Cruz*



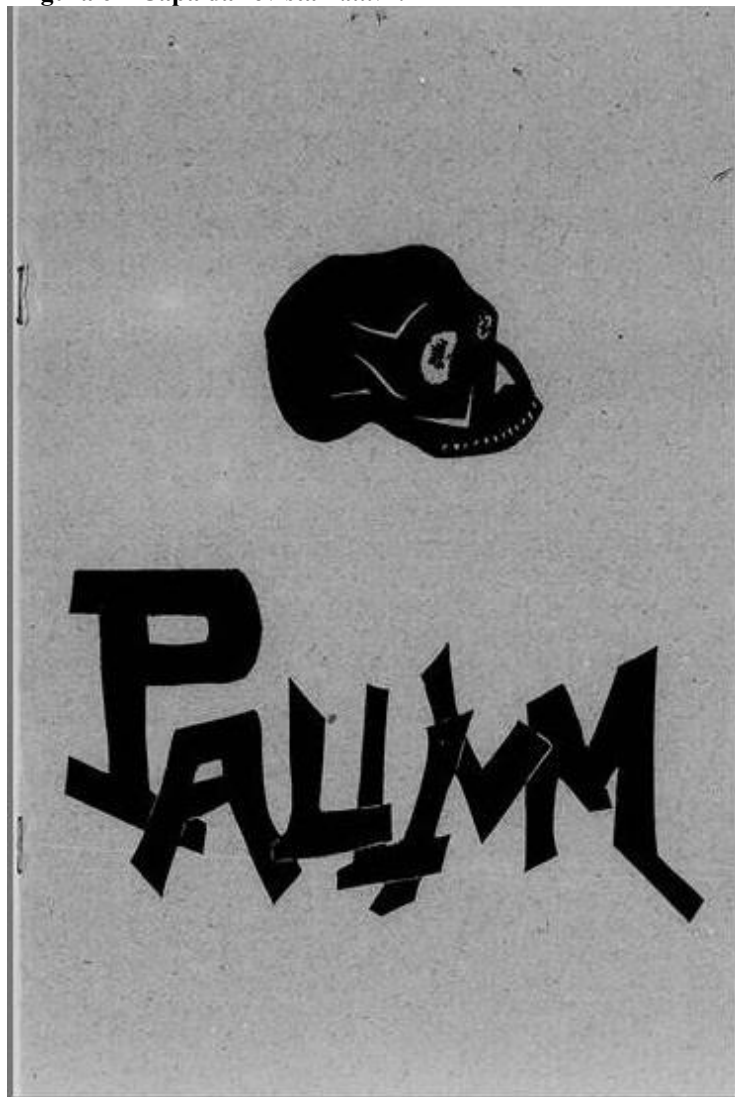
Rosa-Cruz, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

A curitibana *Pallivm – Revista de Arte*, editada por Silveira Neto e Julio Pernetta, impressa pela tipografia Livraria Economica tem seu primeiro número publicado em setembro de 1898. A folha é publicada mensalmente até julho do mesmo ano, contando, então com três números (I época) e após um interstício de vinte meses, o quarto número da revista é publicado em agosto de 1900 (II época).¹³⁷ A primeira época da revista tem a redação dividida entre o número 3 da Praça do Rosário (Silveira Neto) e o número 11 da rua Pedro Yvo (Julio Pernetta), já na segunda época, o local de redação se unifica no número 3 da rua do Riachuelo.

¹³⁷ Os exemplares da *Pallivm* foram disponibilizados em formato on-line pela Fundação Biblioteca Nacional, em sua base de dados digital, Hemeroteca Digital.

A capa de suas publicações se assemelha a da revista *Rosa-Cruz*, pois também apresenta apenas seu nome, porém a imagem que se soma a palavra é a transfiguração do pingo da letra “i” em uma caveira¹³⁸ [figura 6].

Figura 6 – Capa da revista *Pallivm*



Pallivm, Curitiba, I época, n. 2, outubro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

¹³⁸ Ainda que muito das representações de caveiras, se atribua a morte, a leitura da caveira como alegoria da vida, porém uma vida decadente, parece-nos mais interessante. Sobretudo quando confrontamos com uma crítica realizada por Gonzaga Duque, publicada em *Graves e Frívolos*, acerca da exposição de Teixeira Lopes, na qual Duque vê, na escultura em bronze de uma cabeça, os sinais da decadência através da imagem da caveira: “[...] rosto que se perdeu na natureza óssea das caveiras, caveira que a vida bruxuleia e parece a ironia dos tumultos à transitória perfeição da raça humana. [...] Constitui um documento de vida que não se pode refurtar porque é a própria vida dentro de sua decadência”. DUQUE, Gonzaga. *Graves e frívolos*. (por assunto de arte). (Org. Vera Lins). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997, p. 37. Leitura interessante também é a realizada pelo poeta Paulo Leminski que, apesar de ver na caveira o símbolo da morte, sugere a ocupação dessa em subtração do pingo no “i” da palavra “pallivm” como “o símbolo da morte pontuando a palavra em língua morta”. LEMINSKI, Paulo. “Cruz e Sousa – o negro branco”. In. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 4.

Em todas as suas publicações, há ornamentações gráficas de estilo *Art Nouveau* e ilustrações – muitas de temática mística. Todas as suas edições, trazem no canto superior da primeira página, a expressão – que podemos inferir ser o lema da revista – “Pelo Sonho”, que já apresenta as dimensões gráficas da literatura artenovista [figura 7]. Além disso, ao fim do seu primeiro número, a revista apresenta, sob a expressão “Culto excelso”, o que acreditamos ser uma espécie de programa, pois se o pálio é a veste usada no momento litúrgico, a ideia de um programa inscrito sob a luz de um culto elevado, não só faz sentido, como reitera as dimensões simbólicas e espirituais das experiências simbolistas:

Em extase, de olhares infinitos para o Alto, entre a pompa heráldica das celebrações da Arte, seguimos, romeiros do Ideal, pelos constellados horizontes do Sonho, a conduzir o Pallium das nossas ancias para a dor e para os encatamentos da Vida Suprema. Bandolins e stradivarius, canções e poemas, como tochas processionaes, illuminam-nos os cahoticos dezertos da existencia, onde florescem dolorosamente em cardos as lagrimas de Agar; e por elles, envolta a Alma na astral pulverisação da Galaxia, porque não a pertube na sua intangível pureza de Evangelhos a profanação alvar da mediocridade, iremos, com o orgulho antigo de um marmore pagão a revestir-nos a frente, levar a hostia consagrada da criação artistica aos genuflexados crentes da Emoção.¹³⁹

Figura 7 – “Pelo Sonho”, revista *Pallivm*



Os simbolistas acreditavam que pelo Sonho, pela Imaginação poderiam (re)criar um mundo em alternativa aquele, modernamente utilitário e imediatista, em que viviam; *Pallivm*, Curitiba, I época, n. 1, maio de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Vale ressaltar que, assim como grande parte das revistas simbolistas, não há anúncios em suas páginas, embora contasse com assinaturas, sendo 3.000 réis a série de quatro números, na primeira época, e 2.000 réis a série de três números, na segunda. De curta duração, seu último número foi publicado em agosto de 1890. Posteriormente, em agosto de 1900, a revista retornaria, porém sob outro nome, *Breviário*, publicando mais dois números –

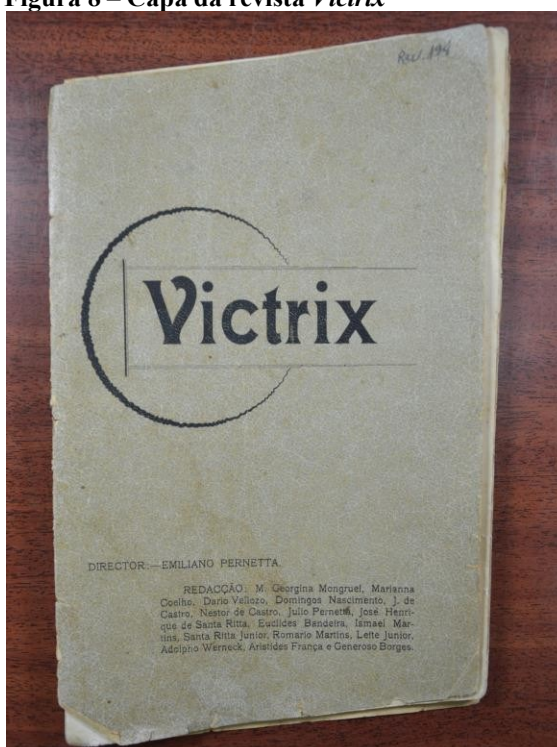
¹³⁹ *Pallivm*, Curitiba, I época, n. 1, p. 8, maio de 1898. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

e por fim, fundindo-se – já como *Breviário* – em *Turris Eburnea*, em novembro do mesmo ano, contando com mais dois números apenas.¹⁴⁰

A revista curitibana *Victrix*, dirigida por Emiliano Pernetta, teve seu primeiro número publicado, pela tipografia Livraria Economica, em agosto de 1902 e o último em dezembro de 1903.¹⁴¹ Porém, ainda que não tenha sido possível identificar a periodicidade da folha, identificamos um interstício de onze meses – de dezembro de 1902 a novembro de 1903. Também não foi identificado o preço de venda, nem se havia assinatura. Não obstante, foi possível verificar na revista o uso de adornos e realces do estilo *Art Nouveau*.

O formato de paralelogramo do impresso [figura 8], seguindo as experimentações estéticas simbolistas, causa um estranhamento à visão. Sem anúncios e publicidade, em suas folhas publicavam textos de Dario Vellozo, Domingos Nascimento, J. de Castro, Nestor de Castro, Julio Pernetta, José Henrique de Santta Ritta, Euclides Bandeira, Ismael Martins, Santa Ritta Junior, Aristides França, Nestor Vítor, além da presença feminina de Georgina Mongruel e Marianna Coelho.

Figura 8 – Capa da revista *Victrix*



Victrix, Curitiba, n. 2, novembro de 1902; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

¹⁴⁰ Algumas revistas se fundiam com a expectativa de manter ou prolongar sua existência.

¹⁴¹ O único exemplar impresso disponível no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa trata-se do n. 2 do primeiro ano da revista, porém a revista encontra-se disponível em formato on-line na base de dados digital Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional.

Ademais, uma questão interessante que se pôs ante ao contato com o impresso foi a referência de um artigo, publicado no primeiro número da folha, sobre o recebimento de uma *plaque* da obra *La Chercheuse d'Amour*, de Ed. Rood, que teria sido enviada por um representante da revista parisiense *Revue Blanche*, o jornalista Charles Morel.

Na primeira década do século XX, foram publicadas revistas literárias que ficariam famosas, sobretudo, pela sua qualidade editorial e gráfica. Esses impressos tiveram papel fundamental na melhoria da qualidade da indústria gráfica no país. É o caso das cariocas *Kosmos* (1904) e *Fon-Fon!* (1907). As inovações tipográficas – relembremos aqui os poemas tipográficos de Stéphane Mallarmé (1842-1898), como *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) – realizadas pelos simbolistas possibilitaram a publicação de poemas figurativos, que exploravam as possibilidades linguístico-estéticas, e páginas coloridas, a partir das tecnológicas de impressão.

Nesse sentido, devem-se levar em consideração as inovações estético-literárias das experiências simbolistas encarnadas em suas publicações como uma proposta alternativa com vistas a oferecer novos modos de pensar, sentir e agir frente ao mundo utilitário e ordenado que ia construindo-se em fins do século XIX. Assim, percebida como desordem – pela liberdade da Imaginação de seus escritos, pela liberdade espacial que eles ocupavam nas folhas, bem como a própria liberdade na dimensão, formas e conteúdos de suas publicações – em face à “ordem” literária finissecular, as revistas simbolistas podem ser percebidas como uma resistência no cenário brasileiro da virada do século. Esse aspecto disruptivo das revistas simbolistas pode ser mais bem compreendido com o aporte teórico do regime estético das artes e de um sensível comum partilhado, chaves de leituras fornecidas por Jacques Rancière que serão desenvolvidas no terceiro capítulo.

De modo geral, em sua história, as experiências simbolistas no Brasil foram mal compreendidas por grande parte de seus contemporâneos – a exemplo dos críticos José Veríssimo e Araripe Júnior – e pouco recobrado pelos modernistas de 22. Nas décadas de 1950 e 1960, os simbolismos brasileiros foram recebidos pelos críticos – como Afrânio Coutinho e Alceu Amoroso Lima, ainda que este último tenha dividido seu *Quadro Sintético* valendo-se da noção de pré-modernismo – com novos olhares e uma outra leitura. Acerca disso, Brito Broca nos deixa uma nota de rodapé, em que narra uma correspondência recebida de Andrade Muricy, na qual este comenta sobre essa questão:

A propósito disso, escreveu-me Andrade Muricy “[...] o Naturalismo e o Parnasianismo eram abalados pela brilhante falange dos simbolistas e dos impressionistas europeus, e aqui tidos por nefelibatas aqueles que encarnavam as novas tendências, cuja validade nem sequer avaliaram

aproximativamente. Reconheceu-o recentemente Alceu Amoroso Lima, no seu *Quadro Sintético da Literatura Brasileira* [...]”.¹⁴²

Muricy dá continuidade ao seu comentário acerca da recepção das estéticas simbolistas no Brasil finissecular e realça a posição marginalizada a qual as experiências simbolistas brasileiras foram legadas pelo grupo estabelecido da literatura canônica da época, valendo-se da recepção crítica, de momento posterior, de Amoroso Lima:

Basta ver como o *Simbolismo* de 1890, ou mesmo o de 1900, foi *conservado à margem* e os seus maiores representantes sistematicamente afastados da Academia, em 1897 [...] *O simbolismo foi considerado, pela gerontocracia parnasiana, naturalista, ou simplesmente intelectual, como sendo uma minoria desprezível.*¹⁴³ (Grifos nossos)

O crítico literário encerra sua correspondência para Broca, atentando para a escassez, ainda na década de 1970, de pesquisas sérias que tivessem como objeto de estudo as experiências simbolistas finisseculares dos trópicos. Ainda assim, Muricy reconhece que já se apresenta o início de um movimento de reabilitação dos simbolismos brasileiros:

[...] até nossos dias, quando ainda a crítica se não abalçou a um estudo sério de tantas e tão curiosas personalidades, limitando-se a reconhecer, afinal, a extensão e a profundidade do movimento, o que já representa um começo da inevitável reabilitação, como sempre tardia para os injustiçados.¹⁴⁴

Muito foi produzido sobre as experiências estéticas simbolistas no Brasil, desde então – alguns trabalhos privilegiando uma figura em questão, outros traçando panoramas – mas ainda hoje, há muitas possibilidades de estudo acerca desse tema. Não obstante, pesquisar o tema é uma busca que demanda certa teimosia, pois como ressalta Lins:

Para investigar o passado no Brasil, são necessárias lentes possantes e uma disposição excêntrica, pois a poeira do esquecimento assenta rapidamente, cobrindo figuras e gestos. O que fica são fragmentos, cristalizados pela memória oficial. Recuperar o movimento, o conflito, o pensamento em suas contradições, requer um trabalho de detetive.¹⁴⁵

Esse trabalho integra-se ao esforço de retirar, o conjunto das experiências simbolistas, da marginalidade na qual foi posto ao longo de sete décadas e que vem sendo, progressivamente, recuperado nos últimos anos. Tal esforço se constitui como a possibilidade – senão da escritura de outra história – de outro olhar, outra leitura, outra recepção das

¹⁴² MURICY apud. BROCA, op. cit., p.42-43.

¹⁴³ Idem.

¹⁴⁴ Idem.

¹⁴⁵ LINS, 1991, p. 17.

experiências simbolistas brasileiras. Seus poetas, ao se voltarem para uma interioridade onírica, não buscavam uma exacerbação da subjetividade e dos sentidos – como os românticos – mas o caráter reflexivo e transformador das faculdades do pensamento e da imaginação. Como ressalta Sérgio Alves Peixoto:

Retomando a mesma sensação de que o mundo moderno era um mundo em crise, os poetas simbolistas souberam dar à linguagem poética um caráter de contestação reflexiva sobre esse mundo, e o que era simplesmente intuído ou vivido no exagero dos sentidos e da embriaguez como forma de desespero, melancolia ou revolta, passa agora a ser matéria de poesia [...].¹⁴⁶

E seu caráter hermético possibilitou a exploração de imagens evocadas, de uma linguagem velada que sugeria sua “condição de coisa misteriosa” e a fusão das sensações físicas com as espirituais. Nesse sentido, a estética simbolista se apresentava como uma recusa ao fácil, provocando uma revolução, não só na linguagem poética, como também nos hábitos, costumes e modas finisseculares.¹⁴⁷ Em sua crônica sobre o Rio de Janeiro de seu tempo, Luís Edmundo escreve que a história da experiência simbolista no Brasil andava a pedir que alguém a registrasse seriamente para que dela se pudesse, então, ter ideia rigorosa e precisa.

Nem tanto rigorosa, nem tanto precisa, mas reflexiva. É assim que esse trabalho pretende seguir, pela floresta de símbolos. Para isso, no capítulo seguinte, tem-se em vista mapear as realidades históricas em que essas experiências estéticas se deram, bem como as transformações que as distintas Modernidades causaram no cenário finissecular – a parisiense, cuja modernização tornou-se modelo, e a carioca com as suas especificidades de uma Modernidade periférica – para melhor compreendê-las.

¹⁴⁶ PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 205.

¹⁴⁷ BROCA, op. cit., p. 126.

CAPÍTULO 2 – Experiências e transformações na(s) Modernidade(s)

Você reprova o fato de que as minhas histórias o transportam para o meio de uma cidade sem falar a respeito do espaço que separa uma cidade da outra: se é coberto por mares, campos de centeio, florestas de lariços, pântanos. Responderei com uma história.

Italo Calvino

O Simbolismo teve seu germe na Paris do século XIX. Nesse sentido, Anna Balakian ressalta o caráter parisiense do movimento, ao distingui-lo de um caráter francês, em função do aspecto cosmopolita que o ensejou. Sendo assim, Balakian reconhece tal cidade como parte necessária para se pensar a irradiação do Simbolismo, tendo em vista a convergência de “espíritos poéticos” para Paris ao longo desse século:

*Todos foram a Paris: Arthur Symons, Yeats e George Moore da Inglaterra; Stefan George, Hofmannsthal e Hauptmann do mundo de língua alemã; Azorín e os irmãos Machado da Espanha; D’Annunzio da Itália; Maeterlinck e Verhaeren da Bélgica; Moréas da Grécia; Viélé-Griffin e Stuart Merrill dos Estados Unidos. Paris serviu de neutralizador de diferentes formações culturais e foi, ao mesmo tempo, o solo fértil em que germinou uma filosofia da arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais.*¹⁴⁸
(Grifos nossos)

Para compreender as experiências estéticas simbolistas no *fin de siècle* tropical, é preciso também inteirar-se de sua experiência parisiense, uma vez que, ainda que de modo distinto, ambas as experiências não estão dissociadas. Nesse sentido, enraizá-las em sua dimensão histórico-social, no contexto das inúmeras transformações experienciadas na vida moderna das cidades, que foram alvo de reflexão crítica das estéticas simbolistas. É preciso localizar que mundo era esse cujos escritores simbolistas se uniam em torno de uma filosofia da arte aceita por todos¹⁴⁹, ainda que variassem em suas formas de fazer. Portanto, o primeiro momento desse capítulo será composto por uma digressão, a qual tem por objetivo capturar a vida moderna em suas transformações e experimentações na cidade de Paris, para nos momentos posteriores pensar a relação e as diferenças entre esta e a cidade do Rio de Janeiro.

¹⁴⁸ BALAKIAN, op. cit., p. 16.

¹⁴⁹ Ao que Vera Lins identificou como uma ética. Cf. LINS, 1997.

2.1 Paris, *la vi(II)e moderne*

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
 Mudou! novos palácios, andaimos, lajedos,
 Velhos subúrbios, tudo me é alegoria,
 E essas velhas lembranças pesam mais do que
 [rochedos.

Charles Baudelaire

O mundo do oitocentos foi moldado por uma dupla revolução: a industrial inglesa e a Francesa de 1789. Foram os impactos desses dois processos que margearam as transformações no decorrer do século. Eric Hobsbawm define o século XIX como a era de um “revolucionarismo endêmico”¹⁵⁰, cujas bases das estruturas socioeconômicas tradicionais foram rompidas pela revolução industrial inglesa e cujo legado da Revolução Francesa foi o conjunto de modelos políticos e ideológicos e padrões de sublevação para a onda revolucionária que se seguiria a ela:

Se a economia do mundo do século XIX foi formada principalmente sob a influência da revolução industrial britânica, sua política e ideologia foram formadas fundamentalmente pela Revolução Francesa. A Grã-Bretanha forneceu o modelo para as ferrovias e fábricas, o explosivo econômico que rompeu com as estruturas socioeconômicas tradicionais do mundo não europeu; mas foi a França que fez suas revoluções e a elas deu suas ideias, a ponto de bandeiras tricolores de um tipo ou de outro terem-se tornado o emblema de praticamente todas as nações emergentes, e a política europeia (ou mesmo mundial) entre 1789 e 1917 ser em grande parte a luta a favor ou contra os princípios, ou os ainda mais incendiários de 1793.¹⁵¹

Segundo Elias Thomé Saliba¹⁵², os desdobramentos dessa dupla revolução foram sentidos como forças descontroladas que impulsionavam a sociedade em direção a um desfecho que ainda era imprevisível, mas ainda assim, inevitável. Essa época de efervescência política reverberou no campo da cultura, no qual, imbuídos de um forte espírito de liberdade, artistas e literatos buscaram modificar a percepção do mundo, propondo novas experimentações estéticas. O princípio da liberdade era renovador para os escritores desse século revolucionário. Assim, reivindicá-lo na arte era também reivindicar a liberdade de imprensa e de expressão.¹⁵³

¹⁵⁰ HOBBSAWM, Eric. *A Era das revoluções: 1789 – 1848*. (Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel). São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 184.

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 98.

¹⁵² SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 3ª. ed. 2004.

¹⁵³ Tal demanda significava uma renovação nas artes, na política e na sociedade, como escreve Victor Hugo: “é o princípio de liberdade que [...] acaba de renovar a arte, como renovou a sociedade”. HUGO, Victor apud WINOCK, Michel. *As Vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX*. (Trad. Eloá Jacobina). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006, p. 153. Conforme Michel Winock, essa liberdade, advinda da Revolução de 1789, fracassa por não ter recebido uma base institucional para enraizá-la nos costumes e faz seu percurso ao longo do

A seu modo, a revolução industrial – que teve seu início na Inglaterra e se propagou para os principais centros cosmopolitas – também legou as incertezas do porvir quando, conforme Hobsbawm, “em suas fases iniciais, destruiu os antigos estilos de vida dos homens, deixando-os livres para descobrirem ou criarem outros novos, se soubessem ou pudessem; mas raramente lhes indicou como fazê-lo”.¹⁵⁴ Essa dimensão entre dois mundos – um que não já se cumpre mais e outro que ainda se faz promessa – que deságua em um fluxo de sensações imbuídas de um caráter vago, fluído e instável, vai ser a marca deixada por essas revoluções.

Não obstante, Maria Stella Bresciani alerta para a lenta industrialização da França ao longo do século XIX, assim como a própria urbanização, ao levar em consideração os avanços na Inglaterra durante o mesmo período.¹⁵⁵ Também por esse viés comparativo, o historiador Phillippe Áriès indica o predomínio das atividades rurais na França no decorrer do século.¹⁵⁶ Mas se as mudanças nas estruturas urbanas e industriais são sutis até meados do século, o crescimento populacional na cidade de Paris vai constituir uma experiência marcante para seus contemporâneos. O impacto gerado por essa multidão, que vai tomando as ruas parisienses, oscila entre uma sensação de fascínio e medo.

Conforme Bresciani, a agitação causada pelo fenômeno da multidão, observada pelos escritores contemporâneos, tem seu despertar com o declínio do sistema doméstico de produção, decorrente da revolução industrial. Dentro dessa nova lógica, na qual os trabalhadores foram impelidos para o mercado de trabalho – para o mundo externo, mundo do público – o que se faz novidade é o deslocamento da grande massa de homens e mulheres pelas ruas da cidade em direção ao seu trabalho, isto é, uma exteriorização da atividade laboral:

É a amplitude dessa exposição pública das atividades do trabalho o que choca os contemporâneos. Nessa exteriorização, que produz a identidade social do trabalhador, o que mais espanta é estar esse homem com os sinais da miséria [...].¹⁵⁷

século, sendo ora defendida, ora sublimada pelos discursos e ideias políticas. Nesse sentido, a trajetória dessa liberdade se alterna ao estabelecimento da autoridade, ora cerceada, ora estabelecida, nos diferentes regimes que se sucederam na França oitocentista – a breve ressurreição do Império com os Cem Dias, a Restauração, a Monarquia de Julho, a Segunda República, o Segundo Império e a Terceira República. De acordo com Hobsbawm, essas alternâncias de regime em um ritmo “quase insano” (HOBBSAWM apud SALIBA, op. cit., p. 30), foram todas “tentativas para se manter uma sociedade burguesa evitando ao mesmo tempo o duplo perigo da república democrática jacobina e do velho regime” (HOBBSAWM, op. cit., p. 126). Assim, a luta por essa liberdade é o fio condutor da “travessia de um século trepidante, contraditório, por vezes desesperador, mas cujas obras de pensamento permanecem nossa herança inalienável” (WINOCK, op. cit., p. 19).

¹⁵⁴ HOBBSAWM apud SALIBA, op. cit., p. 35.

¹⁵⁵ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994, (Coleção tudo é história; 52), p. 70-71.

¹⁵⁶ ÁRIÈS, Phillippe apud BRESCIANI, idem.

¹⁵⁷ BRESCIANI, op. cit., p. 50.

Segundo Bresciani, os escritores franceses – literatos e cientistas – que se dedicam a esse tema localizam a ameaça da miséria no campo político, em função das proporções da multidão e da possível irrupção de suas forças: “o espectro das multidões incontroláveis”.¹⁵⁸ De acordo com Saliba, essa concentração populacional nas cidades conduzia a um estado constante de mal-estar e tensão social que, por vezes, culminava em motins urbanos.¹⁵⁹

Todavia, se por um lado a vida cotidiana exerceu medo, por outro, despertou fascínio. Nesse sentido, conforme Bresciani, “o espetáculo das ruas torna-se visível nos textos”¹⁶⁰ dos escritores que iam compondo um caleidoscópio de representações estéticas do universo da cidade. De acordo com Carl Schorske, foi na França, com Baudelaire, que surgiu uma nova maneira de sentir e pensar, que incluiu – inevitavelmente – a cidade.¹⁶¹ Sua relação com os *hommes de lettres* passou a se dar não mais, apenas, por um julgamento ético, mas pela experimentação estética em sua plenitude:

[...] estava a cidade, com todas as suas glórias e seus horrores, suas belezas e suas feiuras, como base essencial da existência moderna. O objetivo dos *novi homines* da cultura moderna tornou-se não julgá-la do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude pessoalmente.¹⁶² (Grifo do autor)

Segundo Schorske, esse modo de compreender a cidade, possibilitado pela emergência de uma nova cultura subjetivista, na metade do século XIX, colocava a cidade “para além do bem e do mal”. Nesse sentido, a cidade não era mais pensada como virtude – concepção desenvolvida no século XVIII, a partir do Iluminismo, sobretudo por Voltaire – tampouco como vício – quando da industrialização do início do século XIX. Se antes, a cidade era situada entre passado e futuro pelo pensamento urbano – quer fosse o futuro da translação da ordem social à realidade física quando da fundação das cidades ordenadas¹⁶³, quer fosse a alocação entre passado de trevas e futuro róseo da visão iluminista – com a Modernidade, o *locus* temporal entre passado e futuro é suprimido por uma dimensão *hic et nunc* – “aqui e agora” – apreendida pela transitoriedade. Todavia, essa transitoriedade carregava em si não só o efêmero, mas também o permanente. Trata-se, conforme Baudelaire, de retirar da moda o que essa pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 109.

¹⁵⁹ SALIBA, op. cit., p. 28.

¹⁶⁰ BRESCIANI, op. cit., p. 16.

¹⁶¹ SCHORSKE, Carl E. “A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler”. In: _____. *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 66.

¹⁶² Ibidem, p. 67.

¹⁶³ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. (Trad. Emir Sader). São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 27.

Assim, o poeta torna-se “pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno”.¹⁶⁴ Nesse sentido, apreende-se a Modernidade como o transitório, o fugidío, a metade da arte cuja outra metade é o eterno – “a Arte é longa e o Tempo é breve”.¹⁶⁵ Considerando a definição baudelairiana, o teórico Hans Robert Jausss apresenta a *Modernité*. Essa Modernidade, conforme o teórico, “consagrada na França, sobretudo com Baudelaire, como a palavra de ordem de uma nova estética”¹⁶⁶, apresenta-se como um neologismo que deve designar a dupla natureza do belo, o que permite a compreensão simultânea da vida moderna, do cotidiano histórico e da atualidade política. Portanto, a consciência da Modernidade integra, na experiência histórica – que coincide com a experiência estética – o aspecto do eterno como antítese do transitório e não como oposto do “passado”.

Como ressalta Laura Nery, “o histórico para Baudelaire não é mais um ponto remoto ao qual o observador atual se dirige. Para o poeta, o hiato entre presente e passado realça o que há de contingente no eterno”.¹⁶⁷ Nesse sentido, a Modernidade para Baudelaire deixa de se opor ao clássico ou ao passado e passa a opor-se a si mesma; e ao deixar de ter relação com o passado ou com o futuro, ela assume consciência de si mesma. Essa concepção do moderno como uma nova compreensão do mundo – que se tornará palavra de ordem de uma nova estética – é moldada ao longo do século XIX.

Para compor os quadros a partir dessa nova compreensão do mundo, o complexo contexto histórico e social das grandes cidades se faz pano de fundo da ação desses literatos. Esse atributo temporal – *hic et nunc* – da cidade moderna e sua percepção para além do bem e do mal, reelaborava as questões que se colocavam frente a esse mundo moderno. Como aponta Schorske, os intelectuais não perguntavam mais o que era bom e o que era ruim na vida moderna; mas sim o que era a vida moderna. Não mais julgando, esse intelectual moderno parte para a rua, lugar onde é possível experimentar em sua plenitude essa Modernidade. Assim, a rua torna-se personagem principal e o “banhar-se na multidão”, experiência fundamental, uma vez que:

A cidade apresentava uma sucessão de momentos variegados, fugazes, e cada um deles deveria ser saboreado em sua passagem [...] a experiência da

¹⁶⁴ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. (Org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 13.

¹⁶⁵ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. (Trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso), p. 152.

¹⁶⁶ JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrum Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47.

¹⁶⁷ NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. 2006. 233 f. : il. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006. p. 150.

multidão era fundamental: todos os indivíduos desarraigados, únicos, todos unidos por um momento antes de partirem cada um para o seu lado.¹⁶⁸

As identidades individuais, então, dão lugar a uma multidão de tipos fugidios – a mendiga, os velhos, as velhinhas, os cegos, o trabalhador, uma passante ¹⁶⁹ – que pedem para ser decifrados, compreendidos. Para tal, e em meio a esse espetáculo de forças incontroláveis e ameaçadoras da multidão na paisagem urbana, o olhar desenvolveu um papel fundamental. Georg Simmel, ao pensar uma sociologia acerca da relação entre a metrópole moderna e a vida mental proporcionada por ela, aponta para uma dimensão elevada da consciência e uma predominância da inteligência no homem metropolitano. Simmel ressalta que as condições psicológicas criadas pela metrópole são operacionalizadas por esse “olhar”:

[...] apreensão com uma única vista de olhos e o inesperado das impressões súbitas. [...] Com cada atravessar de rua, como o ritmo e a multiplicidade da vida econômica, ocupacional e social, a cidade faz um contraste profundo com a vida de cidade pequena e a vida rural no que se refere aos fundamentos sensoriais da vida psíquica.¹⁷⁰

Conforme Maria Stella Bresciani, a importância do olhar – que pode durar um instante – decorre da própria vida cotidiana moderna, na qual:

O estar submetido a longos trajetos pelas ruas, a pé ou dentro de meios de transporte coletivo, impõe aos olhos a atividade de observar coisas e pessoas; a vida cotidiana assume a dimensão de um permanente espetáculo. Esse olhar pode se resumir a um relance.¹⁷¹

Mas os olhos – tão proeminentes nessa poética moderna do mundo capital-industrial – não provocam apenas sensações fugazes do belo, mas também apresentam o que há de horror nessa sociedade, como Baudelaire apresenta nos poemas em prosa “As viúvas” e “Os olhos dos pobres”, em sua obra *Spleen de Paris*. Ainda assim, se por um lado, na Paris do século XIX, o surgimento da multidão possibilitou a observação de tipos fugidios – como as viúvas do poema em prosa baudelairiano – por outro, ele também estimulou a aparição de algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos.

A fuga da normatividade e a resistência à rígida divisão de papéis sociais do espaço moderno encontraram corpo na figura do *flâneur*, que era, ao mesmo tempo, ator e espectador desse processo. Outra importante figura para compreendermos a experiência estética da

¹⁶⁸ SCHORSKE, 2000, p. 67.

¹⁶⁹ Todos esses tipos são encontrados nos quadros parisienses (*Tableaux parisiens*), de Baudelaire. Cf. BAUDELAIRE, 2012, p. 303-358.

¹⁷⁰ SIMMEL, Georg. “A metrópole e a vida mental”. (Trad. Sérgio Marques dos Reis). In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987, p. 12.

¹⁷¹ BRESCIANI, op. cit., p. 11.

Modernidade é o *dândi*. Para Baudelaire, o *dândi* não se define apenas por aquele que tem uma preocupação excessiva com a *toilette*.¹⁷² Antes, indumentária e elegância são símbolos da superioridade aristocrática de seu espírito. Podemos dizer que o Dandismo foi, antes de tudo, um modo de ser que, cheio de nuances, busca pela distinção em meio a uma necessidade de originalidade dentro dos limites das conveniências¹⁷³ – “necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a trivialidade”.¹⁷⁴ Através dele, buscava-se reestabelecer o caráter vertical do indivíduo diante da crescente horizontalização da sociedade parisiense do século XIX, “daí a resistência crítica do *dandy* a esse espaço que homogeneiza a todos, anulando a singularidade dessa figura que se destaca pela elegância do figurino exclusivo”.¹⁷⁵

Nesse sentido, podemos notar que o que há de específico no espaço e no tempo dessa Modernidade é captado e definido, primeiramente, por Baudelaire, em sua poética, "flexível e nervosa", que surge dos choques com a grande cidade, dessa nova sociedade. Surge desse novo mundo paradoxal, fruto de uma dupla revolução, como aponta Hobsbawm:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.¹⁷⁶

O movimento da afirmação do sonho, do ideal, da fantasia, trazido pela estética simbolista, também se caracteriza como uma crítica ao mundo em que se vive. A busca pela criação de outra realidade – que tampouco é sólida – pode ser percebida como uma espécie de negação do mundo. Esses escritores, através de suas experiências literárias, criticam seu mundo e propõem uma realidade poeticamente recriada. Marginais, eles cruzavam as barreiras, nem tão rígidas, que separavam a sociedade burguesa do país da Boêmia – que, como fenômeno social definido e reconhecido, surgiu no século XIX, nas décadas de 1830-1840, pertencendo a esse mundo moderno moldado pela dupla-revolução.

De acordo com Jerrold Seigel, sua emergência se deu “na intersecção da ação e do significado, do gesto e do conhecimento. Era ao mesmo tempo uma forma de vida e uma

¹⁷² O termo *toilette*, aqui, se refere ao conjunto de vestimentas e acessórios combinados, geralmente usados em ocasiões mais formais.

¹⁷³ É nesse sentido que Raúl Antelo aponta a dimensão autosssegredadora da figura do *dândi*. Cf. ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Livraria Taurus-Timbre Editores, 1989, p. 74.

¹⁷⁴ BAUDELAIRE, 1996, p. 51.

¹⁷⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: velas do vício, ruas das graças*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996, p. 36.

¹⁷⁶ HOBBSAWM, op. cit., p. 403.

interpretação dramatizada, tanto de si mesma quanto da sociedade para qual era uma resposta”.¹⁷⁷ Assim, o poeta mergulhava nesse mundo, transformando sua própria vida em uma obra de arte – “sua existência cotidiana é uma obra de gênio”¹⁷⁸, como reintera Seigel:

[...] foi a apropriação dos estilos de vida marginais pelos burgueses jovens e não tão jovens, para a dramatização da ambivalência em relação às suas próprias identidades e destinos sociais. Muitos não boêmios experimentaram a mesma ambivalência, mas não dedicaram suas vidas a expressá-las. As pessoas eram ou não boêmias dependendo da intensidade na qual partes de suas vidas dramatizavam essas tensões e conflitos para elas próprias e para os outros, tornando-os visíveis e exigindo que fossem confrontados.¹⁷⁹

Tal Boêmia se construiu em contraste à imagem da burguesia. O que, num primeiro momento, pode levar a acreditar erroneamente que Boêmia e burguesia, boêmio e burguês se constituíram como polos opostos, intocáveis. Essa imagem pode ser desfeita se atentarmos à experiência histórica; no momento em que a Boêmia se estabelecia, a sociedade burguesa também estava em processo de construção. O que existe é uma convergência entre esses polos – boêmio e burguês – que são partes de um mesmo campo. Essa dupla-caracterização se materializa em vários escritores, um exemplo é o poeta romântico Gérard de Nerval (1808-1855).

Conforme Marta Kawano, a condição financeira e social de Nerval era a mesma de muitos outros contemporâneos, que, oriundos da burguesia, não conseguiam obter ganhos condizentes com o esperado pela classe social que ocupavam.¹⁸⁰ O que acabava gerando uma espécie de marginalização compulsória que caracterizava estes como boêmios e “os situava em uma zona de penumbra entre a ingenuidade e a criminalidade”.¹⁸¹ O próprio Nerval traça um retrato desse escritor e sua condição:

Aqueles que não puderam, como Voltaire, fazer fortuna com as especulações financeiras, aqueles que não puderam, como Beaumarchais, garantir sua independência futura vendendo fisis [sic] aos americanos revoltados com a Inglaterra; aqueles, enfim, que não devem ao acaso do nascimento algumas das elevadas posições [...] que permitem cultuar as musas à sombra das tílias plantadas por seus pais; aquele, ainda, que não vendem suas penas de maneira alguma e sob pretexto algum, são naturalmente relegados à classe dos boêmios.¹⁸²

¹⁷⁷ SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. (Trad. Magda Lopes). Porto Alegre: L&PM editores, 1992, p. 21.

¹⁷⁸ MUGER, Henry apud SEIGEL, op. cit., p. 12.

¹⁷⁹ SEIGEL, op. cit., p. 20.

¹⁸⁰ KAWANO, op. cit., p. 162-164.

¹⁸¹ SAINT-CHERON, Alexandre apud SEIGEL, op. cit., p.13.

¹⁸² NERVAL, Gérard de apud KAWANO, op. cit., p. 164.

Essa marginalização possibilitou, na maioria das vezes, o aparecimento de uma irreverência comportamental, como o uso de vestimentas extravagantes – Nerval passeava em meio os jardins de Tuileries com sua lagosta de estimação. Outro comportamento recorrente entre os artistas participantes dessa boêmia romântica e irreverente era a adoção de pseudônimos e apelidos – o próprio Nerval assumira esse nome em substituição ao de nascimento, Labrunie. A adoção/ incorporação de outros nomes pode ser compreendida como uma marca do desejo de escapar do lugar-comum, o que também poderia chocar a ordem estabelecida.

Os problemas e dilemas da vida moderna, sobretudo no que diz respeito ao desenvolvimento individual e social, foram fundamentais para a constituição da Boêmia. Esses problemas, segundo Simmel, derivavam da necessidade que o indivíduo moderno teria em preservar a autonomia e a individualidade de sua existência frente às esmagadoras forças sócio-históricas e da técnica de vida legada pelo século XVIII, que exigiu do homem e do seu trabalho, uma especialização funcional. Além disso, de acordo com o sociólogo, a economia do dinheiro contribuía para essa existência de valores mais quantitativos do que qualitativos. A natureza calculativa do dinheiro, dominante na vida mental moderna, proporcionou o surgimento de uma nova precisão e de uma certeza na definição de identidades e diferenças, ao mesmo tempo em que extinguiu as ambiguidades nos acordos e combinações nas relações sociais:

[...] o dinheiro torna-se o mais assustador dos niveladores. Pois expressa todas as diferenças qualitativas das coisas em termos de ‘quanto?’. O dinheiro, com toda sua ausência de cor e indiferença, torna-se denominador comum de todos os valores; arranca irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade.¹⁸³

O homem metropolitano negocia¹⁸⁴ e o mercado abarcava os novos produtos culturais. As novelas seriadas ganharam espaço no *feuilleton* – e contribuíram para o sucesso no consumo deste – enquanto o *vaudeville* tirava de cena as pantomimas. Como Nerval retrata em um artigo publicado em *L'Artiste*:

Antigamente o Théâtre des Funambules se dedicava apenas à dança de corda e às pantomimas. Essas duas artes se seguravam pelas mãos, pelos pés, se quiserem, pelo silêncio, condição principal dos antigos privilégios das festas de feira. Hoje todos esses pequenos teatros tagarelam e cantarolam, e o *vaudeville* está em toda parte. É preciso suportar três *vaudevilles* para chegar a Pierrô, que não é apreciado senão pelos espectadores de pouca idade.¹⁸⁵

¹⁸³ SIMMEL, op. cit., p. 16.

¹⁸⁴ Ibidem, loc. cit.

¹⁸⁵ NERVAL, Gérard de apud KAWANO, op. cit., p. 25.

Diferente do poeta que se veste com um traje de negócios e se torna “tão materialista e calculista quanto qualquer advogado ou banqueiro”¹⁸⁶, o poeta moderno veste as roupas do velho saltimbanco. A exploração do universo circense da *Commedia dell Arte*, é um tema recorrente na literatura do século XIX, e ainda nas primeiras décadas do século XX – como é possível observar, aliás, no nome do hebdomadário simbolista brasileiro *Pierrot*. Segundo Kawano, essas figuras – pierrôs, saltimbancos, arlequins e colombinas – oriundas dos espetáculos de rua, ao serem transpassadas às obras literárias, adquirem como referência o próprio literário, do seu fazer artístico e da condição da arte.¹⁸⁷ Vera Lins endossa essa perspectiva ao trazer para discussão, o estudo de Jean Starobinski:

[...] a figura do saltimbanco com a qual se identifica o poeta moderno, é contraditória, marca tanto a independência da imaginação e a subversão da seriedade burguesa, quanto o isolamento em que fica o artista face a esse burguês que pede de sua arte apenas o efeito agradável.¹⁸⁸

Em *El retrato del artista como saltimbanqui*¹⁸⁹, Starobinski apresenta uma análise sobre a presença da figura do bufão ao longo da história da arte e da literatura, sobretudo nos séculos XIX e XX, em função da multiplicação dessa presença. Ainda que seja uma figura antiga¹⁹⁰, no decorrer desse fim de século, o palhaço, cada vez mais, se faz recorrente nas obras de arte – ele está nas pinturas de Pablo Picasso, Georges Rouault, Henri de Toulouse e James Ensor, nos escritos de Gustave Flaubert, James Joyce e Charles Baudelaire. A essa presença, Starobinski desenvolve seu estudo orientando-se pelo questionamento de qual seria a natureza dessa atração exercida pelo mundo do circo sobre os artistas por mais de um século.¹⁹¹ Para o crítico literário, a figura do *clown* não se trata apenas de um motivo pictórico ou poético, mas de uma forma – através de imagens hiperbólicas, e a propósito deformantes, do saltimbanco – de identificação pessoal, com a qual os artistas quiseram mostrar a si mesmos e expor sua percepção acerca da concepção da arte.¹⁹²

¹⁸⁶ SEIGEL, op. cit., p. 22-23.

¹⁸⁷ KAWANO, op. cit., p. 124.

¹⁸⁸ LINS, 1997, p. 9.

¹⁸⁹ STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007.

¹⁹⁰ A figura do bufão está presente na italiana *Commedia dell Arte*, no período medieval, e também, dentre outros, na pintura de Antoine Watteau, no início do século XVIII, com o quadro *Pierrot*, conhecido também como *Gilles*. No quadro de Watteau, a personagem de Pierrot ocupa toda a altura da tela, destacando-se sobre o céu, enquanto das outras personagens da comédia italiana que o acompanham, só conseguimos ver metade de seus corpos, por estarem dispostos por trás das folhagens. O quadro é, geralmente, interpretado como uma espécie de autorretrato no qual o artista busca a si mesmo, apresentando um bufão triste. POMARÈDE, Vincent. Pierrot, dit autrefois “Gilles”. *Musée du Louvre*. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pierrot-dit-autrefois-gilles>. Acesso em: 19 de fevereiro de 2016.

¹⁹¹ “¿cuál es la naturaleza de la atracción que ejerce sobre los artistas la imageneria de la farândola desde hace casi un siglo?”. STAROBINSKI, op. cit., p. 8.

¹⁹² Idem.

A esses elementos de ordem interna, apresentados por Starobinski, somam-se motivos que o autor identifica como sendo de ordem externa: trata-se do mundo histórico-social no qual esses artistas-saltimbancos estão inseridos. É no mundo moderno, no qual o capital e a progressiva industrialização modificam as relações – de trabalho, sociais e afetivas – e o ritmo de vida nas cidades. O crítico, então, analisa a ampla representação do bufão na arte e sua (sobre)vivência conflituosa em um mundo burguês secularizado, marcado pelo materialismo, pragmatismo e positivismo, no qual a arte está subjulgada ao mercado e a um existir cada vez mais mecanizado e simplificado. Nesse quadro, imaginação e espontaneidade passam a ser consideradas – e, conseqüentemente, a desempenhar papéis – secundárias. Os artistas desse período vão retomar o espaço do circo e a figura do saltimbanco como resistência a esse mundo utilitário e como abertura de possibilidades para novos modos de fazer, viver e sentir, através da imaginação:

[...] *el sueño nos proporciona un fragmento del mundo primitivo. Ahora bien, el mundo del circo y la feria es como soñar despiertos con la evidencia de lo imposible a plena luz. [...] Los pintores y los escritores de comienzos del siglo XX irán a la fuente: explotarán de forma activa lo imposible.*¹⁹³

Faz-se presente, assim, no âmago dessa Boêmia, uma resistência ao nivelamento e à uniformização pelo mecanismo sociotecnológico¹⁹⁴ e a essa cultura utilitária. O papel que o artista-saltimbanco desempenha na Modernidade se trata de reestabelecer uma ordem não objetiva por meio da desordem que introduz, como apresenta Lins:

Pela desordem que introduz, torna-se a medicação da qual o mundo doente precisa para recuperar sua ordem verdadeira. O artista desempenha esse papel: no salto da dançarina ou do acrobata se encontra a imagem do salto do espírito fora de todo sentido literal. Ele significa uma ultrapassagem dos limites do real. Num mundo utilitário, a entrada do *clown* abre uma brecha por onde entra a inquietude e vida e o desafio à sociedade de nossas certezas.¹⁹⁵

Vale ressaltar que essa atuação possibilitada pelo enriquecimento da sensibilidade subjetiva custava, na maioria das vezes, um afastamento de “confortos psicológicos da tradição e de qualquer sentido de participação num todo social integrado”.¹⁹⁶ Os artistas pertencentes, então, a essa Boêmia eram vistos pelos outros – que não a habitavam – como pessoas socialmente problemáticas, uma vez que se situavam dentro e fora da sociedade estabelecida, simultaneamente. Os estigmas sociais, que ressaltavam o caráter de

¹⁹³ Ibidem, p. 98.

¹⁹⁴ SIMMEL, op. cit., p. 11.

¹⁹⁵ LINS, 1997, p. 23.

¹⁹⁶ SCHORSKE, 2000, p. 68.

marginalidade, aos quais esses boêmios e literatos eram expostos compreendiam desde o exótico ao louco. Aqueles que assumiam tal posicionamento crítico frente ao mundo moderno estavam sujeitos – e quase sempre eram – portanto, considerados figuras marginais.

De acordo com Seigel, eles compartilhavam uma experiência marginal baseada na recusa, na qual, tendo a Boêmia se expandido para onde os limites da existência burguesa eram obscuros e incertos, suas fronteiras e margens sociais eram testadas. Inclusive, muitos se recusavam ou eram incapazes de aceitar uma identidade social estável e limitada, conforme a “receita” burguesa. Não obstante, tal comportamento não era desprovido de sentido. Ao contrário, era uma maneira de questionar o mundo em que viviam, assim como os valores predominantes dessa sociedade. Segundo o historiador, essa seria a configuração da Boêmia: não como um reino exterior à vida burguesa, mas como a expressão de um conflito que surgiu em seu meio. Assim, é possível perceber a Boêmia como uma expressão dos conflitos que surgiram no âmago dessa sociedade moderno-burguesa, que se formava num *entre-deux*. Essa multiplicidade e esses conflitos constituíram um dos aspectos mais importantes da Modernidade.

A publicação da obra *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, em 1857, é considerada o marco de uma nova estética literária da Modernidade. Baudelaire reflete sobre o tédio que os tempos modernos – no contexto da revolução industrial, da lógica capitalista-industrial – lhe inspiram; o poeta fala da solidão existencial e dos vícios do homem, dos amores fracassados. Ele propõe, sobretudo, uma nova abordagem da vida na cidade cosmopolita, inaugurando uma nova perspectiva crítica e temática. Desse outro patamar, como Álvaro Cardoso Gomes¹⁹⁷ atenta, temas menores ou cotidianos considerados sórdidos e repugnantes, como uma carcaça, ganham tratamento inovador, enquanto estímulos a uma reflexão sobre a experiência urbana moderna, sobre a beleza atual, ao mesmo tempo decaída e inspiradora. O que Baudelaire apresentara, ao nível do poético, era um descontentamento com o mundo em que estava inserido e, igualmente, com o modo de pensá-lo e de conceber a arte, em geral. De acordo com Balakian, há em Baudelaire uma complexidade que o torna uma personalidade interessante, em função da sua diversidade – ausência de uma característica específica – e da sua multiplicidade.¹⁹⁸ Sua linguagem carregada de metáforas, alusões e símbolos é precursora das estéticas simbolistas.

As experiências estéticas simbolistas tomaram corpo no fim do século XIX, período entre 1885 e 1895, compreendendo “um movimento literário de ampla filiação, um *cénacle*

¹⁹⁷ GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

¹⁹⁸ BALAKIAN, op. cit., p. 30.

que publicava manifestos, patrocinando revistas literárias”.¹⁹⁹ Literariamente, as estéticas simbolistas intensificaram a ideia romântica de que só se pode captar a essência misteriosa das coisas pela palavra evocadora, portanto, para os simbolistas, fazer poesia implicava em – através dos símbolos – aludir, sugerir e não mostrar os objetos diretamente.²⁰⁰ Seus literatos provocaram uma revolução na linguagem poética, que passou a apresentar uma concepção metafísica da poesia. Entretanto, essas experiências não estavam divorciadas do contexto histórico e cultural finissecular, no qual se desenvolveram.

Se na Paris industrial do começo do século, a Modernidade assumiu a dupla sensação provocada pela *adventure* – experiência ambiental que Marshal Berman²⁰¹ descreve como uma promessa de “poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor [...] ao mesmo tempo [em que] ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos” – o momento do *fin de siècle* trouxe outros ares. Já vivida as ondas revolucionárias – desde a Revolução de 1789 ao fim da Comuna de 1871 – o fim do século XIX francês apresentava outra configuração da experiência histórica. A guerra Franco-Prussiana, o fim da Comuna, o desenvolvimento industrial – com suas consequências quase sempre aterradoras para o ser humano, como observa Berman – e as promessas de liberdade do início do século – do racionalismo moderno e do progresso – que iam se convertendo em “gaiolas de ferro” provocaram nesse *fin de siècle* uma sensação de insegurança e desconfiança. O homem moderno do final do século vivia um desencanto com a própria Modernidade.

Nesse cenário, a Boêmia ganhava outra configuração, adquirindo certo ar *negro*, à sombra dessas experiências, e propondo uma atitude de provocação e até mesmo de hostilidade social. Essa mudança foi observada por Seigel. Segundo ele, o tom e a atmosfera dos novos cabarés – antros de encontros boêmios – do fim do século era dado pelo *fumisme*:

[...] uma espécie de desdém por tudo, um rancor interior contra as criaturas e as coisas, que traduzia no exterior por inúmeros atos de agressão, farsa e brincadeiras de mau gosto [...] era ainda uma recusa a tratar o mundo oficial com seriedade e respeito [...].²⁰²

Assim, seus poetas deixavam-se embriagar pelo espírito decadente. O poeta Paul Verlaine deu asas a esse espírito ao escrever “*Langueur*” – com seu verso inicial “Eu sou o Império no final de sua decadência”. No mesmo período surgiram dois jornais chamados *La*

¹⁹⁹ Ibidem, p. 11.

²⁰⁰ Para o poeta Paulo Leminski, as experiências simbolistas mudaram o sentido: do olho para o ouvido. Assim o poeta simbolista seria um músico, de palavras, sílabas, vogais e consoantes. LEMINSKI, op. cit., p. 65.

²⁰¹ BERMAN, op. cit., p. 15.

²⁰² SEIGEL, op. cit., p. 227.

Décadence e Le Décadent, editado por Anatole Baju. No ano seguinte, a Decadência atingiria seu apogeu com o romance *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans – no qual, o gosto pela decadência da personagem principal, Des Esseintes, o conduzia por um caminho de afastamento da realidade cotidiana para um mergulho em um estado interior, que penetrava as profundezas do inconsciente. Conforme Seigel, esse era um momento em que se realçava o desejo de ver o declínio do mundo público, a partir da liberação dos poderes desse mundo interior. Berman também atenta para esse desejo, ressaltando a existência de um duplo:

Todos os grandes modernistas do século XIX atacam esse ambiente, com paixão, e se esforçam por fazê-lo ruir ou explorá-lo a partir de seu interior; apesar disso, todos se sentem surpreendentemente à vontade em meio a tudo isso, sensíveis às novas possibilidades, positivos ainda em suas negações radicais, jocosos e irônicos ainda em seus momentos de mais grave seriedade e profundidade.²⁰³

É essa sensibilidade às novas possibilidades que vai impulsionar a publicidade literária, a exemplo do cabaré artístico *Chat Noir* inaugurado em 1881, por Émile Goudeau – que além do uso de publicidade para o próprio cabaré, lançou um jornal também chamado *Le Chat Noir*, proporcionando, assim, uma troca de publicidade entre ambos. A publicidade chegava, então, à Boêmia e os escritores e artistas depositavam sua confiança, cada vez mais, nesse mercado de bens culturais:

A ideia de Émile Goudeau de que um cabaré literário, mantendo a aura da Boêmia, podia servir para apresentar aspirantes a escritores e poetas a possíveis consumidores de suas obras era o equivalente cultural a uma loja de departamentos. [...] o *fin-de-siècle* foi a época clássica do cartaz de propaganda – outra consequência foi a expansão e transformação do mercado para os bens de consumo. Todos os tipos de produtos eram anunciados em cartazes [...].²⁰⁴

Nesse momento, em que a publicidade ganha espaço e passa a ser valorizada em todos os âmbitos da vida social e cultural, o apuro gráfico dos cartazes e das propagandas se destaca. Os cartazes publicitários de estilo *Art Nouveau*, sobretudo os de Alfons Mucha, tomam as ruas anunciando desde casas de biscoito e de *toilette* até cervejarias e espetáculos. Vale ressaltar que, com essas mudanças, a Boêmia experimentava-se em uma simbiose com a burguesia, pois os novos estabelecimentos boêmios, como o emblemático *Chat Noir*, proporcionavam a existência de um público amplo – incluindo burgueses.²⁰⁵

²⁰³ BERMAN, op. cit., p. 12-13.

²⁰⁴ SEIGEL, op. cit., p. 231-235.

²⁰⁵ “No *Chat Noir*, a *blague* tradicional dos estudantes e dos artistas assumiu novas formas: os funcionários do cabaré vestiam-se com os trajes verdes da Academia Francesa; quando os patronos chegavam, eram agraciados com polidez exagerada, recebiam títulos de nobreza e eram tratados com um respeito extremo, caricaturado. A

A Boêmia não era mais o reino dos artistas jovens encarados como pessoas socialmente problemáticas, assim como a designação de “boêmio” não estava mais situada em uma zona de penumbra entre a ingenuidade e a criminalidade, como era no início do século. Ainda assim, conforme Seigel, a Boêmia continuava sendo um mundo em que a liberação de sentidos e emoções reprimidos ganhava vazão, ela era “um reino de fantasia liberada” que, agora, servia à burguesia. O burguês convertia-se em um boêmio *paralèlement*, cujas características, Seigel identifica no poeta Paul Verlaine: uma pessoa convertida à respeitabilidade burguesa, mas que, ao mesmo tempo, não conseguia renunciar às transgressões que o colocariam à margem da sociedade. Essa nova configuração da Boêmia, na qual esta se fundia – ainda que problematicamente – ao destino da mercadoria, estabelecida pelos cabarés ao estilo do *Chat Noir*, foi um novo ponto de partida para sua história:

[...] esta era uma Boêmia para a burguesia, um local em que a vida cada vez mais organizada e regulada da cidade moderna poderia ser deixada para trás por uma noite por aqueles incapazes de escapar dela por mais tempo [...] podiam buscar a libertação dos limites sociais costumeiros, tomando parte no jogo de romper as convenções e violar tabus. O fato de a Boêmia ter um tal relacionamento com a vida burguesa foi sugerido em 1895 por um jornalista, que fez um comentário sobre o busto de Murger nos Jardins de Luxemburgo. O burguês típico tinha, dizia ele, “no fundo de seu coração uma atração perversa pela Boêmia. Experimentava um desejo animado de viver ali subjetivamente”. Foi esse desejo que os cabarés do *fin-de-siècle* exploraram e satisfizeram.²⁰⁶

É em meio a esse cenário de desencanto que os simbolistas apresentam sua proposta combativa frente a esse mundo moderno que, a tudo, progressivamente, mercantiliza. Entretanto, no Brasil, o fim do século XIX apresentava uma configuração de experiência histórica diferente da parisiense.

Boêmia era literalmente transformada em teatro, representando seu afastamento da vida comum, mas também mascarando-a canalizando sua energia para atrair a burguesia como patronos e consumidores da obra literária e artística. [...] A Boêmia não era mais uma forma de afastamento da vida comum em nome da arte ou da experiência, nem tampouco um reino de *réfractaires*. Tornou-se uma forma de publicidade”. Ibidem, p. 227-228.

²⁰⁶ Ibidem, p. 245.

2.2. Marginalidade de um *fin de siècle* tropical

Lançando as vistas sobre o Brasil por este lado, vejo que possuímos hoje uma lavoura arruinada, um comércio quase todo estrangeiro, uma pequena indústria nos centros populosos, de que nem se deve falar, e em duas ou três províncias a criação de gados.

Silvio Romero

No Brasil, a cena finissecular era diferente da França. Aqui, o *fin de siècle* se configurou em um momento de crise no Império, sobretudo, em função de uma série de crises nos âmbitos do político, do social e do econômico, que acabou por determinar a derrocada do sistema dominante. Nicolau Sevcenko ressalta que no Brasil, entre fins do século XIX e meados do XX, houve um fluxo de transformações que atingiu vários níveis das relações sociais.²⁰⁷

Em meados do século XIX, a sociedade brasileira, predominantemente agrícola, ainda vivia sob as correntes da cultura escravocrata, que era, progressivamente, posta em questão pelos intelectuais – muitos dos quais haviam experimentados os ares do mundo moderno europeu. Com o crescimento e valorização da produção do café nas províncias do Rio de Janeiro e São Paulo, estas se constituíram como polos de convergência do poder econômico. A cidade do Rio de Janeiro concentrava – além do poder econômico – poder político, sobretudo por desempenhar o papel de capital administrativa.

A partir da década de 1870, o país passou por um período de transformações culturais, econômicas, políticas e sociais, que foi se intensificando até a virada do século e as primeiras décadas do século XX. Angela Alonso²⁰⁸, analisa o movimento que ficou conhecido por “geração de 1870”²⁰⁹, a partir da experiência compartilhada por seus membros. Para a autora, a atividade intelectual desses escritores não estava dissociada da atividade política que, na conjuntura de crise do Império, assumia um movimento político de contestação da ordem imperial.

Para tal, esses grupos de escritores recorreram a um conjunto de teorias e ideias europeias que estavam disponíveis no século XIX, como o darwinismo, o spencerianismo, o cientificismo, o positivismo e o liberalismo. Não obstante, Alonso alerta que essas teorias

²⁰⁷ SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio*. v. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 7-48.

²⁰⁸ ALONSO, Angela. *Idéias em Movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

²⁰⁹ Ressaltamos aqui, em conformidade com o estudo realizado por Roberto Ventura em *Estilo tropical*, a dimensão heterogênea dessa “geração” de literatos. Cf. VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

estrangeiras não eram adotadas aleatoriamente e tampouco eram meramente incorporadas ao discurso desses grupos. Ao contrário, elas passavam por um processo de triagem, no qual havia um critério político para seleção. Assim, com vistas a criticar o *status quo* imperial, esses grupos se valiam desse repertório político-filosófico europeu, que era adaptado de acordo com seus interesses políticos, aliado a uma reinterpretação da tradição brasileira:

A relação entre contexto brasileiro e teorias europeias é dinâmica [...] há um repertório comum, que inclui tanto teorias estrangeiras quanto a tradição nacional. A apropriação de elementos desse repertório é seletiva e envolve necessariamente supressão, modificação.²¹⁰

No fim do século XIX, os ideais do republicanismo ganhavam força – sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul – e o movimento abolicionista se estruturava. Antes mesmo da virada do século, o Brasil seria marcado pela abolição da escravidão, em 1888, e pela proclamação da República, no ano seguinte. Em um contexto de avanço da industrialização, de reformas urbanas, e uma crescente imigração – no qual se dizia viver sob a égide do progresso – vivia-se o fim do Império para a consagração de uma República. José Murilo de Carvalho²¹¹ apresenta esse período inicial da República como um momento em que grupos de diferentes ideologias disputavam a definição da natureza do regime republicano recém-instaurado. Carvalho demonstra como os símbolos, imagens, mitos e alegorias, enquanto elementos utilizados por grupos ideológicos de interesses distintos eram usados com a intenção de “formar almas”, no sentido de construir um imaginário próprio da República do Brasil.

Segundo Alonso, essa fragmentação político-ideológica no cenário posterior à proclamação da República teria se dado em função da unidade instável do movimento reformista da geração de 1870. Por suas coalizões serem “negativas” – mais em torno de um “inimigo” comum do que de um programa unificado – estas se desfizeram com o fim do Império e da escravidão – uma vez que a abolição era ponto de convergência do movimento. Assim, esses grupos heterogêneos – outrora unidos pela marginalização política – deixaram de ser um bloco contra a ordem imperial e passaram a disputar entre si:

Neste momento a coalizão se pulveriza em vários pequenos grupos, conforme combinações de ênfase em certos componentes da política positiva e alternativas de reforma: reforma política (republicanos/ monarquistas; federalistas/ centralistas; presidencialistas/ parlamentaristas); programa de reformas sociais (imigração/ trabalhador nacional; educação estatal/ privada;

²¹⁰ ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, outubro/2010.

²¹¹ CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

tipos de seguridade social) e econômicas (agricultura/ indústria; latifúndio/ minifúndio). De tal sorte que os aliados de uma década serão frequentemente inimigos na seguinte.²¹²

No âmbito financeiro, o período foi marcado por uma febre especulativa de um desejo por enriquecimento – em um momento que ficou conhecido como o Encilhamento²¹³, pela constante emissão de moeda e instabilidade cambial. Esta trouxe uma série de problemas inflacionários que refletiram em um aumento do custo de vida, que não acompanhado por um aumento salarial, resultou em uma forte instabilidade socioeconômica. Também nesse momento, a ciência ganhava uma importância sem precedentes, culminando na propagação do positivismo comtista, no evolucionismo de Spencer e teorias racionalistas e deterministas. Em um país que acabara de recém-libertar seus escravos negros ainda permanecia a mentalidade herdada pelo regime escravista; nesse cenário, tais teorias adquiriram teor altamente racista, proporcionando uma exclusão/ marginalidade ainda maior.

Na literatura, a cientificidade acionada por essas teorias determinou, tanto no Realismo, quanto no Naturalismo e na poética parnasiana, uma recusa ao espiritualismo metafísico, que encontraria espaço entre os simbolistas. Ao mesmo tempo em que essa corrente científicista seduzia bom número dos intelectuais, lhes incutia uma série de questionamentos e teorizações acerca da literatura brasileira e a construção da nacionalidade. Em um país mestiço como era o Brasil, era impraticável não pensar e discutir a presença do negro e a mestiçagem, como se pode observar no comentário de Silvio Romero:

O mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional. Nossa psicologia popular é um produto desse estado inicial. Não quero dizer que constituiremos uma nação de mulatos; pois que a forma branca vai prevalecendo e prevalecerá; quero dizer apenas que o europeu aliou-se aqui a outras raças, e desta união saiu o genuíno brasileiro, aquele que não se confunde mais com o português e sobre o qual repousa o nosso futuro.²¹⁴

²¹² ALONSO, 2010, p. 50-51.

²¹³ Encilhamento foi como ficou conhecida a crise financeira ocorrida no início da República. O ministro da fazenda Rui Barbosa, com o intuito de promover a industrialização brasileira e estimular a atividade econômica do Brasil, adotou uma política financeira baseada na disponibilização de créditos livres para investimentos industriais – na qual, além dos bancos, que receberam autorização para emitirem notas lastreadas em bônus do governo, outros estabelecimentos foram credenciados a emitir dinheiro, por concessão do mesmo. Tal política levou a um aumento exponencial na produção de papel-moeda acima das necessidades econômicas da sociedade, o que ocasionou uma desenfreada especulação financeira e forte alta inflacionária. Embora outros dois ministros – Visconde de Ouro Preto e Barão de Lucena – também tenham sido gestores no período dessa política financeira, o estigma da crise ficou associado à gestão de Rui Barbosa. O termo “encilhamento” foi adotado popularmente em associação ao procedimento de arrear o cavalo, preparando-o para a corrida, adotado no hipismo.

²¹⁴ ROMERO, op. cit., p. 28.

De acordo com Roberto Ventura, a cultura brasileira, bem como sua literatura, se transformou com a recepção desses modelos europeus que, adaptados²¹⁵, forneceram instrumentos para as reflexões sobre a natureza tropical, as raças e o que seria a cultura brasileira. Conforme o historiador, as noções de raça e natureza permeariam a crítica e a história literária do Brasil, cujo “estilo” era, comumente, atribuído à ação diferenciadora do meio ambiente – como no caso de Araripe Júnior – ou da mistura étnica – como podemos ver em Silvio Romero.²¹⁶

Dentre as intensas transformações que marcaram, sobretudo, a cidade do Rio de Janeiro – agora capital federal – no conturbado período de transição do Império para a República e durante a primeira década desta, Carvalho²¹⁷ destaca o crescimento demográfico. Segundo o autor, este estaria associado ao êxodo rural – e também ao aumento da imigração, impulsionada, sobretudo, após abolição pelas políticas de “embranquecimento” realizadas pelo governo. Soma-se, então, no cenário pós-abolição, esse crescimento demográfico à condição do ex-escravo – que, apesar de liberto, não foi, de fato, inserido na sociedade, nem no mercado. Tais questões proporcionam problemas habitacionais e de baixa remuneração, que recaiam no problema da marginalidade.

No que diz respeito à politização da sociedade, é possível verificar uma crescente participação nos debates políticos desde a década de 1870. Em contrapartida, Carvalho ressalta que a participação política não comportava o sentido político que foi sendo assumido com o tempo, observando especificamente o caso fluminense nos anos iniciais da República. Segundo o autor, se por um lado, o povo era ausente dos “mecanismos formais” do jogo político, sobretudo nas eleições; por outro lado, estava presente nas festas populares ou no carnaval:

[...] havia no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular. Só que este mundo passava ao largo do mundo oficial da política. A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva. A participação que existia era de natureza antes religiosa e social e era fragmentada.²¹⁸

²¹⁵ Conforme Ventura, nessas interpretações, produzidas a partir dos modelos europeus, “foi adaptada a ‘visão’ de naturalistas, etnólogos e viajantes estrangeiros sobre o Brasil e a América do Sul”, tendo a etnologia assumido “configurações específicas, vinculadas ao racismo, cientificismo, positivismo, evolucionismo e naturalismo”. VENTURA, op. cit., p. 12-13.

²¹⁶ Ibidem, p. 18-19.

²¹⁷ CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

²¹⁸ Ibidem, p. 38.

Por outro lado, a historiadora Maria Tereza Chaves de Mello atenta para a existência de um debate de ideias, que se dava na praça pública. Esta era percebida como o lugar da representação nacional e popular, ao abrigar o uso público da razão e da crítica, segundo os termos da época.²¹⁹ Nesse sentido, ainda que grande parte da população permanecesse iletrada, as notícias chegavam a todos através da leitura, em voz alta, dos jornais e das conversas cotidianas realizadas nos espaços públicos. Ressaltando a importância em considerar a oralidade como forma de difusão de ideias, por intermédio de redes informais de comunicação, a autora afirma que “não há como dimensionar a ampliação da esfera pública na década de 1880 sem ter em mente a cultura auditiva brasileira”.²²⁰

Na vida nacional republicana, as principais artérias em que reverberavam as discussões sobre política, economia, literatura, moda, dentre outros assuntos – alguns, inclusive, de foro particular – eram formadas pela Rua do Ouvidor e suas adjacências, na cidade do Rio de Janeiro, a capital federal, então. Ali, se concentravam as redações dos jornais, as sedes das revistas, as editoras, as livrarias, os cafés, as confeitarias, o comércio, os teatros, dentre outros. O cronista Luís Edmundo faz um registro desse Rio de Janeiro do seu tempo, ressaltando o caráter preponderante da Rua do Ouvidor como artéria principal da cidade:

A artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial, ainda é a Rua do Ouvidor. [...] Nesse trecho, com pouco mais de cem metros de extensão, é que palpita a vida elegante da cidade, trânsito obrigatório dos que chegam dos arrabaldes à parte central da cidade, a compras ou a passeio.²²¹

A Rua do Ouvidor era o palco dos grandes acontecimentos nacionais e a passarela da sociedade fluminense; lugar de exibição dos literatos. Pelas suas calçadas, viam-se todos os tipos de pessoas²²² e coisas:

Assim era a Rua do Ouvidor, a pequena artéria da vida nacional, por onde perambulava todo tipo de gente; vitrine da moda, das ideias, dos acontecimentos; lugar de exibição dos talentos, da boêmia, das celebridades. Era um tambor cujo eco se ouvia em todo país. O que nela acontecia, quem nela se projetasse, ganhava.²²³

²¹⁹ MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

²²⁰ *Ibidem*, p. 52.

²²¹ EDMUNDO, op. cit., p. 39-40.

²²² Além de Luís Edmundo, Paulo Barreto – o João do Rio – também contribuirá com o registro dos tipos sociais dessa sociedade em suas crônicas, reunidas em *A Alma encantadora das ruas*. Ver: JOÃO DO RIO. *A alma encantadora das ruas*. (Org. Raul Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

²²³ MELLO, op. cit., p.61.

De acordo com Mello, essa concentração na Rua do Ouvidor foi possibilitada pelo uso generalizado dos bondes como meio de transporte para o centro da cidade. De fato, para se pensar a vida na cidade do Rio de Janeiro na virada do século, inclusive a vida literária, é preciso compreender o impacto das reformas urbanas realizadas pelo governo federal de Rodrigues Alves e a municipal de Pereira Passos. Tais intervenções urbanísticas foram realizadas em dois eixos: no Cais Pharoux, pelo governo federal e na cidade, de modo mais amplo e planejado pela prefeitura. A modernização da zona portuária aparecia como agente propiciador da civilização através do progresso material. Já o segundo eixo, planejado por Pereira Passos, e que envolvia a integração do centro – pela Avenida Central – com outras áreas da cidade, operava, segundo André Nunes Azevedo²²⁴, com uma percepção organicista de cidade.²²⁵

Se Paris servia como modelo para as reformas urbanas realizadas no Rio de Janeiro, poderíamos ver na vizinha, Buenos Aires, o seu par. Também reformada urbanisticamente aos moldes franceses, as transformações e experiências da Modernidade argentina – periférica, como aponta Sarlo – também provocaram mudanças nas formas de sentir, pensar e agir da sociedade portenha do fim do século. O projeto urbano de reformas ganhou corpo – em um momento anterior das reformas do Rio de Janeiro – na década de 1880, quando se deu a unificação da Argentina e Buenos Aires foi instituída como capital federal.²²⁶ Conforme, Viviane da Silva Araújo, a partir dos anos de 1882 e ao longo dessa década, a cidade de

²²⁴ André Nunes de Azevedo apresenta tal dimensão interessante acerca das reformas urbanas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, no início do século XX, propondo uma diferenciação entre as modificações urbanísticas promovidas pelo governo federal de Rodrigo Alves e as realizadas pelo prefeito Pereira Passos. AZEVEDO, André Nunes de. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, maio-agosto, 2003. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-AndreAzevedo.pdf. Acesso em: 27 de outubro de 2015.

²²⁵ A cidade era vista como um todo e as mudanças buscavam reformar grandes áreas da cidade, através de demolições com vistas a alargar, prolongar ou criar vias, em uma ideia de “cirurgia urbana”. Hoje em dia, prevalece nas reformas urbanas, a ideia de “acupuntura urbana”, ou seja, atuar sobre alguns focos de reformas, em áreas restritas da cidade através de pequenas intervenções. Cf. LERNER, Jaime. *Acupuntura urbana*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

²²⁶ Não obstante, como alerta Viviane da Silva de Araújo em sua tese de doutorado, diferentemente de como aconteceu no Brasil, cuja capitalidade da cidade do Rio de Janeiro já era histórica, as tentativas de capitalização de Buenos Aires foram margeadas por conflitos entre governo federal e provincial pelo domínio da cidade, que se apaziguaram apenas com a construção da cidade de La Plata, em 1882: “De modo distinto do que ocorreu no Brasil em relação ao Rio de Janeiro, na Argentina, a importância, tanto histórica e simbólica, quanto populacional e econômica de Buenos Aires motivou sucessivos conflitos entre autoridades nacionais e provinciais pelo domínio da proeminente cidade ao longo da conturbada história da formação do Estado Nacional, marcada por uma série de guerras civis ao longo do século XIX. Em diversos momentos de tentativa de instituir uma centralização nacional propôs-se, sem sucesso, a capitalização de Buenos Aires, que se manteve contrária à ideia de que deveria se tornar a sede oficial dos poderes nacionais. [...] A província de Buenos Aires ganharia, em 1882, uma nova capital, La Plata, construída segundo os mais modernos preceitos de urbanização.”. ARAÚJO, Viviane da Silva. *Fragmentos urbanos da modernidade: a fotografia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX*. 208 f. : il. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2013. p. 47-48.

Buenos Aires passaria uma série de implementações industriais e reformas urbanas com vistas a promover sua modernização. A historiadora identifica como o momento inicial dessas reformas, o período do governo municipal de Torcuato de Alvear²²⁷, que – assim como o prefeito Pereira Passos – também ficou conhecido por uma associação ao Barão de Haussmann.

As reformas urbanísticas realizadas em Buenos Aires com vistas à modernização da cidade foram desenhadas aos moldes da reforma empreendida por Haussmann em Paris, portanto, na periférica cidade portenha – de modo similar ao que veio a acontecer na carioca – foram construídos novos grandes bulevares que ocuparam o lugar das antigas estreitas ruas. A abertura da Avenida de Mayo, em 1894, primeira avenida da República Argentina e de toda América do Sul, com seus novos prédios de arquitetura *Art Nouveau*, se constituiu como marco emblemático desse processo de modernização que chegava – em momento posterior às experiências e transformações das metrópoles europeias – nas cidades latino-americanas.

A essa dimensão física, de transformações materiais, Araújo reitera a dimensão simbólica que esses processos de modernização apresentavam, como as demolições simbólicas que instituíam para a concretização de seus objetivos. Com vistas a projetar uma imagem moderna e civilizada da cidade, para além da reforma de seus portos, construções de avenidas, ampliação das redes de iluminação e transporte, foram implementadas uma série de normas acerca das condições de higiene das moradias coletivas, da distribuição e venda de alimentos e das medidas sanitárias que alteraram a experiência e as memórias da – e na – cidade. A historiadora ressalta que algumas dessas normas chegaram até mesmo serem impostas pela lei, como a vacinação obrigatória.²²⁸

²²⁷ “Durante o período em que [Torcuato Alvear] presidiu a Comisión Municipal (1880-1883) e, a seguir, quando se tornou o primeiro intendente da municipalidade de Buenos Aires, cargo que exerceu por dois mandatos consecutivos (1883-85/1885-87), foram realizadas medidas tais como: o alargamento de diversas ruas; a construção ou a recuperação de várias praças e passeios; a reforma de cemitérios; a regulamentação de matadouros e de mercados de abastecimento; a fundação da Assistência Pública; a construção e reforma de hospitais; a implantação da vacinação obrigatória contra a varíola; entre outras iniciativas que envolviam a salubridade e o embelezamento da cidade.”. *Ibidem*, p. 48,

²²⁸ A vacinação obrigatória também viria a ser uma medida tomada no cenário carioca, durante o governo de Passos, sob os cuidados do médico Oswaldo Cruz. Ao que ficou conhecido como “Revolta da vacina”, Sevcenko apresenta uma leitura menos objetiva e mais sensibilizada percebendo nas ações dos revoltosos, motivos para além de uma simples insurreição contra a vacinação. “[...] o conjunto de transformações que culminaram com a reformulação da sociedade brasileira, constituindo a sua feição material mais aparente e ostensiva, o processo de Regeneração, ou seja, a metamorfose urbana da Capital Federal, acompanhada das medidas de saneamento e da redistribuição espacial dos vários grupos sociais. Esse processo de reurbanização trouxe consigo fórmulas particularmente drásticas de discriminação, exclusão social e controle social, voltadas contra os grupos destituídos da sociedade. E foi na intersecção sufocante dessa malha densa e perversa que a população humilde da cidade viu reduzir-se a sua condição humana e sua capacidade de sobrevivência ao mais baixo nível. A equação dessas injunções, vista pelo seu ângulo, traduzia-se em opressão, privação, aviltamento e indignidade ilimitados. Sua reação, portanto, não foi contra a vacina, mas contra a história”. SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 88.

Apesar de conceber a cidade como organismo, as reformas realizadas por Pereira Passos na cidade do Rio de Janeiro apresentaram uma subordinação dessa concepção às ideias de civilidade e progresso – cuja base se assentava em um conjunto de valores, sobretudo, urbano-burgueses, desenvolvidos pela sociedade europeia ao longo da Modernidade – o que intensificou a dimensão demolidora no imaginário-simbólico dos que aqui viviam. Pois, se as avenidas constituíam o principal instrumento de remodelação da cidade na medida em que, ao mesmo tempo, possibilitava a circulação urbana e provocava uma transformação na ocupação social dos espaços urbanos; quatro princípios básicos, operados na ordem do simbólico e do imaterial, foram postos em prática para que o transcurso dessa metamorfose urbana fosse realizado e a cidade alcançasse o patamar de moderna e civilizada. Conforme Sevcenko, tais princípios foram:

A condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.²²⁹

Segundo Laura Nery, em *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*, era “preciso representar-se à altura do ideal cosmopolita, especialmente o modelo francês”.²³⁰ É possível perceber como se dá essa encenação, a partir de uma passagem em Luís Edmundo:

Nós, porém, vivemos satisfeitos, acreditando que habitamos a mais branca, a mais linda e a mais adiantada das metrópoles do mundo, conformados, até, com o espectro da febre amarela; sem indústria, mandando buscar calçados na Inglaterra, casimiras na França e até palitos em Portugal, com um comércio todo de estrangeiros, com uma agricultura que não cuida do plantio que possa fazer concorrência a “nações amigas” [...].²³¹

Encenado e, portanto, sem tradição, o cosmopolitismo excluía da Modernidade as formas de transformar os homens, como propõe Antonio Edmilson Martins Rodrigues em “História da urbanização no Rio de Janeiro”. Um exemplo dessa encenação destituída de uma tradição pode ser encontrado na mudança ocorrida no carnaval de rua. Na virada do século, o carnaval carioca aproximou-se ao máximo do arlequinismo e das comedidas emoções europeias; seus foliões, cada vez mais, abandonavam as fantasias mais populares – como a do

²²⁹ SEVCENKO, 2003, p.43.

²³⁰ NERY, 2000, p. 117.

²³¹ EDMUNDO, op. cit., p. 26.

diabo – e passavam a se vestir com trajes e máscaras das personagens da *Commedia dell Arte* – cujos significado simbólico, na maioria das vezes, lhes era alheio. Traço percebido por Gonzaga Duque em uma crônica publicada na revista *Kosmos*, cujo nome é “Carnaval”:

Mas, então, por que ele se fantasia? Por que esse extraordinário ardor de se meter nas roupagens carnavalescas, que compra com tanta presteza, e para as quais, não há quem isso ignore, chega a fazer economias durante longos meses anteriores ou contrai dívidas que dificilmente chega a pagar? [...] É um deslumbramento que o fascina. E sou levado a esta crença por notar que a máscara, como disfarce, não o seduz; ele a considera um apêndice, um acessório, de que procura se libertar, não por causa do calor, que esse ele o suporta com as mais pesadas roupas, mas pelo fato de a não compreender.²³²

Ao mesmo tempo, esse cosmopolitismo, que deslumbrava, acentuava a dependência externa, inviabilizando a formação de um mercado interno.²³³ Sendo assim, no que se refere à cidade do Rio de Janeiro, especificamente, uma das faces mais fortes do progresso representava a transformação da, agora, sede da República através da higienização e do saneamento da paisagem urbana e social. Da construção de avenidas – inspiradas nos *boulevares* parisienses – e prédios no estilo *Art Nouveau*, perpassando a adoção de padrões e valores europeus no que dizia respeito à moda, às artes e ao comportamento, é concebido o plano de cidade ideal sob o lema do positivismo.

Conforme Renato Gomes, nesse momento, rege a ideia de “destruir para construir, apagar o passado identificado com o atraso”.²³⁴ As ideias de ordem e progresso que se fortaleceram no período que sucede a Proclamação, nos inícios da república brasileira, culminaram no ideário da chamada *belle époque*. Entretanto, dentro desse quadro que se apresentava como progressista e cosmopolita – ainda que no discurso predominasse a ênfase da ruptura com as práticas monárquicas – permaneciam características do antigo regime na nova ordem republicana.

O século XIX brasileiro foi marcado pela ciência, que penetrava como moda e, depois, como prática e produção, conforme aponta Lília Schwarcz.²³⁵ De acordo com a autora, o país consumia os modelos evolucionistas e social-darwinistas, difundindo uma ideia de progresso apoiado nas inovações científicas através de jornais e romances naturalistas. Nesses, os personagens eram condicionados pelas máximas deterministas e os enredos inspirados em

²³²“Carnaval”, *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 2, fevereiro de 1909. In. DUQUE, 2011, p 106.

²³³ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In. CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT’ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 85-119.

²³⁴ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 106.

²³⁵ SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Darwin e Spencer, ou pelas teorias raciais da época. Schwarcz ressalta que nesse momento, tais modelos científicos também foram usados para definir e reforçar a ideia da inferioridade dos negros em relação aos brancos. As ideias científicas também entraram nas cidades através da adoção de programas de higienização e saneamento, com o objetivo de implementar projetos de cunho eugênico que visavam eliminar doenças, assim como separar a loucura e a pobreza da sociedade.

E, assim, o “Rio civiliza-se”²³⁶, com a modernização do porto, a abertura de novas avenidas para integrar a cidade, a demolição das casas – cortiços e casas de cômodos²³⁷ – do centro para a construção dos novos prédios ornados em *Art Nouveau* e os novos espaços – então civilizados – reocupados socialmente.²³⁸ Fora colocada abaixo a velha cidade colonial para a construção do cenário moderno: cidade dual – “cena” e “obscena” – conforme Renato Cordeiro Gomes.²³⁹ Diante desse novo cenário, que se apresentava, e de todas as mudanças na experiência e transformações, que a construção deste apresentou, enlaçam-se à maneira de ver e entender dos poetas, que estavam vivendo essa nova realidade, novas formas de sensibilidade catalisadoras de novas experiências estéticas. Assim, é na (obs)cena nacional do fim de século – palco de mudanças físicas, (i)materiais e simbólicas – que a proposição literária simbolista se faz presente como uma resistência a essa Modernidade realizada por um país comprometido com a ideia de Progresso, difundida através de jornais e romances realistas e naturalistas, que acompanhavam os modos de pensar científicistas, progressistas e academicistas da geração brasileira finissecular.²⁴⁰

²³⁶ A expressão de Pimentel acabou sendo recorrente nos textos dos cronistas, jornalistas e literatos que vivenciavam as reformas urbanas na capital federal.

²³⁷ No cenário portenho, também foram realizadas demolições de antigos casarões que se tornaram casas de cômodo. Em Buenos Aires essas moradias ficaram conhecidas como *conventillo*, como explica Araújo: “Derivada de convento, a palavra *conventillo* foi utilizada para designar as habitações urbanas coletivas, construídas a partir da subdivisão interna dos antigos casarões nos bairros do sul de Buenos Aires, abandonados em virtude da epidemia de febre amarela de 1871; assim como de construções novas, produzidas com materiais de baixo custo, de um ou dois pisos, geralmente com pátios na área central ou lateral, para onde se abriam as portas dos pequenos cômodos que abrigavam famílias inteiras, que os alugavam.” ARAÚJO, 2013, p. 90. Todavia, é válido ressaltar que para os indivíduos daquelas realidades, as habitações populares portenhas e cariocas eram percebidas de maneira diferente pelos seus contemporâneos, sobretudo no que dizia respeito aos seus habitantes, como reitera Araújo: “[...] em Buenos Aires o *conventillo* era por excelência a habitação dos imigrantes estabelecidos há não mais do que duas décadas na cidade, no Rio de Janeiro, embora o cortiço também fosse reconhecido como lugar no qual os imigrantes pobres que chegavam à cidade se assentavam, ele estava associado principalmente à presença de ex-escravos, capoeiras e “malandros” que viviam de suas artimanhas. comportamentais das pessoas que habitavam aqueles locais.” Ibidem, p. 119.

²³⁸ A estética do *Art Nouveau* não se restringiu à arquitetura, tendo transitado nas Letras também, como chama atenção José Paulo Paes em seus estudos acerca do artenovismo na literatura brasileira.

²³⁹ GOMES, R. 1996, p. 31-37.

²⁴⁰ É interessante notar – para seguir em nossa proposição de deslocamento da Modernidade brasileira para as experiências estéticas finisseculares – que Sarlo reconhece como o momento da modernidade literária argentina, justamente esse período finissecular, equivalendo o modernismo paulistano às vanguardas hispano-americanas da segunda e terceira década do século XX. “O modernismo hispano-americano ocorreu no final do século XIX,

2.3 Modernidades demolidoras

pouco se vê da cidade, escondida atrás dos tapumes, das defesas de pano, dos andaimes, das armaduras metálicas, das pontes de madeira suspensas por cabos ou apoiadas em cavaletes, das escadas de corda, dos fardos de juta.

Italo Calvino

Ao falarmos sobre as experiências estéticas simbolistas, ocorridas no fim do século XIX e início do século XX, é impensável abster-se de uma das personagens primordiais da Modernidade: a cidade. Segundo Robert Pechman e Eliana Kuster, foi no século XIX que cidade e rua desempenharam o papel cardinal de palco do espetáculo urbano²⁴¹, tornando-se um dos quadros essenciais da vida urbana. Não à toa, a ação das narrativas de diversos literatos vai ganhar corpo nas ruas das grandes cidades com suas multidões e transformações urbanas, como podemos ver nas alegorias baudelairianas dos “Quadros Parisienses”.

Conforme Pechman e Kuster, nesse período as cidades experimentaram uma radicalidade daquilo que se denomina vida urbana, sobretudo, em função da ruptura desta nova cidade – que vai surgindo e se impondo com as reformas urbanas – com o seu passado. Há, assim, uma reconfiguração da cidade, que não atua somente em sua materialidade ou função, mas atua também na sua dimensão pública, o que possibilita tomar a rua – microcosmo da cidade – como metonímia desse espaço. Nesse sentido, como metonímia da cidade, a rua apresenta o mundo urbano e suas formas de sociabilidade e urbanidade:

Então, a rua, para além de sua mineralidade, para além de sua funcionalidade, se revela a nós na sua *publicidade*. Desse ponto de vista, a rua, portanto, é a possibilidade da cidade, é a reafirmação da cidade no seu sentido mais amplo: lugar do acontecimento, arena do inesperado, possibilidade do encontro, reconhecimento do outro, acolhimento da diferença.²⁴² (Grifo dos autores)

Para o cronista João do Rio, a rua afeta a vida dos homens que a compõe, pois ela “é um fator da vida das cidades”, “tem alma”, portanto, “fatalmente cria o seu tipo urbano”.²⁴³ A cidade – bem como a rua, enquanto sua metonímia – deixa de ser encarada apenas como

representou uma superação do modelo romântico e se manifestou na poesia, contando com nomes como os de Ruben Darío, José Martí e Leopoldo Lugones. Em linhas gerais, suas características podem ser comparadas com traços do simbolismo e do parnasianismo brasileiro. Difere bastante, portanto, do modernismo paulistano, cujo equivalente na América Hispânica são as vanguardas da segunda e terceira décadas do século XX”. SARLO, 2010, p. 93.

²⁴¹ KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O Chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Humanitas), p. 59.

²⁴² *Ibidem*, p. 62-63.

²⁴³ JOÃO DO RIO, 2008, p. 29 e 41.

espaço físico-geográfico, para compreendermos o seu aspecto político-social.²⁴⁴ A rua é tomada, então, em sua dimensão de esfera pública, como ressaltam Pechman e Kuster. De acordo com o historiador, a partir de fins do século XVIII – e ao longo dos séculos subsequentes – a rua vai ser tematizada pelo viés da desordem.²⁴⁵ Pechman ainda estabelece um paralelo entre as significações que a palavra rua adquire para evocar o perigo, o lugar da “arruaça”:

Curiosa essa palavra que aponta para a desordem e carrega consigo a própria palavra rua. Ou seja, se arruaça vem de rua não pode restar dúvidas que a rua sempre evocou algo da natureza do conflito, da confusão, da desordem; algo da qualidade do externo, do público, do mundano, do mundo; algo da ordem popular, plebeia, vulgar. Rua há sempre de lembrar a ralé, o viver sem teto, a ausência de família, a falta de amarras, a exclusão. Daí os pejorativos: “Moleque de rua”, “Rua da amargura”, “Colocar no olho da rua”, “Ponha-se na rua!”, “Rueiro”, “O sujeito é mais deslavado que as pedras da rua”, “Mulher da rua”, entre outras.²⁴⁶

A cidade real, retratada sob o signo do vício e do perigo, ganha maior expressão com a modernização, pois em contraposição a ela é apresentado um projeto urbanístico pensado como *purificação da cidade* – conforme Sarlo – e que é considerado necessário ao desenvolvimento estético e projetual do estilo moderno, em resposta aos desenvolvimentos babélicos da cidade inscritos na história urbana.²⁴⁷ Para tal, a cidade moderna se faz revelar como (obs)cena onde estão visíveis, como ressalta Leslie Fiedler, “indignidades humanas sem precedentes”²⁴⁸, daí as imagens evocadas da cidade como maldita, inferno, lixeira, caos, como espaço do crime e das aberrações morais, anticidade.

²⁴⁴ Se para o *flâneur* carioca, a rua possui força ativa ao mesmo tempo em que é lugar onde se encontra disponível uma série de *tableaux* e tipos urbanos, para o *flâneur* Baudelaire, rua, cidade e tipos sociais vão se consubstanciar em alegorias evocadas de uma imagem para falar de outra, que, todavia, correspondem-se. É assim que, através das imagens de personagens, Baudelaire apresenta a cidade de Paris em suas transformações em meio à Modernidade. Em seus estudos sobre a Modernidade e alguns motivos na obra de Baudelaire, Walter Benjamin alertou para a dimensão alegórica da poesia baudelaireana. Segundo o filósofo, os temas apresentados na poética baudelaireana raramente se encontram sob a forma descritiva. A cidade parisiense aparece em Baudelaire – e não só na poesia dos “Quadros Parisiense”, pois ela está presente também nos poemas em prosa do *Spleen de Paris* – em seu aspecto transitório e efêmero, belo e decrépito, em sua dimensão desmedida na multidão e, ainda assim, na solidão. Benjamin teve a perspicácia de perceber que “as massas eram o véu em movimento através do qual Baudelaire via Paris”. BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin), p. 120.

²⁴⁵ Bresciani discute a dimensão da rua como esfera pública incorporando duas percepções que essa adquiriu nas duas grandes cidades urbanas do século XIX: Londres e Paris. Conforme a historiadora, na Inglaterra, o espaço público da rua suscita a questão social da condição de vida miserável e suas consequências sociais, como a proliferação da vadiagem e bandidismo; já na França, a preocupação assume uma marca política, pois a rua é vista como espaço da massa e esta carrega a potencialidade para as revoltas e revoluções – é a herança das barricadas que permeia o imaginário francês e apresenta a rua sob a desordem.

²⁴⁶ PECHMAN, Robert Moses. 9 cenas, algumas obs-cenas, da rua. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 21, n. 2, p. 351-368, Maio/Ago. 2009. p. 353.

²⁴⁷ SARLO, 2010, p. 53.

²⁴⁸ FIEDLER, Leslie apud SARLO, 2010, p. 98.

A ruptura dessa cidade infecciosa só seria possível por dois vieses: a demolição de seu passado, fosse ele medieval ou colonial (Paris / Rio de Janeiro) e a destruição de certas práticas da vida pública, como ressaltam Pechman e Kuster, impondo uma “nova lógica de se viver na cidade”.²⁴⁹ Nessa cena, rua e cidade são reformuladas, adquirindo uma nova expressão: o *boulevard* aos moldes parisienses das reformas de Haussmann.

De acordo com Angela Pastura²⁵⁰, a urbanística haussmanniana, desempenhou o importante papel, na Modernidade, de alinhar uma face política a uma face estética, convertendo-se em um dos instrumentos de poder mais eficazes. Também tendo servido de modelo para outros processos de urbanização e modernização ao longo do século XX, como no caso das reformas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, na primeira década do século, pelo governo federal de Rodrigo Alves e do prefeito Pereira Passos.

Não obstante, é importante marcar que a ideia de Paris como modelo para esses outros espaços periféricos – como o caso da cidade carioca, também perceptível no caso da portenha – não estabelece uma leitura de anulação dessas últimas pela primeira. Paris – e sua Modernidade – é um lá referencial, mas que se transfigura, assumindo novas formas quando se choca com as experiências do cá, marginal. Nesse sentido, para dimensionar as especificidades das experiências periféricas, é preciso também compreender as experiências e transformações do *fin de siècle* parisiense.

Para Pechman e Kuster, foram com as reformas urbanas promovidas pelo barão de Haussmann que a cidade de Paris, então remodelada, tornou-se a cidade símbolo do mundo moderno. Em meio a esse processo, os historiadores também identificaram uma ressignificação, como metonímia do espaço público, da rua na forma do boulevard.²⁵¹ Mais do que remodelação urbana, as reformas haussmannianas criaram, como ressalta Berman²⁵², novas bases sociais, econômicas e estéticas.²⁵³

²⁴⁹ KUSTER; PECHMAN, op. cit., p. 66.

²⁵⁰ PASTURA, Angela. *Imagens de Paris nos trópicos* (com textos inéditos de João do Rio). Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014, p. 40-41.

²⁵¹ “O bulevar exprime Paris, e Paris exprime a modernidade urbana no plano mundial”. KUSTER; PECHMAN, op. cit., p. 67.

²⁵² BERMAN, op. cit., p. 147.

²⁵³ A racionalização das reformas urbanas promovidas por Haussmann ainda apresentariam uma dimensão militar, uma vez que a rua/ cidade era espaço do povo e das revoltas, o prefeito, ao “embelezar” e modernizar a cidade parisiense o fazia com vistas a impossibilitar a aglomeração popular em barricadas. De acordo com Benjamin, que analisa cuidadosamente o *embellissement stratégique* promovido por Haussmann, o projeto de reurbanização do prefeito visava impedir as barricadas através do alargamento de ruas arteriais existentes, remodelando-as em *boulevares*, e criando novas avenidas que estabeleceriam um caminho mais curto entre as casernas e os bairros operários. Cf. BENJAMIN, Walter. Paris, capital do século XIX. In.: KOTHE, Flávio (org.). *Walter Benjamin: Sociologia*. (Trad. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais; 50), p. 42.

Segundo Michel de Certeau, instaurada por um discurso urbanístico funcionalista, a cidade-conceito – “maquinaria e herói da modernidade” – é possibilitada por uma tríplice operação que consiste na produção de um espaço próprio, cuja organização racional deve recalcar poluições físicas, mentais ou políticas que possam comprometê-la; no estabelecimento de um sistema sincrônico com vistas a substituir as resistências das tradições; e na criação de um sujeito universal e anônimo, que é a própria cidade.²⁵⁴ Através desses três elementos, a racionalização da cidade “acarreta a sua mistificação nos discursos estratégicos, cálculos baseados na hipótese ou na necessidade de sua destruição por uma decisão final”.²⁵⁵

Sendo assim, a arquitetura funcionalista da cidade moderna pensa a otimização de espaços e fluxos, e não as produções de relações, e para tanto, domestica a rua/ cidade com vistas a evitar a porosidade²⁵⁶ urbana, como analisa Pechman:

[...] forja-se, na modernidade, toda uma percepção do que deve ser a cidade e que diz respeito à domesticação das paixões que pululam nas ruas. A convicção de que a rua é o lugar do conflito e, portanto, da desordem, funcionará como legitimação à necessidade de transformação desta num espaço cada vez mais asséptico e redundante em todo um repertório de imagens que estarão na base da cidade [...] da funcionalidade e dos fluxos, e que se recusa às inutilidades de eróticas e poéticas, próprias daquelas que potencializam o encontro.²⁵⁷

É nesse sentido que a reforma haussmanniana, bem como aquelas que seguiram seu modelo, apresentam-se em uma dimensão dicotômica, representada pelo par “destruir-construir”. Conforme demolia e construía novos espaços com seus *boulevares* arborizados e edifícios de arquitetura homogeneizada, Haussmann demolia a própria produção de identidade que se apoiava na – e nos símbolos da – cidade. Como alerta Benjamin, com as reformas urbanísticas de Haussmann, Paris se torna “uma cidade estranha para os próprios parisienses”.²⁵⁸ Segundo François Dosse²⁵⁹, a Modernidade deu, a partir das intervenções de Haussmann em Paris, ao fenômeno da demolição uma visibilidade e um ritmo espetacular.

²⁵⁴ CERTEAU, Michel de. Caminhada pela cidade. In: _____. *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis: Vozes, 2009, p. 160.

²⁵⁵ Ibidem, p. 161.

²⁵⁶ “[...] Benjamin chamou de porosidade, em que a idade deixa se contaminar pelos afetos e estes se deixam invadir pelo espírito da urbe. Assim, circulando pela cidade, esses sentimentos se alastram pelas ruas, inundando-as e dando forma aos acontecimentos, na mesma medida em que também afetam os indivíduos.” PECHMAN, 2009, p. 352.

²⁵⁷ Ibidem, p. 357.

²⁵⁸ BENJAMIN, 1991, p. 41.

²⁵⁹ DOSSE, François. O Espaço habitado segundo Michel de Certeau – descontinuidade e intangibilidade da personagem: a relação com o tempo no individualismo contemporâneo, (Trad. Giovanni Ferreira Pitillo), *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 81-92, jul.-dez. 2004.

Não obstante, Brito Broca identifica uma diferença entre o prefeito de Paris e o da cidade carioca. Segundo o autor, diferente de Haussmann – que remodelou Paris tendo em vista um objetivo político-militar – Pereira Passos buscava, sobretudo, dar ao Rio de Janeiro uma fisionomia parisiense com o objetivo de proclamar o ingresso da cidade na civilização e na Modernidade, bem como o de atrair investimento do capital estrangeiro. A cidade do Rio de Janeiro, agora capital federal da República recém-proclamada, mantinha ainda os traços da cidade colonial. Era preciso, então, mudar. Mais, era preciso apagar a tradição colonial – urbana e mental – para que se erguesse uma cidade moderna, em sua plenitude, uma cidade da ordem e do progresso, cidade civilizada. Como ressalta Sarlo, a cidade era apreendida como condensação simbólica e material da mudança.

Conforme Pechman²⁶⁰, é com a Modernidade e seu processo de remodelações urbanas que, pela primeira vez, a cidade se torna o cerne da observação, da análise e do discurso, pois ela passa a traduzir a própria ideia de civilização. Assim, a articulação entre cidade e civilização apresenta-se como ponto fundamental para a transformação da cidade em objeto de discurso. Nesse sentido, a proposição de Renato Gomes para ler a cidade não como “reprodução”, mas sim como “construção de uma escrita” que possibilita a circulação do jogo das significações²⁶¹, está em consonância com aquilo que de Certeau denominou como uma “retórica da caminhada”.

Para o historiador, o ato de caminhar pode ser encarado como um espaço de enunciação. Entretanto, ressalta que tais enunciações não podem ser reduzidas a seu traçado gráfico, pois o “caminhante transforma em outra coisa cada significante espacial”.²⁶² Pechman reitera que não se deve restringir a cidade apenas ao seu lugar físico, onde a civilidade estava sendo edificada, mas perceber como essa articulação possibilita entrever a cidade como um lugar de entrecruzamento de discursos sobre a Modernidade, o progresso e a civilização.

Gomes ressalta a dimensão da cidade enquanto um ambiente construído – como necessidade histórica – que é resultado da imaginação e do trabalho coletivo do homem. Ela se registra, materializa sua própria história, a partir daquilo que produz e contém – textos que falam a cidade – e que fixa, assim, sua memória. Sendo assim, devemos encarar as reformas urbanas da Modernidade como um processo de imagens que são evocadas por uma série de

²⁶⁰ PECHMAN, Robert. Pedra e discurso: cidade, História e Literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, 1999. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html. Acesso em: 27 de janeiro de 2016.

²⁶¹ GOMES, R., 1994, p. 57.

²⁶² CERTEAU, op. cit., p. 165.

discursos que reúnem na cidade, enquanto símbolo, as tensões entre “racionalidades geométricas e emaranhado das existências humanas”.²⁶³ Esses discursos são encarnados na produção literária do período, através das revistas – simbolistas e outras – das crônicas, dos contos, das caricaturas, dos romances, dos ensaios e estudos literários.

Uma primeira imagem recorrente é a cidade como metonímia do país. Essa imagem era recorrente nos discursos da virada do século, como podemos observar em um comentário de Silvio Romero, em sua *História da Literatura Brasileira*, publicada em 1888: “O Brasil é o Rio de Janeiro!... [...] a França é Paris!...”.²⁶⁴ Dezesete anos depois, a imagem da cidade como metonímia do país permanecia em vigor, como transparece na crônica de Gonzaga Duque, “A queda dos muros”, publicado no segundo número da revista *Kosmos*, em fevereiro de 1905 – “Quem diz França diz Paris, Londres é a Inglaterra, Berlim a Alemanha como Viena é a Áustria”.²⁶⁵ As imagens reversas da cidade como civilidade e como vício são constantemente resgatadas nos discursos da modernização. São os discursos sobre a cidade, em sua diversidade, – inclusive, por vezes, antagônicas, daí nos vale a imagem deixada por Certeau da cidade como palco de uma “verdadeira guerra de relatos” – que a torna possível. Em consonância com a leitura de Michel de Certeau, o historiador François Dosse reitera que:

São os gestos, as práticas, as artes de fazer e as narrativas do cotidiano que constituem os verdadeiros arquivos urbanos. À cidade visível, as artes de “fazer com” acrescentam o que Calvino chamou de “cidades invisíveis”, este imaginário da cidade que a torna credível: Morar, é narrar.²⁶⁶

E essa literatura, que representa a cidade e seus processos de transformações – “filha da cidade”, como coloca Renato Gomes – conjuga, nesse momento, através de sua leitura, experiência urbana e Modernidade. É nesse sentido que Sarlo observa a cidade como tema do político, espaço onde se dão embates ideológicos, e também como um espaço imaginário que a literatura inventa e ocupa em seus literatos que celebram e denunciam a sua modernização.²⁶⁷ Assim, narrar a cidade, na década de 1900, é percebê-la como ambiente de rupturas, em constante mudança, para fazer-se nova e moderna. Fator que leva Dosse a identificar como garantia de existência dessas cidades modernas, a sua submissão a

²⁶³ CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990b. p. 85.

²⁶⁴ ROMERO, op. cit., p. 41.

²⁶⁵ DUQUE, Gonzaga. A queda dos muros, *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano I, n.2, fevereiro de 1905. In. _____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 226.

²⁶⁶ DOSSE, op. cit., p. 08.

²⁶⁷ SARLO, 2010, p. 56.

permanentes demolições em busca do eterno-novo.²⁶⁸ Podemos perceber tais dimensões na crônica de Gonzaga Duque para *Kosmos*:

Vai desaparecer a estreita e feia rua Sete. Dentro de pouco tempo o alvião desbravador fará de todo o lado direito, a começar da rua Júlio César (antiga do Carmo) e terminando na rua Uruguaiana, um *monte d'escombros* donde se evolará com o fumo da poeirada, mais um dos últimos alentos da *velha* e andrajosa Sebastianópolis.

E o coração dos cariocas sentirá um grande alívio porque a vergonha, que o oprimia, vai se transformando num justo orgulho, apesar de ser voz corrente que o bom, o imaginoso carioca possui a *nostalgie de la boue* [...].²⁶⁹

Como mencionado anteriormente, Azevedo aponta dois modelos diferentes de reformas urbanísticas realizadas na cidade do Rio de Janeiro, durante o governo de Pereira Passos. Um, projetado pelo governo federal, com vias à modernização do Porto e à abertura da Avenida Central, e outro, planejado pela prefeitura, com o objetivo de integrar diversas regiões da cidade ao centro urbano – considerado pelo prefeito como o lugar privilegiado da difusão da civilização. Segundo o historiador, o projeto do Porto expressou uma visão urbanística de ordenação da cidade pela retificação de suas vias e pouca consideração para com as tradições da cidade, tendo a abertura da Avenida, com a demolição dos antigos cortiços e casas de cômodos de outrora, apresentado “toda uma significação do progresso material como propiciador da civilização”.²⁷⁰

Se por um lado reforma urbana implementada pelo governo federal se valia da ideia de progresso enquanto desenvolvimento material, por outro, as modificações urbana realizadas por Pereira Passos tinham o objetivo de integrar diversos pontos da cidade à região do centro urbano, numa percepção organicista de cidade, com a idealização da construção de uma civilização nos trópicos, como aponta Azevedo:

A ideia de civilização presente no ideário de Pereira Passos era atinente a uma série de valores desenvolvidos pela sociedade europeia ao longo da modernidade. Consistia fundamentalmente na manutenção de uma civilidade urbana burguesa – na qual a ideia de individualidade e de uso regulamentado do espaço público pelos agentes privados da cidade jogavam um papel fundamental; no fomento à atividade estética e cultural, na reverência a um passado e no respeito à lei e à ordem pública estabelecida pelo Estado através de uma elite política ilustrada. Na perspectiva de fomentar o seu ideal de civilização na cidade, Pereira Passos estabeleceria uma série de medidas proibitivas. Esta tencionava promover uma nova ética urbana, novos usos e costumes considerados condignos com os padrões daquilo que se julgaria civilizado. Ser civilizado em uma grande cidade seria sobretudo enquadrar-se nos códigos burgueses de civilidade, associados a posturas

²⁶⁸ “Da mesma forma que a memória supõe o esquecimento, a cidade para existir pressupõe a demolição para se construir o novo.” Ibidem, p. 02.

²⁶⁹ DUQUE, 2001, p. 225.

²⁷⁰ AZEVEDO, op. cit., p. 48.

pertinentes ao senso de individualidade, ao reconhecimento da legitimidade do espaço privado e da percepção do espaço público como um espaço que deve ser utilizado a partir da observação às regras estabelecidas por leis.²⁷¹

Nesse sentido, as demolições, como já dito anteriormente, não se restringiam apenas ao campo estrutural da cidade, mas também a seus aspectos simbólicos. Ao mesmo tempo em que se remodelava a estrutura física do Rio de Janeiro, foi sendo “demolido” um conjunto de antigos hábitos e tradições coloniais, com intuito de estabelecer e assegurar o novo status de cidade moderna à capital:

As capitais das nações têm, do mesmo que seus plenipotenciários, obrigações imprescindíveis. Se esses devem reunir todas as qualidades morais aos mais finos dotes do espírito para honrarem suas bandeiras, àquelas exigem-se aspecto e costumes que não humilhem seus povos.²⁷²

Luís Edmundo registra em sua crônica a dinâmica remodeladora de Passos. Conforme o cronista, a ação do prefeito do Rio de Janeiro foi de proporção enorme porque, além de remodelar materialmente a cidade, transformou-a em seus usos e costumes.²⁷³ Jaime Benchimol transcreve um trecho do Boletim da Intendência, escrito por Passos em 1903, em que transparece a preocupação do prefeito em pôr fim às “velhas usanças”:

Comecei por impedir a venda pelas ruas de vísceras de reses, expostas em tabuleiros, cercados pelo voo contínuo de insetos, o que constituía espetáculo repugnante. Aboli, igualmente, a prática rústica de ordenharem vacas leiteiras na via pública, que iam cobrindo com seus dejetos, cenas estas que, ninguém, certamente, achará dignas de uma cidade civilizada [...] Mandei, também, desde logo, proceder à apanha e extinção de milhares de cães, que vagavam pela cidade, dando-lhe o aspecto repugnante de certas cidades do Oriente, e isso com grave prejuízo da segurança e da moral públicas. [...] Tenho procurado pôr termo à praga dos vendedores ambulantes de bilhetes de loteria, que, por toda parte, perseguiram a população, incomodando-a com infernal grita e dando à cidade o aspecto de uma tavalagem.²⁷⁴

O estilo que orientou a reforma parisiense foi adotado não apenas nas novas ruas alargadas e nos novos boulevares cariocas, mas também na arquitetura dos novos prédios²⁷⁵,

²⁷¹ Ibidem, p. 61.

²⁷² DUQUE, 2001, loc. cit.

²⁷³ EDMUNDO, op. cit., p.47.

²⁷⁴ PASSOS, Pereira apud BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical* – a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992, 277-278.

²⁷⁵ Pastura identifica a influência do estilo francês no cenário urbano carioca e ressalta que tal inspiração trouxe para os trópicos mais do que uma estética de fachada, pois, de acordo com o arquiteto e urbanista Olinio Coelho, promoveu um modo de morar à francesa, no qual o “pé direito dos imóveis ficou mais alto e os cômodos mais

nas construções de novos espaços urbanos, como praças e jardins, além de ser adotado na construção de monumentos, todos modelando a cidade às feições civilizadas e “celebrando a vitória da higiene, do bom gosto e da arte”²⁷⁶:

Agora, sim; vens para a luz, para o ar livre, para a civilização. O teu Prefeito deseja-te faceira e limpa, toda perfumada pelo aroma de tuas mangueiras, pelo cheiro dos teus bogaris; enfeitada com os teus verdes jardins públicos, as tuas avenidas, os teus palacetes novos.²⁷⁷

Para Sevckenko, nesse momento, o fundamental era estar em acordo com as tendências europeias, sobretudo parisienses, desde a moda vestuária, perpassando as obras literárias, as estéticas arquitetônicas e urbanísticas, incluindo também o comportamento do cidadão. O historiador apreende as reformas, especialmente as realizadas no centro da cidade, como resultado de um processo de aburguesamento intensivo da paisagem carioca, que culminou com a “criação de um espaço público central na cidade, completamente remodelado, embelezado, ajardinado e europeizado, que se desejou garantir com exclusividade para o convívio dos ‘argentários’”.²⁷⁸ A remodelação do centro, com a demolição dos antigos casarões – que haviam sido transformados em cortiços, pensões e casa de cômodos – para a construção da Avenida Central e a expulsão da população humilde que vivia ali, provocou uma crise de habitação – e uma migração dessa população para os morros dos arredores, desenvolvendo as favelas, e os subúrbios.

As experiências estéticas dos artistas simbolistas reagem frente a esse processo burguês de modernização que demolia referenciais e laços simbólicos em prol de um progresso mecanicista e utilitarista que subordinaria a tudo e a todos. Em um artigo publicado, em 1909, no jornal *Diario do Commercio*, Gonzaga Duque, exerce, mais uma vez, a sua característica de franco-atirador – ressaltada pelos estudos de Lins – ao voltar sua crítica às construções urbanas promovidas na cidade e que, para o cronista, deveriam ser realizadas pensando na população humilde, mas não o foram. Ao que vale uma transcrição mais extensa do artigo:

Sabe-se que o delineamento duma cidade moderna não atende unicamente à localização mais ou menos confortável dos seus habitante, a esta necessidade junta-se a de ser higiênica e agradável, mui particularmente para as classes cujas posses pecuniárias não consentem moradias cômodas, em que sejam observadas as regras do conforto e as exigências inescusáveis da arte.

independentes e ventilados, devido às janelas rasgadas nas paredes, no lugar das alcovas”. PASTURA, op.cit., p. 60-61.

²⁷⁶ BILAC, Olavo apud SEVCENKO, 2003, p. 44.

²⁷⁷ DUQUE, 2001, p. 226.

²⁷⁸ SEVCENKO, 2003, p. 47.

Atendendo às imposições higiênicas e que se constroem e plantam os parques públicos, aos quais a arte da jardinagem ou, como se diz hoje, dos paisagistas, dá beleza as formas, utilíssimas ao gozo visual.
[...] Não me excedo em afirmar que todos os embelezamentos das famosas capitais resultaram desses cuidados, que raramente é o amor aos humildes o que move os administradores municipais ou o governo local a adquirir e exigir tais monumentos [...].²⁷⁹

Conforme Sevcenko, as transformações urbanas e sociais pelas quais a cidade do Rio de Janeiro passou no início do século XX geraram um profundo divórcio no seio da sociedade brasileira – “o nosso *smartismo* estragou a nossa fraternidade”²⁸⁰, era dito em uma crônica publicada no *Jornal do Comércio*, em 1908. Para Lima Barreto, antes da dissolução dos costumes, que pôde ser observada no decorrer da década, houve uma dissolução mais sutil, porém profunda, uma dissolução do sentimento de solidariedade entre os homens.²⁸¹ Diante do novo cenário que se montava, suntuoso e grandiloquente, Sevcenko aponta a necessidade da incorporação de novos figurinos e estilos, dentre os quais, o *Art Nouveau* sobressaiu-se, coroando e adornando a *belle époque* carioca.

2.4. Das linhas do *Art Nouveau* aos laços da amizade

Nunca amei; nunca tive amor; mas sempre tive amigos, nos transeis mais dolorosos da minha vida.

Lima Barreto

A estética *Art Nouveau* surgiu, no fim do século XIX, como manifestação de uma vontade de encontrar uma linguagem artística completamente nova, com vistas a contemplar às exigências da vida moderna.²⁸² Como explica Gonzaga Duque, em crônica à *Kosmos*, ao questionar-se sobre o que é essa nova arte que, então, se apresentava, qual era a sua origem, qual seria a sua causa:

É a *renovação de moldes* pela *insaciedade humana* e resulta da análise, da pesquisa, da microscopia do nosso tempo. Nela está a nossa febre o nosso incontacto espiritual, a nossa curiosidade meticulosa e modos de vida e transmutação de tipo. *É uma outra feição de uma outra época [...]*.²⁸³
[Grifos nosso]

²⁷⁹ DUQUE, 2001, p. 348-352.

²⁸⁰ SEVCENKO, 2003, p. 49.

²⁸¹ BARRETO, Lima apud SEVCENKO, 2003, p. 56.

²⁸² GENTY, Gilles; HOUSSAIS, Laurant; JOUVE. Séverine; THIÉBAUT, Philippe; VERGNE, François. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*. Paris: Flammarion, 1997.

²⁸³ DUQUE, 2001, p. 89.

A inspiração nas formas orgânicas da natureza, reforçando o uso de linhas sinuosas, assimétricas e curvilíneas e de arabescos; a escolha do ornamento – que, valendo-se dos movimentos das linhas, revelava-se como primeiro plano dos trabalhos; e a inclinação pelo misticismo, a evocação e as sensações – evidenciadas, sobretudo, em temáticas da mulher – faziam frente ao academicismo secular. Tais aspectos aproximavam o artenovismo das estéticas simbolistas, como podemos ver na descrição realizada por Duque, na mesma crônica:

O seu *ornato*, admiravelmente aplicado, surge das linhas mais simples, muitas vezes as mais primitivas, até o complicado simbólico de uma arte quintessenciada. [...] E é na *Natureza*, nas maravilhas da sua fecundidade, na extravagância, no esquisito, dos mais inatendidos seres e inertes, que esta arte procura e colhe a sua característica, pondo no **home**, no **ménage**, na casa, impressões chocantes de detalhes inesperados. *Ela afeiçoa a seu talante as linhas mais inteiriças, dá-lhes flexibilidades, fá-las rígidas sem o desgracioso da rigidez, encurva-as sem amesquinhá-las, quebra-as sem prejudicá-las.*²⁸⁴ (Grifos nossos)

A grande inovação veio a partir da sua adesão à lógica industrial e à sociedade de massas. Todavia, essa adesão subvertia os princípios básicos da produção em série – cujos materiais, em sua maioria, possuíam acabamentos pouco sofisticados – ao se utilizar de uma articulação com a indústria²⁸⁵ que conservava os minuciosos e sofisticados acabamentos empregados às artes. Em 1904, na crônica “Modern Style”²⁸⁶, publicada na revista *Os Annaes*, Duque registra, com entusiasmo, a inovação do artenovismo:

E é por isso mesmo, por *este renascimento da intervenção direta das artes do desenho na indústria de utensílios*, porventura de modo mais decisivo e generalizador do que já foi, que a obra contemporânea está ganhando uma feição estranha, mas cheia de *inteligente e encantadora* urdidura e *fascinantes relevos.*²⁸⁷ (Grifos nossos)

²⁸⁴ Ibidem, loc. cit.

²⁸⁵ Os materiais empregados em suas obras são aqueles mais comuns à produção em série do moderno mundo industrial, como o ferro, o vidro e o cimento. A racionalidade e a lógica também são incorporadas ao *modus operandis* artenesco, em consonância ao novo ritmo acelerado e às mudanças mentais e sociais promovidos pela vida moderna.

²⁸⁶ Na França, o *Art Nouveau* também ficou conhecido como o *Modern Style*. Na Alemanha, como *Jugendstil*, em referência à revista *Jugend* (Munique, 1896); do mesmo modo, o termo espanhol *Arte Joven* referenciava uma revista lançada em Barcelona no ano de 1901; na Áustria, o termo *Sezession*, pôs em evidência o caráter de ruptura da nova estética, aludindo à união dos artistas vienenses *d'avant-garde* criada em 1897, *Wiener Sezession*; na Holanda, se traduziu o termo literalmente por *Nieuwe Kunst*; na Itália, o termo mais utilizado foi o *Stile Liberty*, pondo em evidência a importância do papel difusor das grandes firmas comerciais, como a fundada em Londres, em 1875, por Arthur Lasenby Liberty; na Bélgica, manteve-se a utilização do original *Art Nouveau*. Cf. GENTY et al., 1997, p. 30. No Brasil, foi adotado tanto o termo *Art Nouveau*, quanto o *Modern Style*, embora também fosse utilizado “arte nova”/ “nova arte”, com letras minúsculas.

²⁸⁷ DUQUE, 2001, p. 211.

Com o alinhamento do *Art Nouveau* às artes gráficas, a arte ganhava espaço nas ruas, especialmente com a produção de cartazes – da qual, Alfons Mucha foi o grande representante – e, cada vez mais, a ideia de que a arte era algo apartado da vida foi sendo posta de lado com as intervenções do *modern style*.²⁸⁸ A estética artenovista vai se integrando a todos os âmbitos da vida moderna, dos cartazes ao mobiliário, perpassando por fachadas, interiores, joias e objetos:

E como no mobiliário, este *espírito reformador* se manifesta por milhares de encantos, de ineditismos surpreendentes, de aplicações sugestivas, na *ourivesaria*, no caulim das *porcelanas*, na argila da *cerâmica*, na modelagem dos *metais*, no *tear* manual, na tela dos bastidores, nos trabalhos de *vitrificação*, em tudo a que a *mão do homem* pode comunicar o calor de suas artérias, transfundir a *febre da sua imaginação criadora*. [...]

Do que parecia vulgar, do que se menosprezava por chulo, surde, inesperado, o excêntrico; no que até hoje passou como desprezível o artista descobre *delicadezas inapreciáveis*, por vezes sutilezas lineares duma faiscante, quase intangível proporcionalidade. *Assim, o transbordo duma taça desperta um motivo novo e admiravelmente adequado*; do esqueleto duma folha sai uma trama delgadíssima, transparente e vaporosa, capaz de revolucionar a tecedura rotineira de um tear.

Mas, o que impressiona, sobretudo, nesta arte do utensílio de hoje, é o caráter de probidade de que ela se reveste.

[...] a *remodelação das artes da indústria* se está fazendo por *processos novos*, procurados em *novas fontes*.²⁸⁹ (Grifos nossos)

José Paulo Paes, no ensaio “O *art nouveau* na literatura brasileira”²⁹⁰, chama atenção para a utilização da estética *Art Nouveau* na literatura²⁹¹, com vinhetas e ilustrações que emolduravam capa, poemas e contos das revistas literárias – manifestação que é possível observar em algumas revistas simbolistas, como *Pallivm*, *Victrix* e, sobretudo, na *Kósmos*

²⁸⁸ MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. (Trad. Vera Regina Rabello Terra). Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1977, p. 55.

²⁸⁹ DUQUE, 2001, p. 212-214.

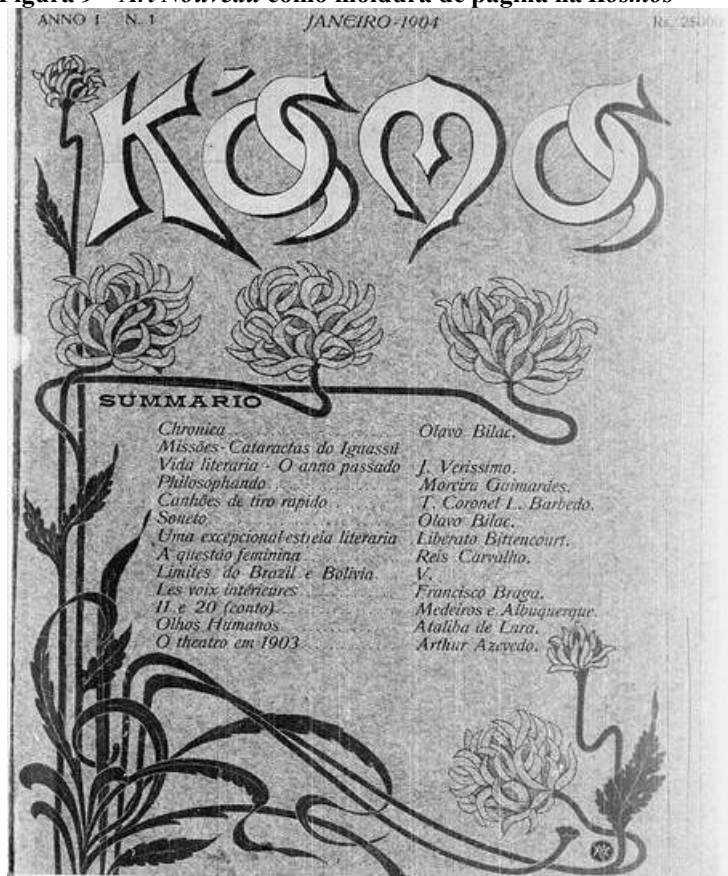
²⁹⁰ PAES, op. cit., loc. cit..

²⁹¹ Essa tendência da incorporação do artenovismo à literatura não foi exclusiva da experiência brasileira, tendo lugar em outros países, o que explica a renovação na ilustração em nível ocidental. Sobre o início e desenvolvimento dessa renovação nos países europeus, o *ABCdaire* destaca o motivo “livre illustré” como uma demonstração da atuação conjunta de escritores e artistas dentro do simbolismo: “*Le rôle joué par la littérature dans l’éclosion d’un symbolisme pictural, ou encore le goût des dandys pour l’objet rare et raffiné, explique le renouveau de l’illustration. Les premières tentatives sont anglaises avec la confrérie des Préraphaélites. Rossetti, peintre et poète, ou Burne-Jones, remettent à l’honneur les techniques des anciens ateliers du Moyen Âge, utilisant la gravure sur bois et recourant à une typographie inspirée de celle des incunables. Face à cet univers de légendes gaéliques, où le texte s’inscrit dans des encadrements floraux, le livre illustré français ou belge semble plus éclectique, s’appuyant notamment sur un réseau de sociétés de bibliophiles déjà existant. Si Maurice Denis, dans son illustration du Voyage d’Urien de Gide (1893), suggère par l’utilisation d’un trait lâche la mélancolie du personnage, d’autres, comme Théo van Rysselbergh, Georges de Feure (La Porte des rêves, 1899) ou Carlos Schwabe (L’Évangile de l’enfance de Notre-Seigneur Jésus-Christ, 1894), mêlent textes d’inspiration symboliste et ornements issus du répertoire de l’Art Nouveau. Au moment où se dessine une esthétique de la suggestion, le rapport traditionnel de sujétion de l’image au texte est discuté (voir Beardslay). Mallarmé confie à la typographie, considérée comme signe visuel à part entière, le soin d’appuyer la force suggestive du texte (Un coup de dés jamais n’abolira le hasard)*”. GENTY et al., 1997, p. 66.

[figura 9]. De acordo com Paes, a utilização do *artenovismo* tinha como pressuposto privilegiar uma acentuação dos traços de contorno, configurando-se como uma arte “esqueletal”. Todavia, ao contrário do que se possa imaginar, Paes deixa claro que todo o pendore ornamental utilizado pelo *Art Nouveau* tinha como objetivo realçar o estrutural, e não escondê-lo. Segundo Flora Süssekind, esse tipo de ornamentação foi amplamente utilizado na literatura do final do século XIX e do momento posterior, que chamaríamos a *belle époque*:

[...] nos primeiros tempos do século XX [...] a opção pelos ornamentos retóricos foi uma das formas mais frequentes com que se tentou delimitar o campo do 'literário', do 'artístico' em oposição aos processos técnicos de produção e difusão de imagens e vozes.²⁹²

Figura 9 – *Art Nouveau* como moldura de página na *Kósmos*



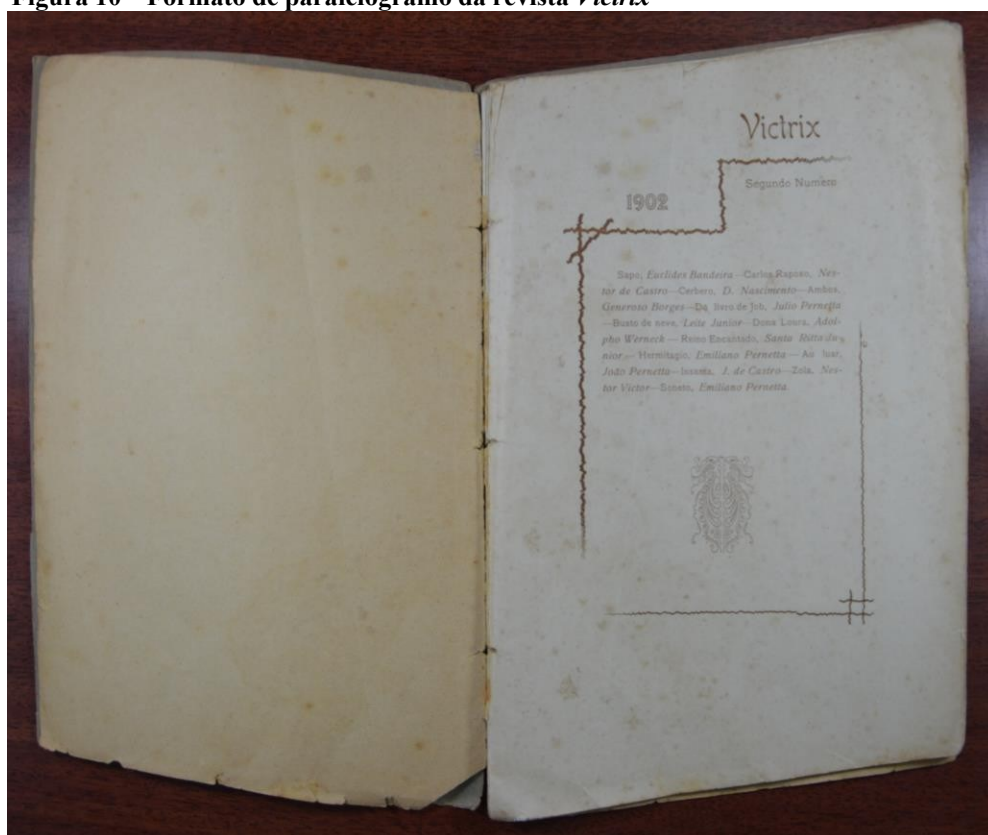
É possível observar na *Kosmos* a recorrência dos recursos gráficos oferecidos pela literatura artenovista; *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, janeiro de 1904; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

A partir das proposições gráficas do *Art Nouveau*, surgem poemas, revistas e livros, com formatos e aspectos gráficos diferentes – é preciso ressaltar que essas experimentações gráficas foram possibilitadas, também, pelas inovações técnicas que a imprensa passou no

²⁹² SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p. 57.

período. Assim, Afrânio Peixoto publica *Rosa Mística* nas cores bordô, vermelho, azul, violeta e preto; o livro de Antônio Austregésilo, *Manchas*, vai se apresentar em uma capa manchada com marcas negras de dedos, como se fossem os dedos sujos de tinta dos tipógrafos; alguns livros aparecem em formatos de círculo, losango, retângulo, como podemos ver na revista curitbana *Victrix*, dirigida por Emiliano Pernetta, que apresentava-se em uma dimensão de formato de paralelogramo [figura 10]; outros, ainda, sugeririam a relação com o autor, como a capa de um livro de Carvalho Aranha, cuja ilustração era uma aranha caranguejeira e um carvalho.

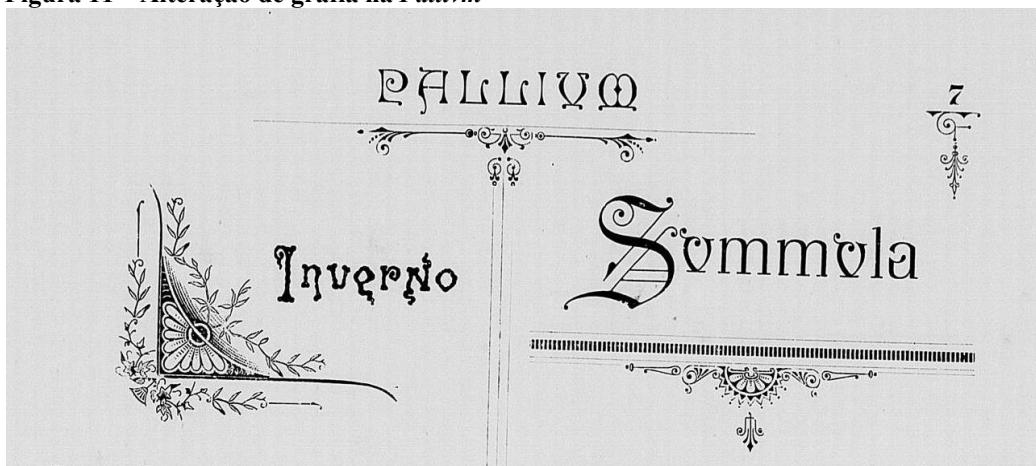
Figura 10 – Formato de paralelogramo da revista *Victrix*



É interessante notar que, a revista quando aberta, o formato de paralelogramo aplicado à suas páginas remete às representações gráficas bidimensionais de um livro aberto; *Victrix*, Curitiba, ano I, n. 2, novembro de 1902; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Em sua grande maioria, os livros e revistas simbolistas não possuíam um grande volume de páginas. Além dessas questões gráficas, recorrente era a utilização de letras maiúsculas como personalização e a alteração da grafia de algumas palavras – como podemos ver na palavra “súmula” que na revista *Pallivm* adquiriu a grafia “svmvlá” [figura 11].

Figura 11 – Alteração de grafia na *Pallivm*



Pallivm, Curitiba, I época, n. 1, maio de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Todas essas experimentações estéticas – gráficas, que alteravam percepções visuais e táteis, numa hibridização de imagens, palavras e formatos que alteravam modos de pensar e sentir – são relatadas por Luís Edmundo:

Até a grafia do idioma que se fala no país sofre com o surto da nova escola [simbolista]. U e V são trocados como na época quinhentista. Escreve-se vsval por usual, auiuar por avivar, e assim por diante. Os pronomes pessoas são sempre grafados com maiúsculas, bem como certos vocábulos da predileção do autor [...]

E continua:

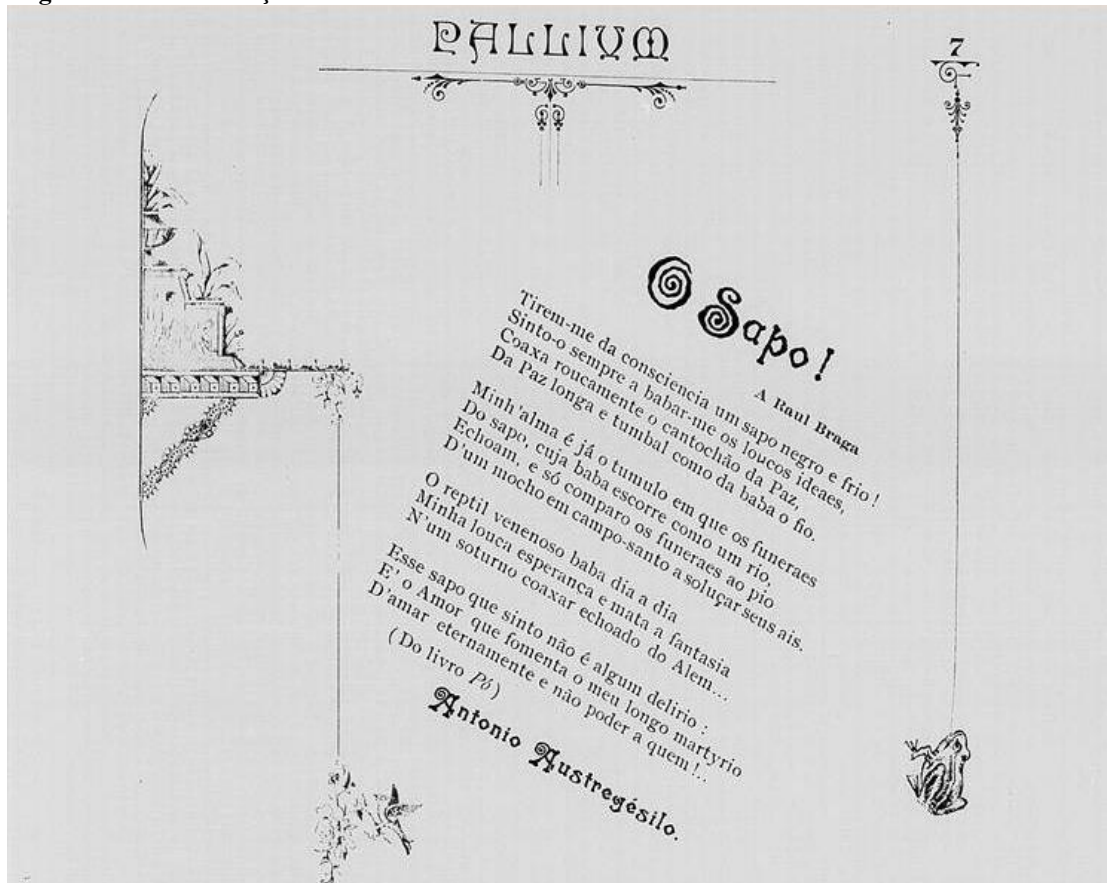
A ânsia de alarmar o burguês chega ao ponto de intervir até na *feição do material do livro*. O que está em moda, reagindo contra a brochura vulgar, é plaquete de 60, de 30 e, até às vezes, de 8 e 4 páginas! [...] *Mário Pederneiras publica Agonia e Rondas Noturnas, num formato que ofende a vista do leitor*, porque é o dos velhos Memoriais da casa Laemmert. Júlio Afrânio [Afrânio Peixoto] dá-nos o seu livro de estreia, **Rosa Mística**, impresso nas sete cores do prisma. É quando Cardoso Júnior pensa em publicar o *Primeiro Soneto*, quatorze versos distribuídos por página impressa em papelão de respeitável grossura, o bloco encadernado, depois, em capa de folha-de-flandres. Por essa época publica *Carvalho Aranha o seu segundo livro, Eu*, que traz uma capa representando um carvalho e uma enorme aranha caranguejeira! O livro **Manchas**, de Antonio Austregésilo, justificando o título, aparece de capa branca, manchada pelos dedos dos tipógrafos, depois de metidos em tinta negra de imprimir.²⁹³ (Grifos nossos)

Como já abordado nas páginas anteriores, as ornamentações gráficas também podiam ser observadas nas obras e nas revistas literárias simbolistas do período. Misturavam-se, nelas, arabescos em estilo *Art Nouveau* e temas de poemas, como podemos observar nas páginas da *Pallivm* [figura 12]; bem como era recorrente a sobreposição do texto às imagens,

²⁹³ EDMUNDO, op. cit., p. 422.

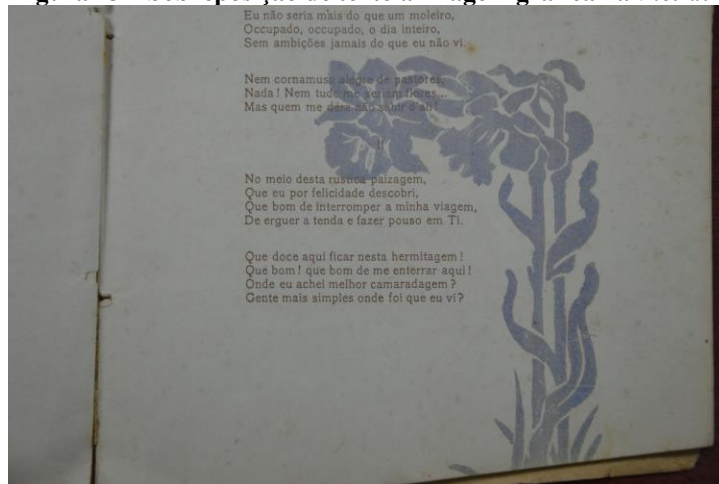
como podemos ver na *Victrix* [figura 13]; alguns textos eram publicados apresentando diagramação irregular, uso também recorrente na *Pallivm* [figura 14].

Figura 12 – Hibridização de elementos *Art Nouveau* e tema na *Pallivm*



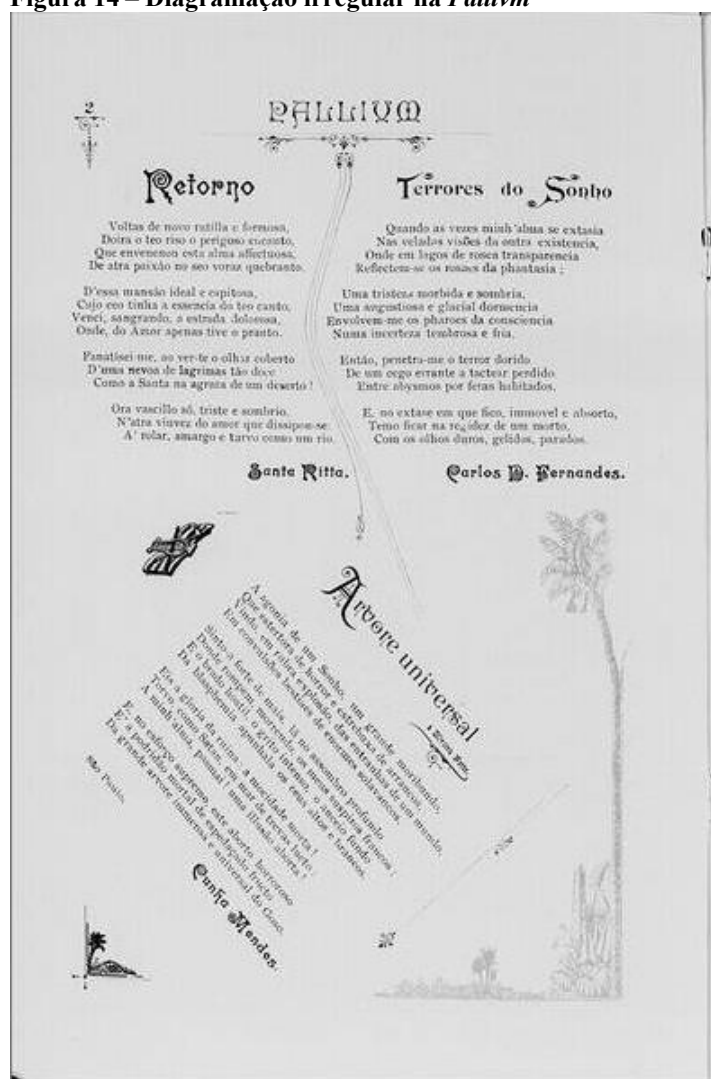
É interessante perceber não só a ornamentação gráfica artenovista, mas também a integração que esta sugere com o texto, a partir da exploração do tema “sapo” e da figura do sapo que lança sua língua para capturar o número da página, sete – cujo olhar sensível de Paulo Leminski leu o trocadilho verbal-visual “in-SETO, in-SETE” (LEMINSKI, op. cit., p.27); *Pallivm*, I época, n. 3, novembro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Figura 13 – Sobreposição de texto a imagem gráfica na *Victrix*



Victrix, Curitiba, n. 2, novembro de 1902; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Figura 14 – Diagramação irregular na *Pallivm*



A disposição gráfica dos textos causa um estranhamento à vista do leitor, acostumado com a apresentação comum vertical e horizontal; *Pallivm*, I época, n. 3, novembro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Algumas revistas possuíam ilustrações bem detalhadas, que apresentavam um desejo de transcendência e integração com o cosmos, como podemos ver na ilustração feita para um trecho do livro de Lima Campos [figura 15] na *Galáxia*. Também havia a presença do estilo artenovista em temas místicos e religiosos, como a ilustração de Isaltino Barbosa, também para a revista *Galáxia* [figura 16].

Figura 15 – Ilustração de motivo místico na *Galaxia*



Interessante é perceber na ilustração, de sugestão espiritualizada, como ela se mistura ao fundo ilustrado da revista que remete ao cosmos, à *Galaxia*, é a leitura – da página inteira, composta por palavra, imagem e ornamentação – transcendentalizando as barreiras do cognoscível para atingir o sensível; *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, julho de 1896; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Figura 16 – “Dolorosa”, ilustração de Isaltino Barbosa, na *Galaxia*



Não só o tema “Dolorosa”, como a própria imagem sugere uma elevação gloriosa. Primeiramente pelo halo, que na ilustração ganha arabescos no estilo artenovista, assim como o próprio traçado das vestes, do cabelo e feições da mulher sob quem o halo manifesta-se. Depois, pela posição da mulher com sua cabeça levemente pendida e as mãos juntas, como se aceitasse a graça concedida – porém sentida de modo doloroso, como transparece em suas feições. A esse conjunto, somam-se as flores que a mulher tem em suas mãos; mais especificamente, o que ela segura são lírios. Isaltino Barbosa, de modo delicado e ressaltando a imagem da mulher dá-nos uma outra imagem da *Anunciação*; BARBOSA, Isaltino, “Dolorosa”, Rio de Janeiro, n. 1, julho de 1896; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Em alguns casos, como ressalta Flora Süssekind²⁹⁴, havia também uma subserviência do texto à imagem, como na *Kósmos* (1904-1909) [figura 17], que inclusive possuía espaços para publicidade de produtos em geral [figuras 18].

Figura 17 – Capa da revista *Kósmos*



É possível ver como o texto escrito aparece subordinado aos elementos gráficos, como se fossem estes últimos elementos de complementação ao texto principal que se traduz em imagem; *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, maio de 1904; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

²⁹⁴ SÜSSEKIND, 1987, p. 36.

Figura 18 – Publicidade na *Kósmos*

1º BARATEIRO

A MODA é eternamente victoriosa. Mudando sempre, e sempre triumphante. Uma casa commercial que tenha sempre a Moda representada em todos os seus artigos, é uma casa notavel. E quem a mantém inalteravelmente digna da admiração do publico, chega a recomendar-se como negociante excepcional.

Ha na rua dos Ourives canto da rua do Rosario dois estabelecimentos, um puramente de fazendas e artigos de moda, outro de roupas brancas e vestidos de criança. Talvez no Rio de Janeiro não existam outros iguaes.

A belleza e immensa variedade de tudo que ali é exposto á venda, justifica a extraordinaria frequencia que as duas casas têm. Nas vitrinas de uma, resplandecem focidos do mais delicado e fino gosto; e ainda do lado da rua de Rosario, em frente a igreja da Conceição e Boa Morte, outras vitrinas se offerecem repletas de artigos decorativos da belleza feminina. Nas vitrinas da casa de roupas brancas, por entre atalhados e camisaria, lenços, eretomies e bretanhas de linho, fulguram as mais graciosas, encaixadoras roupas de criança, vestidinhos elegantes, costumes de todos os preços, alguns até, de preço tão diminuto que da vontade de os comprar e offerceel-os, mesmos não se tendo filhos para vestir.

Porque a grande notoriedade destes dois estabelecimentos reside precisamente na circumstancia de proporcionar sempre compras felizes. O dono ou donos que essas casas possuem tiveram a felicidade de escolher para denominação dos estabelecimentos as palavras — Ao 1º BARATEIRO — e correspondem com exactidão ao que essas palavras significam.

É NA RUA DOS OURIVES, CANTO DA DO ROSARIO

<p style="text-align: center;">AGUIA DE OURO</p> <p style="text-align: center;">Casa Especial de Roupas Brancas PARA HOMENS E SENHORAS</p> <p style="text-align: center;">ARTIGOS PARA CRIANÇAS</p> <p style="text-align: center;">Variedades em blusas e cintos</p> <p style="text-align: center;">A. NUNES 135, RUA DO OUVIDOR, 135 RIO DE JANEIRO</p>	<p style="text-align: center;">CASA DOUZ</p> <p style="text-align: center;">TAPEÇARIAS E MOVEIS Artigos de Fantasia Benac, Teixeira & C. Armadores e Estofadores RUA DO OUVIDOR, 60 FREDERICA RUA DA CONSTITUIÇÃO, 66 TELEPHONE 729 Endereço Telegraphico BENAC RIO DE JANEIRO</p>	<p style="text-align: center;">A Notre-Dame de Paris</p> <p style="text-align: center;">Desejando diminuir o mais possivel o seu « stock » de fazendas e modas, antes do balanço annual, afim de adoptar nova organização para as suas vendas, o estabelecimento faz, de 1º do corrente em diante até o fim desta</p> <p style="text-align: center; font-size: 1.2em; font-weight: bold;">ULTIMA GRANDE VENDA</p>
--	--	--

BOERSEN-HALLE

A revista *Kósmos* abriu espaço em suas publicações para publicidades, que se tornariam presentes no meio literário, sobretudo, com a incorporação do *Art Nouveau* às artes gráficas; *Kósmos*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, janeiro de 1904; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

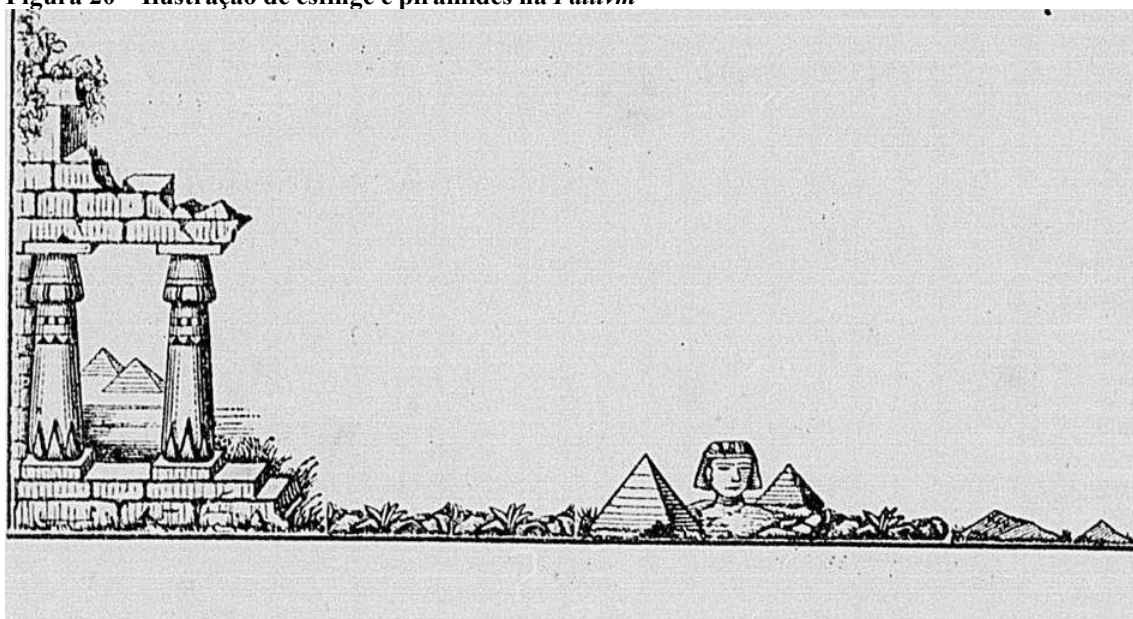
Abstendo-se de recursos gráficos – salvo alguns retratos – a *Rosa-Cruz* trazia em seu nome a mistura do elemento textual e do imagético, com palavra Rosa seguida pelo símbolo da cruz pátea [figura 19]. Misticismo, ocultismo e ritualismo, na maioria das vezes, já estavam presentes nos próprios nomes: *Rosa-Cruz* – sétimo e último grau da maçonaria; *Pallivm* – do latim, ornamento litúrgico; *Turrís Eburnea* – símbolo de nobre pureza na tradição religiosa; e até mesmo *Kósmos* e *Galaxia* não perdiam essa conotação de mistério. A revista *Pallivm*, ainda, reuniria, em suas edições, ilustrações de esfinges [figura 20] – outra figura recorrente no universo místico.

Figura 19 – Composição gráfica do nome da revista *Rosa-Cruz*



A hibridização entre palavra escrita e símbolo – recorrente nas experiências estéticas simbolistas – se manifesta no nome da revista que homenagia Cruz e Sousa; *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Figura 20 – Ilustração de esfinge e pirâmides na *Pallivm*



Os temas místicos ocupavam lugar privilegiado nos simbolismos, assim a esfinge aparece como motivo por sua dimensão mítica nas culturas grega e egípcia – sendo que a escolha pela incorporação da esfinge junto a um conjunto de pirâmides, plantas de papiro e colunas – que aparentam ser – papiriformes, evidencia a identificação com as significações egípcias, na qual a esfinge assume uma representação – que não traz a ideia de destruição ou má sorte da esfinge grega que interpela Édipo – de um poder solar, pois o sol nasce aos seus olhos, ao que poderíamos inferir, apenas conjecturalmente, uma leitura da potência da folha / do papel enquanto espaço de imaginação / produção; *Pallivm*, I época, n. 1, setembro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Muitas dessas revistas não duravam²⁹⁵ mais do que um ano, com poucas – quando não uma única – publicações, era “época da boêmia rebelde dos ‘novos’, com todo um longo

²⁹⁵ Esse fenômeno de efemeridade de revistas também foi observado na Europa e foi fundamental para que os novos artistas publicassem seus textos, bem como para o processo de difusão das imagens nos impressos, como podemos ver no motivo “Revue et Critique” do *ABCdaire*: “Favorisées par la libéralisation du regime juridique de la presse, de multiples petites revues, souvent éphémères, apparaissent en France. Le même phénomène se reproduit en Belgique. Elles permettent aux jeunes de publier à moindres frais leurs miers textes, font découvrir des poètes maudits comme Rimbaud ou Lautréamont éditent des manifestes, traduisent les œuvres des écrivains étrangers. [...] Eles sont parfois l’organe militant d’un group [...] les revues jouent un rôle important dans la diffusion des nouvelles images”. GENTY et al., 1997, p. 94-95.

cortejo de revistas efêmeras e um desperdício extraordinário de talento e de energia”²⁹⁶, como descreve Mário Pederneiras. Ainda assim, conforme Lins²⁹⁷, essas pequenas publicações funcionavam como uma forma de organizar uma oposição aos jornais, que estavam se tornando empresas. Nesse sentido, os simbolistas, mais que experiências estéticas, compartilhavam uma ética que os unia:

O que unia o grupo simbolista era uma ética. Interrogavam-se sobre a condição humana, e o que se oferecia a eles dentro de um mundo já dominado pela mercadoria não lhes podia satisfazer. [...] Sua arte é uma aventura absoluta na ordem da criação artística, com os riscos e perigos que implica.²⁹⁸

Segundo Broca, a ética simbolista – que ele denomina como uma “aristocracia moral” – ultrapassava as fronteiras da literatura e podia ser verificada no terreno da vida literária:

Concordavam [os simbolistas] em exercer empregos públicos, desempenhar funções no ensaio, na magistratura, etc., em lutar pela existência, enfim, à semelhança de qualquer burguês, com uma ressalva apenas, a de não empenhar nisso a condição de poeta. Este permaneceria inatingível do mundo. E justamente por essa dignidade, essa aristocracia moral, muitos deles se recusavam a certas competições no terreno da vida civil, vindo a acarretar com dificuldades econômicas, preteridos em suas justas aspirações a determinados cargos, relegados ao esquecimento quando se tratava de passar a frente dos outros ou reclamar direitos.²⁹⁹

Não obstante, essa ética aliou à experiência simbolista brasileira uma caracterização pela formação de grupos e de redes de sociabilidades.³⁰⁰ Essas “redes” são estruturas de sociabilidade encaradas como agrupamentos – quer permanentes, quer temporários, independente do seu grau de institucionalização – dos quais os intelectuais participam. De acordo com Sirinelli, elas podem ser percebidas, sobretudo, a partir de uma estrutura essencial nesse meio: as revistas – uma vez que estas se destacam como pontos de encontro de trajetórias individuais e coletivas e como meio de expressão.

O historiador destaca que as revistas estruturam o campo intelectual por meio de forças de adesão e de exclusão, como fidelização e cisão. Podemos perceber essa estruturação do campo por meio das redes de sociabilidade, a partir das notas que os jornais e revistas

²⁹⁶ JOÃO DO RIO. *O Momento Literário*. Rio de Janeiro, 1908. Domínio público. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/momento_literario.pdf. Acesso em: 03 de setembro de 2015. p. 61.

²⁹⁷ LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada do século. In. OLIVEIRA, Claudia de (org.). *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 15-41.

²⁹⁸ Ibidem, p. 19.

²⁹⁹ BROCA, op. cit., p. 127.

³⁰⁰ A noção de redes de sociabilidades, proposta por Jean François Sirinelli, possibilita a compreensão da organização e da dinâmica do campo intelectual, considerando não apenas a produção, como também as amizades e inimizades, os vínculos e as tomadas de posição por seus intelectuais. SIRINELLI, 1996, p. 231-270.

faziam uns aos outros sobre suas publicações. A *Galaxia* teve noticiada a publicação de seu primeiro número pelo jornal ilustrado *Don Quixote*³⁰¹, de Angelo Agostini, e pelo periódico *Cidade do Rio*³⁰², de José do Patrocínio, que já noticiara anteriormente o suplemento lançado, no *Club dos Reporters*, como *reclame*³⁰³. O jornal de Patrocínio também noticiara, em quatro de seus números do ano de 1890, o recebimento do primeiro número³⁰⁴ do *Pierrot* e mais outros três números, dentre os quais, o quinto número³⁰⁵, que conta com as ilustrações de cenas do *vaudeville Mimi Bilontra*.

Não obstante, essas redes não estavam circunscritas apenas à produção intelectual, como também podiam ir para além das trocas e colaborações entre poetas, ilustradores e

³⁰¹ “A *Galaxia*. Publicou-se o primeiro número desta revista artística internacional, que já dera sinal de si por ocasião do concerto festival do *Club dos Reporters*, distribuindo um interessante suplemento. Este primeiro número apresenta com brilhantismo a nova revista de arte, que traz além de ilustrações de Arthur Lucas e Luiz Gaston, - *Mater*, poesia de B. Lopes; *Prosa epistolar*, de Gonzaga Duque; Paul Verlaine, da direção; *Era uma vez*, de Mario Pederneiras; *Para Bethania*, de Lima Campos; vida artística, de Mario Vilhena; e *Dolorosa*, esboço de um quadro de Isaltino Barbosa. Nossos cumprimentos amistosos.” (Grifos do autor). “A *Galaxia*”, *Don Quixote*: jornal ilustrado de Angelo Agostini, Rio de Janeiro, ano 2, n. 69, 8 de agosto de 1896. Domínio público. Disponível em:

http://www2.senado.leg.br/bdsf/bitstream/handle/id/507635/Don_Quixote_1896_Ano_2_n69.pdf?sequence=1.

Acesso em: 24 de junho de 2015.

³⁰² “A *Galaxia*. O público já pode apreciar a *Galaxia*, o periódico da arte e do espírito, de que tivemos uma tão bela amostra por ocasião da festa do *Club dos Reporters*. O primeiro número que nos veio ontem às mãos, nada tem a invejar ao primoroso specimen que já conhecemos e que tão apreciado foi. A *Galaxia* é bem uma revista de arte e de fina arte. O número que temos presente lê-se com prazer. Compõe-se de duas partes: uma delas ilustrada e a outra de texto. Quer em uma quer em outra tudo é novo e bom. Eis sùmula do n. 1: <Mater>, poesia, B. Lopes; <Três cartas íntimas>, prosa epistolar, Gonzaga Duque Estrada; <Vida artística>, Mario Vilhena; <Paul Verlaine>; <Era uma vez>, romance, Mario Pederneiras; <Dolorosa>, esboço de um quadro, Isaltino Barbosa; <Para Bethania>, escritor, Lima Campos>. Ao novo colega desejamos próspera e longa vida”. (Grifos do autor). “A *Galaxia*”, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 302, 01 de agosto de 1896. Domínio público. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/085669/per085669_1896_A00302.pdf. Acesso em: 26 de junho de 2015.

³⁰³ “*Galaxia*. Foi publicado ontem o número *reclame* de uma nova revista de arte que deve sair do dia 1 do próximo futuro mês, com o título acima e sob direção de Luiz Jordas e Luiz Gaston. O número *reclame* que foi ontem vendido na *matinée* organizada pelo *Club dos Reporters* e oferecido a esta associação dá a medida do que vai ser essa nova revista. Estuda quanto há demais novo no gênero: uma colaboração de desenhos dos nossos mais populares e estimados jornalistas. Que venha a *Galaxia* e que venha assim *exquis*, cheia de alegria e de vigor”. (Grifos do autor). “*Galaxia*”, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 175, 25 de junho de 1896. Domínio público. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/085669/per085669_1896_00175.pdf. Acesso em: 26 de junho de 2015.

³⁰⁴ “*Pierrot*. *Pierrot*, *Pierrot*, gritavam os pequenos no sábado. Aí temos o *Pierrot*! e nos chegou também às mãos o adorável colega que vem cheio de verve e habilmente desenhado. Os retratos de Judie e do Dr. Vieira Souto vem nas páginas de honra e nas páginas centrais temos representados com muito espírito diversos fatos da semana. Um bravo ao Duque-Estrada e ao Isaltino Barbosa.” (Grifos do autor). “*Pierrot*”, *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 205, 10 de setembro de 1890. Domínio público. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/085669/per085669_1890_00205.pdf. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

³⁰⁵ “*Pierrot*. Decididamente o Duque-Estrada e o Isaltino lavraram um [ilegível]. O último número do *Pierrot*, que nos vem às mãos, está magnífico. Traz um belo retrato de Luiza Terzi, caricaturas sobre diversos assuntos e na última página os sucessos mais picantes da *Mimi Bilontra*. O texto é variado e bem escrito. De sorte que, com os louros que vai conquistando dia a dia, podemos dizer que o *Pierrot* está... lançado”. (Grifos do autor). “*Pierrot*”, *Cidade do Rio*, ano IV, n. 7, 06 de outubro de 1890. Domínio público. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/085669/per085669_1890_00007.pdf. Acesso em: 15 de outubro de 2015.

revistas – o que acontecia, inclusive, entre literatos mesmo de regiões distantes.³⁰⁶ Algumas dessas redes – em que a admiração se identificava com uma extrema amizade – eram verdadeiras redes de solidariedade, como podemos observar na troca de correspondências entre Cruz e Sousa e Nestor Vitor, bem como nas dedicatórias³⁰⁷ em suas obras. Vitor ainda escreveria sinceras linhas sobre sua cara amizade com Cruz e Sousa, vinte anos após a morte do Cisne Negro, em seu *O elogio do amigo*:

Quem para sempre, entanto, me deixou, não é apenas crente, mas arrebatado com o que possa neste mundo ser para nós um amigo, foi Cruz e Sousa, o poeta negro. Há mais de vinte anos que ele morreu; sua amizade, porém, enche até hoje o meu coração como encheria as mãos de viajor débil uma surpreendente, régia dádiva que ele mal pudesse ir levando para casa. *Essa amizade*, cuja história espero ainda fazer, inspira e fundamenta o escrito que agora vai terminar. Ela *deixou-me sorrindo e chorando intimamente para sempre. Ela é a maior glória da minha vida [...]*.³⁰⁸ [Grifos nosso]

Outra rede de solidariedade – de amizade – é a formada pelos literatos Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos – fundadores da *Fon-Fon!*. A amizade entre os três simbolistas é citada por João do Rio em seu *Momento Literário*³⁰⁹ e narrada por Luís Edmundo, em *O Rio de Janeiro do meu tempo*, como algo que “só a morte pode um dia desfazer”.³¹⁰ Podemos tomar dimensão da afeição mútua desses literatos em seus depoimentos ao inquirido de João do Rio. Quando perguntado se pertencia a algum grupo, Lima Campos responde ressaltando apenas a sua relação com Duque e Pederneiras:

³⁰⁶ Havia uma intensa troca entre os simbolistas situados na capital e os da região sul do país, sobretudo do grupo curitibano, do qual faziam parte Dario Vellozo, Silveira Neto e Emiliano Pernetta. Cassiana Carollo reuniu uma série de correspondências inéditas de Gonzaga Duque endereçadas a Pernetta, que consubstancia a ideia da expansão da rede de sociabilidade traçada entre os simbolistas. . DUQUE, Gonzaga [*Cartas*] para PERNETTA, Emiliano. (Org. Cassiana Lacerda Carollo). In.: CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta. *Revista Letras*, Curitiba, v. 23, 1975.

³⁰⁷ Segundo Allan Valenza da Silveira, em sua tese de doutorado, há na *Obra Crítica* de Nestor Vitor, publicada pela Fundação Casa de Rui Barbosa, 42 referências à produção de Cruz e Sousa, dentre os 187 textos reunidos, que vão desde 1898 até 1930, sendo Cruz e Sousa, o autor mais constantemente citado por Nestor Vitor. Do mesmo modo, em proporção, Nestor Vitor é a pessoa que recebe de Cruz e Sousa o maior número de dedicatórias, perfazendo um total de três. Cf. SILVEIRA, Allan Valenza da. *Diálogos críticos de Nestor Vitor*. 2010. 339 f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010. p. 37-38.

³⁰⁸ VÍTOR, Nestor apud BRAGA-PINTO, César. As amizades heteróclitas de Nestor Vitor: Cruz e Sousa e Lima Barreto. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 23-60, 2010. p. 39.

³⁰⁹ “O Sr. Lima Campos forma com o poeta Mário Pederneiras e o notável artista Gonzaga Duque uma antiga trilogia da mútua admiração”. JOÃO DO RIO, 1908, p. 23.

³¹⁰ “Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras formam, em geral, uma rodinha à parte. O menos assíduo é o Mário, grande poeta da *Ronda Noturna* e das *Palavras ao Céu*, sempre de ar tímido, *pince-nez* de vidros pretos, um maço de jornais e revistas debaixo dos braços. Gonzaga Duque, que escreve, então, a *Mocidade Morta*, é a figura central dessa trempe que só a morte pode um dia desfazer. Uma figura heráldica. É alto, fino, elegante, usa barba à Cristo, negra e bem tratada, emoldurando o rosto pálido, onde dois olhos meigos e profundos brilham através de duas lentes de cristal. Lima Campos, dos três, é o mais expansivo e o mais alegre; trabalha no Conselho do Município e escreve nos jornais.” (Grifos do autor). EDMUNDO, op. cit., p. 339.

Ligo-me, apenas, de um modo *acentuadamente íntimo* a dois dos nossos mais admiráveis artistas, um da prosa e outro do verso: *Gonzaga Duque e Mário Pederneiras; amo-os, tenho-os como dois irmãos*; mas, nas íntimas relações pessoais que nos ligam, as nossas individualidades de arte, embora se admirem e sejam afins na orientação, se independem; não formamos, por conseguinte, um grupo, uma coterie literária, mas *um trio de velha afetividade duradoura e carinhosa*.³¹¹ (Grifos nossos)

Podemos perceber na fala de Campos, a dimensão da amizade apresentada por Nestor Vítor, em seu *Elogio*. Para o crítico literário, a amizade mais fértil nasce da capacidade de autonomia do indivíduo. Conforme César Braga-Pinto, a amizade, tratada por Nestor Vítor, tem sua origem na heterogeneidade e “inclui a diversidade em sua forma abstrata e ao mesmo tempo corriqueira: enquanto uma forma de simpatia, cordialidade ou solidariedade, viabilizada pelo diálogo e, de certo modo, pela assimilação das diferenças”.³¹² Essas características também podem ser observadas no depoimento de Pederneiras, que, entretanto, em um tom mais nostálgico, nos permite entrever com mais candura os laços que uniam os três literatos:

*Eu, Lima Campos e Gonzaga Duque formávamos uma trindade solidamente unida pela mais ampla e a mais sincera das afeições. Gonzaga Duque, pela superioridade do seu Espírito, pela sua erudição, pelo seu alto cultivo intelectual, reunira, em torno da sua doce figura sentimental, todos os rapazes de mérito da época. Era o amado de todos. Tinham-nos como chefe dos “novos” os que o não compreendiam, os que precisavam de alguém para responsabilizar pelos cometimentos ousados daquele grupo de rebeldes. Asneiras... Gonzaga Duque era então o que ainda é hoje, — o mais delicado Espírito de Artista da nossa época, e nada mais. Lima Campos era também o que continua a ser hoje, — o Artista excelente da prosa larga e do estilo vigoroso. Foram estes dois Espíritos delicados, estas duas Almas simples, as maiores influências da minha formação literária e da minha folgada vida boêmia, que começou ali, naquela brasserie da rua da Assembleia, onde o velho e paciente Knopp, o mais inflexível e manso dos alemães que tenho conhecido, nos servia, a par do topázio excelente dos seus chopps e do perfume apetitoso dos seus “sandwichs” de fígado de ganso, o cabedal precioso para as nossas futuras dispepsias.*³¹³ (Grifos nossos)

Se por um lado, a Modernidade assumiu uma face demolidora – com a dissolução da antiga cidade, dos antigos hábitos e dos laços de fraternidade dos homens – por outro, amizades como as dos simbolistas Cruz e Sousa e Nestor Vítor e Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos se mostraram encontros de almas transcendentais à solidez da vida moderna que, então, se desfazia no ar.

³¹¹ JOÃO DO RIO, 1908, p. 24.

³¹² BRAGA-PINTO, op. cit., p. 16.

³¹³ JOÃO DO RIO, 1908, p. 61-62.

CAPÍTULO 3 – (Re)pensar a(s) Modernidade(s)

A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado.

Marc Bloch

Roberto Vecchi observa como uma constante no pensamento brasileiro das últimas décadas, a ideia de um “ajuste de contas” com a experiência da Modernidade, em sua dimensão modernizante. Segundo o historiador, tem-se vivido um momento de avaliação crítica dos (des)caminhos do processo de modernização, dos “fetiches eufóricos ou simulacros trágicos que ergueram e destruíram incontáveis identidades, individuais e coletivas, no Brasil de ontem e de hoje”.³¹⁴ Ancorada em uma ideologia do progresso, em que o futuro adquire dimensão utópica de salvaguarda da humanidade civilizada, os processos de modernização decorrentes da Modernidade brasileira modificaram, demoliram, apagaram traços da cultura, das ruas, das construções anteriores a esse período de modificações, entre o fim do século XIX e a década de 1920.

Nesse sentido, o título do livro organizado por Foot Hardman, do qual o artigo de Vecchi faz parte, *Morte e Progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*, dimensiona mais um dos aspectos paradoxais dessa Modernidade. Assim, a expressão da ordem, sob o ritmo do progresso, enquanto promotora de mortes – simbólicas ou não³¹⁵ – contribui para o desenvolvimento de uma cultura brasileira que apaga seus (indesejáveis) rastros.

Desse ponto, dois movimentos de análise podem ser lançados. Um que discuta a modernização do espaço físico da cidade do Rio de Janeiro, com as reformas urbanas de Pereira Passos, enquanto processo apagador de rastros. E outro que busque nas identidades e culturas apagadas pelo modernismo paulista de 1922, denominadas todas – mesmo em suas múltiplas variedades – pré-modernistas, o “marco-estação verdadeiramente seminal da Modernidade e dos seus rumos posteriores”.³¹⁶

Para tal, é preciso encarar a dimensão catastrófica do progresso moderno, como alertava Walter Benjamin – “De que serve falar de progresso a um mundo que se afunda

³¹⁴ VECCHI, Roberto. “Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da História em Lima Barreto”. In. HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1998. (Prismas), p. 112.

³¹⁵ A morte simbólica pode ser acompanhada, em algumas passagens da história nacional, por mortes não simbólicas, como no caso do Arraial de Canudos, onde a violência, em nome da ordem e do progresso, sob os auspícios da recém-fundada República, pôs fim não só a cultura messiânica do Arraial, como também a muitos dos seus moradores.

³¹⁶ VECCHI, op. cit., p. 114.

numa rigidez de morte? [...] O conceito do progresso tem de assentar na ideia de catástrofe”.³¹⁷ Em *Parque Central*, o filósofo alemão aponta como força da poesia baudelairiana a atitude hostil de seu poeta frente ao progresso. Segundo Benjamin, é essa atitude que possibilita a Baudelaire exercer, em sua poesia, um minucioso conhecimento sob a cidade de Paris.

A dimensão (auto)crítica da Modernidade existente em Baudelaire, retomada em/ por Benjamin, pode ser percebida nos escritos simbolistas brasileiros. Essa dimensão se manifesta de diversos modos, dos quais destacamos para essa pesquisa, a presença nas formas de sociabilidade estabelecidas entre os literatos, no trânsito desses pelas margens, nas especificidades da Modernidade marginal do Rio de Janeiro e na hibridez do visível e do legível, que se fundem nas experiências estéticas simbolistas, sobretudo no uso do *Art Nouveau* em suas revistas.

Willi Bolle identifica na obra benjaminiana, *Passagens*, a historiografia de uma época – a Modernidade – concentrada sobre um espaço histórico definido, a cidade de Paris, que ele também denomina como um “espaço mitológico”, na medida em que esta, enquanto metrópole – capital de um império colonial – “condensa a constelação histórica da ‘Era das Revoluções’, da ‘Era do Capital’ e da ‘Era dos Impérios’”.³¹⁸ Não à toa, um dos estudos benjaminianos acerca da Modernidade seria *Paris, Capital do século XIX*.

Ao atentar para as imagens da “metrópole” e “periferia” e a sua relação, assinalando que a percepção benjaminiana não deixa de ser sujeita ao eurocentrismo³¹⁹, o historiador propõe perceber a obra das *Passagens* como um dispositivo mapeador para as pesquisas que se preocupem com o fenômeno da metrópole moderna. Nesse sentido, Bolle busca a ideia de uma “fisiognomia da metrópole moderna” em que haja entre esses dois universos – da metrópole e da periferia – pontos de contato e, em complemento ao olhar benjaminiano de perspectiva europeia, um olhar em “sentido inverso”, “da ‘periferia’ em direção ao centro hegemônico”³²⁰, através de um diálogo intercultural. Segundo Bolle, alguns dos elementos que poderiam servir para desenvolver afinidades com o poeta da Modernidade, bem como a leitura desse pelo teórico da Melancolia, seriam:

³¹⁷ BENJAMIN, 2015, p. 181.

³¹⁸ BOLLE, Willi. “*Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia”. In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, p. 225.

³¹⁹ BOLLE, Willi. *Fisiognomia da Metrópole Moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 30.

³²⁰ *Ibidem*, p. 32.

o *topos* da caducidade da metrópole moderna; o ceticismo diante da ideologia do progresso; o cosmopolitismo crítico; a ironia e o sarcasmo diante das fantasmagorias dominantes; a utilização de máscaras, sonhos, alucinações, a fim de driblar a censura; a incorporação de imagens da loucura...³²¹

Se em Baudelaire a imagem da caducidade da metrópole responde às reformas realizadas por Haussmann, no caso tropical, essa imagem da caducidade vem se acentuando do Modernismo em diante, como identifica o historiador. Nos moldes de Bolle, propomos uma leitura fisiognômica da metrópole moderna ao deslocar nosso olhar para as experiências modernas finisseculares na cidade do Rio de Janeiro. Com alguma liberdade, buscamos identificar aspectos dessa imagem nos escritos finisseculares. De modo distinto, mas não inteiramente diferenciado, é possível perceber em alguns literatos a preocupação em denunciar as modificações decorrentes da modernização na cidade do Rio de Janeiro, sobretudo, com as reformas ocorridas durante o governo de Pereira Passos, no início do século XX.

Renato Gomes apresenta a metáfora da demolição para pensar as transformações urbanas do início do século XX na cidade do Rio de Janeiro. Através de um diálogo com Berman, que atribui como uma das marcas do moderno o par destruir/ construir, ele apresenta a demolição como índice de apagamento do passado, da memória. Aqui, como no livro organizado por Foot Hardman, em nome do progresso, a cultura brasileira se (re)constrói como apagamento de rastros, pois “construir o novo é apagar o velho, não deixar marcas”.³²² É na junção da categoria do novo com o devir moderno, que a modernização e o progresso se fazem carro-chefe da Modernidade, tendo como palco desse processo, a cidade:

A modernidade elegeu o futuro como tempo privilegiado e identificou-se com a mudança, assimilando-a ao progresso. Nesta ótica, a cidade – transitoriedade permanente (para usar o paradoxo proposto por Carl Schorske) – foi pensada como lugar e objeto dessa mudança e seria resultado de um ideal de perfeição e do desenvolvimento tecnológico.³²³

Não obstante, como ressalta Compagnon, o paradoxo da Modernidade vem da relação equívoca que se estabelece entre essa e a modernização. O filósofo acrescenta que o novo em Baudelaire, primeiro moderno, tem um tom de desespero – próprio do *spleen* baudelairiano –

³²¹ Ibidem, p. 34.

³²² Ibidem, p. 17.

³²³ GOMES, Renato Cordeiro. A Cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi*: revista de estudos literários, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, jul.-dez. 1999. p. 26.

pois é “arrancado da catástrofe, do desastre do amanhã”.³²⁴ Daí a proposta benjaminiana de fundar o conceito de progresso sobre a ideia de catástrofe. Benjamin, leitor de Baudelaire, percebeu que neste, o “novo” em nada contribuía para o progresso. Ao contrário, o poeta francês perseguia a “‘crença no progresso’, como uma heresia, uma falsa doutrina”.³²⁵ Essa dimensão catastrófica da Modernidade também é apresentada por Renato Gomes, no que diz respeito às transformações urbanas:

O processo de modernização, entretanto, gerou megalópoles problemáticas, em crise, atravessadas pela violência, pela desestabilização de valores, pela lógica da exclusão [...] A cidade, assim, vai-se qualificando como a Babel que prospera com a perda das conexões e a falta de referência aos valores do passado. É palco para a atrofia progressiva da experiência, ligada à tradição, à memória válida para toda a comunidade, substituída pela vivência do choque, ligada à esfera do individual [...].³²⁶

Também nessa ótica, Willi Bolle traduz uma das fisiognomias da metrópole moderna, a partir da tese de Benjamin, a da Modernidade como *Trauerspiel*.³²⁷ Conforme Bolle, a melancolia moderna resgata a tradição do drama barroco, uma vez que este, enquanto codificação de um mundo cheio de violência e vazio de sentido, irrompe em um “tempo de homens partidos: a Modernidade”.³²⁸ Nesse sentido, o historiador apresenta como motivo para a reintrodução da alegoria – princípio estilístico dominante no drama do barroco alemão – a possibilidade desta fazer um contrapeso ao mecanismo moderno da desvalorização, acionado pela moda e o fetichismo da mercadoria:

[...] a Modernidade aparece sob iluminação barroca [...] sob o signo da Moda-Cadáver: uma cultura que vive obcecada pela fantasmagoria do Novo, a compulsão de ter que produzir, a qualquer custo, o “Novo” – um novo que é incessantemente desvalorizado por um novo mais novo [...].³²⁹

Olgária Matos confere à Modernidade uma incapacidade paradoxal de criar o novo, associando a necessidade compulsiva de produzir o novo – da modernização – a uma compressão do tempo no desejo de consumo ilimitado.³³⁰ Como escreve João do Rio é a *Vida vertiginosa*, lida por Rodrigues como aquela que “se encarrega de fazer tudo envelhecer e, ao

³²⁴ COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. (Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 17.

³²⁵ BENJAMIN, 2015, p. 185.

³²⁶ GOMES, R., 1999, loc. cit..

³²⁷ Conforme Bolle, “O *Trauerspiel* é uma sequência de alegorias em movimento, a alegoria é a ação dramática congelada na imagem [...] a alegoria barroca como precursora da moderna estética do fragmento [tema proposto por Bolle] – é tratado por Benjamin de uma forma inteiramente fragmentária [...]”. BOLLE, 2000, p. 123.

³²⁸ Ibidem, p. 128.

³²⁹ Ibidem, p. 136.

³³⁰ MATOS, Olgária. “*Aufklärung* urbana: Paris e via-láctea”. In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 186-211.

mesmo tempo, amplia a ideia de imitação, reforçando o consumo através da exemplaridade da vida burguesa”.³³¹ É o novo capitaneado pela moda que padroniza os modos de viver, culminando com a perda da expressão individual do homem; e a hipervaloração desse novo vai repercutir, na metrópole moderna, em um excedente de descartáveis acumulado.

Em sua reflexão sobre a Modernidade, Walter Benjamin vê na figura do trapeiro a face mais provocadora da miséria humana, “vestindo trapos e ocupando-se de trapos”. No ciclo de cidades contínuas de *Cidades Invisíveis*, Italo Calvino, sob a máscara de Marco Polo, narra a cidade de Leônia, que se refaz todos os dias jogando fora tudo o que não fora produzido no dia corrente. Para além da discussão do novo existente na narrativa, Calvino deixa entrever a importância do papel do lixeiro – acolhido como anjo – para essa cidade, pois sua tarefa de “remover os restos da existência do dia anterior é circundada de um respeito silencioso, como um rito que inspira devoção”.³³²

A imagem alegórica da cidade invisível de Leônia – que “refaz a si própria todos os dias” e cuja opulência se mede “pelas coisas que todos os dias são jogadas fora para dar lugar às novas”³³³ – também aludida por Renato Gomes, tem sua validade, pois pode ser encarada como representação da cidade “que se quer ‘marco zero’ a cada dia, em ruptura com o passado”, na qual o “luxo do novíssimo expele o lixo, o passado que se acumula”.³³⁴ Não só mercadoria, também passado/ memória são descartáveis na metrópole moderna, bem como pessoas – as que já não são produtivas, as inadaptadas, as ineptas, as marginalizadas – ao que Baudelaire denominou como “lixo da humanidade” no poema “As velhinhas”.³³⁵

O mesmo poema é permeado pela imagem da ruína, presente em Benjamin. De acordo com Olgária Matos, Benjamin reconhece ruínas nos monumentos da burguesia, inclusive independentemente do seu desmoronamento:

Sintomas de *ruínas*. Construções imensas, pelágicas, uma sobre a outra. Apartamentos, quartos, templos, galerias, escadas, becos sem saída, belvederes, postes de luz, estátuas [...] Bem no alto da coluna estala e suas duas extremidades se deslocam. Nada ainda desabou. Não consigo encontrar saída [...]. Labirinto [...]. Morarei para sempre numa construção que vai *desabar*, uma construção afetada de uma doença secreta.³³⁶ (Grifo nosso)

³³¹ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *João do Rio: a cidade e o poeta – o olhar de flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p. 61

³³² Uma possibilidade de leitura interessante – que não será desenvolvida nesse trabalho – diz respeito à aproximação e ao distanciamento dos papéis desempenhados pelo trapeiro na metrópole moderna e pelo lixeiro na narrativa de Italo Calvino. CALVINO, Italo. *As Cidades invisíveis*. (Trad. Diogo Mainardi). São Paulo: Companhia das Letras, 1990a., p.105.

³³³ Idem.

³³⁴ GOMES, R., 1999, p. 55.

³³⁵ BAUDELAIRE, 2012, p. 323-329.

³³⁶ BENJAMIN apud MATOS, op. cit., p. 186.

A ruína que também se faz presente na *Mocidade Morta*, do simbolista Gonzaga Duque, de uma juventude que se quer desabrochar, mas tem na morte rápida a condição imposta pelo academicismo dominante:

É uma *ruína*. Tudo por terra, tudo derrocado. [...] Assim se *desmoronava* esta boêmia de um tempo, se desmembrava, esboroando com a desagregação dos meses, das ilusões caídas dos ideais perdidos; rolando obscuramente para a dispersão das nulificações, para o murmuro parasitarismo das inconstâncias e das pusilanimidades.³³⁷ (Grifos nossos)

A imagem da ruína perpassa demolições de estruturas físicas para atingir um conjunto simbólico de *ilusões perdidas*: ideais artísticos irrealizados; laços de sociabilidade desfeitos; “*spleen* do desamparo, a dor sombria e voraz do repúdio, do insucesso”.³³⁸ Assim é narrada a história dessa geração de artistas-boêmios; sua ruína, pela falta de oportunidades e de perspectivas no campo das artes que os marginaliza pela sua insubmissão, suas posições divergentes dos interesses defendidos pelos estabelecidos; o malgrado desenlace capaz de desatar até mesmo os laços do companheirismo.

Além do que, não era somente a arte proposta por esses *novos* que não se adequava aos valores morais e econômicos do período, mas também suas concepções de vida. A atitude, que podemos encarar como uma resistência³³⁹ na busca de autonomia e de independência, desse grupo de artistas frente aos padrões e modelos ditados pelos cânones academicistas e pelo modo de vida burguês, que se instaurava, já se deixa entrever na autodesignação do grupo; dessa *Mocidade* fazem parte os “Insubmissos”:

[...] *rapazes sonhadores*, que se davam ao luxo de uma divisa cognominativa. Denominavam-se — *Insubmissos* — para *realce de suas qualidades de rebelados e raros em contraposição ao burguês subserviente e comum*. E, dos brutos lajedos da Ouvidor, das portas da charutaria Havanesa, aberta em prédio esquinado com a ruela Uruguaiana, passavam a uma recolhida sala de cervejaria, no silêncio de pouco distante beco, a consumir chopes espumarentos entre controvérsias e questiúnculas, para volverem aos mesmos pontos, em retorno vicioso, vegetativos e quiméricos, sobre os mesmos trilhos diurnos.³⁴⁰ (Grifos nosso)

³³⁷ DUQUE, Gonzaga. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro, 1899. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002985.pdf>. Acesso em: 12 de janeiro de 2016. p. 185-196.

³³⁸ Ibidem, p. 183.

³³⁹ Pensando junto a Vera Lins, e ao que a autora denominou como “barricada da imaginação”. Ou seja, a afirmação dos simbolistas pelo direito ao Sonho, à Imaginação era uma forma de resistência frente ao ajuste da cultura ao tempo imediatista, que “queria acertar a arte com o tempo do relógio”, em outras palavras, na resistência “ao empirismo do esclarecimento, aos sentidos previsíveis, às certezas fáceis”. LINS, 1997, p. 13-15.

³⁴⁰ Ibidem, p. 36.

Outro nome pelo qual o grupo de artistas insubmissos fica conhecido na narrativa tem origem na expressão francesa *zut*. A expressão, também utilizada por Duque em diversas crônicas do hebdomadário simbolista *Pierrot*, condensa a mesma revolta existente nos novos dessa geração:

Camilo soltou o primeiro grito num ousado folhetim, escalpelando as condições antiestéticas do meio fluminense e, sob a ironia fundibulária da sua prosa, apresentava o *Zut* como um — bando rebelde — proclamando a liberdade absoluta das escolas, salvando e dignificando a arte.

"Zut, este simples vocábulo, por mais frívolo que pareça, resume uma revolta; é uma divisa de cruzada. Nascido da ruidosa alegria da mocidade, silvaúdo entre um assobio de cor-rimaça, e a gargalhada de um ridículo, será como a onda do poeta do *Année Terrible* — fluxo marítimo cuspido à praia, mas, de imprevisto, tornando-se dilúvio..."³⁴¹ (Grifos do autor)

Em certa medida, podemos aproximar as atitudes e as propostas das personagens do romance àquelas levadas adiante pelos grupos simbolistas que se formaram, reunindo autores como Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, B. Lopes, entre outros. Se, como escreve Antonio Edmilson Rodrigues, essa nova cultura burguesa, moldada pelo capitalismo, oferece um empobrecimento – uma vez que é submetida a uma ideia de progresso técnico e instrumental que “não permite a decolagem da ideação, que mata a criatividade e que reordena o mundo das oportunidades eliminando totalmente a liberdade”³⁴²; os simbolistas, na contramão desse movimento, oferecem uma possibilidade de crítica reflexiva³⁴³ sobre essa Modernidade periférica, progressista e utilitária, reinserindo a imaginação livre no fazer artístico e notabilizando, assim, a capacidade imaginativa/ criadora do artista.

A dimensão imaginativa/ criadora fundamental ao artista que se quer moderno pode ser lida no artigo “Exposição de pintura”, de Saturnino de Meirelles, publicado no primeiro número da revista simbolista *Rosa-Cruz*. Ao analisar as obras do pintor Antonio Parreiras, o crítico de arte afirma que as pinturas realizadas por Parreira não apresentam nada além de algumas diferenças na técnica e que, portanto, não chega ao ponto culminante em que os artistas anseiam chegar. Essa nova estética, que também se fazia ética, já fora enunciada em Baudelaire, de quem os simbolistas brasileiros eram leitores. Como observa Laura Nery, o “artista moderno não era mais um coprador da natureza ou um repetidor dos modelos

³⁴¹ Ibidem, p. 97.

³⁴² RODRIGUES, A., 2000, p 131.

³⁴³ Conforme Lins, a crítica radical propõe a reversão da ordem das coisas, é a possibilidade de uma contraposição ao otimismo progressista da modernização. “Vê-se o mundo como aparência, ilusão, e se pretende virá-lo do avesso, o que se traduz na busca da poesia, uma outra linguagem. O conhecimento é limitado; a verdade, enigma; o pensamento é imaginação e a imaginação é livre e possibilita ultrapassar o sensível”. LINS, 1997, p. 25.

clássicos: a nova agenda do que Baudelaire definira como Modernidade exigia o comprometimento ético e estético do artista na experiência atual e concreta”.³⁴⁴

Meireles, percebe, em sua crítica à pintura academicista, justamente essa “banalidade oficial que qualquer lente de sobrecasa preta pode chamar estética, a velha estética das academias”³⁴⁵:

Mas a exatidão almejada na pintura, não é essa cópia flagrante e material, a que chamam os *mestres* da Escola de Bellas-Artes, muito dogmaticamente, *cópia do natural*.

É certo ser essa cópia o ponto de partida para essa outra, vista e sentida através do temperamento do artista; mas daí, a julga-la a verdade e a última coisa em Arte, é grande o abismo que se cava.

Em Arte, não consiste a cópia do natural nessa transposição imbecil e minuciosa da Natureza.

Ela consiste na reprodução inteligente e espiritual, na imitação difundida pelos nossos sentidos e pelos nossos nervos, que da grande harpa da Natureza, arrancam todos esses mistérios insondáveis e todos esses sentimentos profundos.³⁴⁶ (Grifos do autor)

O crítico dá prosseguimento à sua análise e ratifica que as dimensões das telas do artista não se equiparam as de grandes dimensões dos grandes artistas – citando Courbet e Corot – alegando que Parreira ausenta-se desse “sentimento de hora”, a sensibilidade imaginativa necessária a essa arte moderna:

E na impossibilidade de dar a sua obra esse sentimento de hora, em que a alma do artista se funde com as próprias tintas, essa rara delicadeza que todo o paisagista possui no seu pincel, todas essas transposições sutilíssimas e finas, procura impor-se com a exorbitância de suas telas, de dimensões fabulosas, esquecendo-se no entanto, de que não foram pelo seu tamanho que se tornaram celebres as telas dos grandes e reais artistas.

Não foram por certo pelas suas monstruosas dimensões, que ficaram imortalizados os quadros de Corot e Courbet.

Mas sim pela sensibilidade nervosa de seu pincel, que sabia dar à paisagem a sua cor e sentimentos próprios. Que fazia sentir todos os segredos da Natureza, todas as cordas que vibram nas suas fundas e escuras grutas misteriosas.³⁴⁷

Gonzaga Duque, em um artigo de crítica de arte publicado no *O Globo*, em 1882, já elencara os elementos apresentados minuciosamente na análise “rápida”, mas “feita com seriedade”³⁴⁸, de Saturnino de Meirelles. Duque expõe, em meio sua análise aos pintores

³⁴⁴ NERY, Laura Moutinho. *On regarde, on a compris: Daumier e a caricatura. Arte, Modernidade e imprensa. Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. X, n. 10, p. 64-77, jan.-dez. 2014. p. 67.

³⁴⁵ DUQUE, 2001, p. 118.

³⁴⁶ MEIRELLES, Saturnino de. “Exposição de pintura”. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901. p. 7-10.

³⁴⁷ Idem.

³⁴⁸ Idem.

Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, sua inclinação a uma arte que, em recusa da cópia, proporcione – ao mesmo tempo em que é proporcionada pela – a liberação da capacidade imaginativa/ criadora do artista:

Não ser imitador é difícil e mais fora se a geração de hoje se educasse na pacatez prudente da que se perde nas neblinas longínquas do transmutar dos tempos. Todo o artista que procura em derredor a verdade, que investiga a natureza, que age aos impulsos do seu educado organismo, é, sem levantar dúvidas e questões, um moderno, um indivíduo consciente do seu papel, do seu dever, da sua vida.³⁴⁹

Àquilo que dizem ser arte – e diverge da percepção moderna de arte que os simbolistas apresentam por pautar-se em uma preocupação técnica de reprodução, de cópia – Meireles designa como “industrialismo mascarado de Arte”. Eis, mais uma vez, a dimensão da crítica reflexiva, lúcida e cética que identifica o mal-estar na sociedade e expõe as mazelas do, cada vez mais, funcional mundo moderno do capital e do burguês. Nesse sentido, a crítica dos simbolistas não se restringe ao campo das artes.

Conforme Lins, os simbolistas fazem parte de uma vertente cética e desencantada do modernismo que desorganiza a visão burguesa e positivista de mundo moderno, suas críticas não são restritas às artes, e tampouco se dirigiam somente às relações sociais. Com olhar acurado, criticavam a cultura do sistema social que engendrava tais relações, como podemos entrever em um trecho do diário de Gonzaga Duque, de junho de 1901, sobre a aquisição do quadro *A Prece*, do pintor Antonio Parreiras – o mesmo que serve de análise crítica a Saturnino de Meireles para o artigo “Exposição de Pintura” que compõe o primeiro número da *Rosa-Cruz* – pela Câmara Municipal de Niterói – o qual vale uma transcrição mais extensa. Na primeira parte, Duque faz uma breve análise sobre o quadro em questão – que apesar de não ser um exame em detalhe, como a obra de Meireles, não é menos séria:

Os jornais noticiam, hoje, que a Câmara Municipal de Niterói adquiriu *A Prece* de Antonio Parreiras, e aplaudem esse ato de generosidade e protecionismo.

Daqui, do meu canto, ponho-me a pensar no caso. *A Prece* é um mau quadro. Dizem pessoas entendidas em lavouras que não há plantações de milho em lugares vazios, porque as chuvas, sem o necessário escoamento, estragariam a planta que é sensibilíssima à umidade. Isto dizem as pessoas entendidas, mas o quadro de Parreiras representa um extenso milheral seco, em planície, donde concludo – ou o artista pintou-o *d’après nature* e os entendidos não falam com a verdade, ou teve ele a *intenção de imitar* o *Angelus* de Millet, com uma planície rosa para dar a impressão do isolamento e da grandeza, donde *inverdade por intentos de imitação*. Em todo caso, eu nada afirmo neste particular. [...] Ora bem, pelo que respeita ao valor artístico do quadro

³⁴⁹ DUQUE, 2001, p. 68.

a Câmara Municipal de Niterói não foi feliz. Agora vejamos o protencionismo de que falam os jornais.³⁵⁰ (Grifos nossos)

Depois, Duque registra sua crítica quanto ao que chama uma política de protecionismo, esmiuçando a cultura que subsistia no sistema social e nas relações artísticas estabelecidas e refletindo sobre o âmbito mercadológico que, cada vez mais, se fazia impor aos artistas e literatos e suas produções:

A Câmara adquiriu por **dez contos de réis** esse quadro, para o colocar na sala de suas sessões. Antes de tudo, o quadro, por suas dimensões, é para uma galeria e não para uma reles sala de Câmara Municipal arrebitada como a de Niterói, cujo estado financeiro todo o mundo conhece. *Colocá-lo numa sala quase sem luz, de dimensões acanhadas, é sacrificar a obra de arte, anulá-la no seu efeito*, porque nem a Câmara se irá dar ao trabalho de reformar a sua sala, nem o seu erário lhe consente tamanho dispêndio.

De mais o *assunto da Prece é impróprio para uma sala de sessões da Câmara Municipal, não há argumento que lhe garanta a aplicabilidade*. Melhor andaria a Câmara, desde que seu empenho é proteger o artista, oferecendo o quadro ao palácio do governo, onde poderia figurar como ornamento de dependência de recepção. [...]

Essa *mania de proteger os artistas*, comprando-lhes quadros que não se sabe onde colocá-los é *uma indústria* já desenvolvida. O Conselho Municipal do Distrito Federal deu o exemplo enchendo sua sala de sessões de retratos, paisagens e alegorias dependuradas com um mau gosto irritante.

Não é o fato da proteção ao artista, o que me desperta estas linhas, porque de tanto eles vivem e de mais do que isso precisam; o estranho e censurável no caso é a falta de seriedade que vai nele. Uma instituição oficial tem a obrigação de concorrer para o desenvolvimento moral do público e *essa mania de pregar quadros à parede, que não tenham significação correlata*, que não se harmonizem com o destino do edifício ou da dependência do edifício onde estejam, *corrompe a justa compreensão da arte, anarquiza o bom gosto e distorce*, além do mérito da obra por sua má colocação, *o verdadeiro valor do artista que se limita a ser um negociante* mais ou menos feliz.³⁵¹ (Grifos nossos)

Duque critica o estabelecimento de uma nova ordem, do mundo da mercadoria, que se expande e corrompe todos os âmbitos da vida social, inclusive o “território” das artes. É na contracorrente dessa nova ordem que os simbolistas – como Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Lima Campos, Saturnino de Meirelles, Nestor Vitor, Emiliano Pernet e Cruz e Sousa – em renúncia a esse *mundo regido por mecanismos de relógios*, como assinala Lins, constroem uma subjetividade mais complexa em meio a mundo que se quer cada vez mais *guiar pelo utilitarismo e a imediatividade*.³⁵²

³⁵⁰ DUQUE, Gonzaga. *Meu jornal*. 01 de junho de 1901. In. LINS, 1991, p. 164-166.

³⁵¹ Idem.

³⁵² LINS, 1991, p. 34.

Hugo Achugar³⁵³ identifica como uma das facetas da Modernidade, essa – nova – relação que é estabelecida com o tempo, sobretudo com a experiência da velocidade. Conforme Achugar, é mister encarar a experiência da velocidade como uma das experiências centrais das diversas modernidades.³⁵⁴ Todavia, o autor chama atenção para que não se pense sobre esta apenas como forma de deslocamento físico ou na comunicação, mas também na relação da velocidade com a propensão à mudança, bem como com a aceitação do novo.

João do Rio, ao registrar os novos rumos da moderna vida vertiginosa, apresenta como símbolo desse novo tempo o automóvel e congratula a invenção e as transformações decorrentes dela. O cronista, em seu texto, demonstra como a velocidade modifica as relações na sociedade e ressalta que a força transformadora e precisa – também concisa – dessa nova forma de viver atua inclusive na oralidade e grafia, com a adoção de siglas para substituir nomes:

A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia. É a simplificação estupenda. [...] Hoje, nós ouvimos diálogos bizarros:

– Foste ao ACB?

– Iéss.

– Marca da fábrica?

– FIAT 60-HP. Tenho que escrever ao ACOTUR.

O que me palestra diz-se ligando as letras em palavras de aspecto volupckiano, mas que traduzindo para o vulgar significa que o cavaleiro tem uma máquina da Fábrica Italiana de Automóveis de Turim, da força de 60 cavalos e que vai escrever para o Aero Club do Reino Unido.

É ou não é prodigioso? É a língua do futuro [...].³⁵⁵

Entretanto, ainda que valore a inovação técnica automobilística e as modificações dadas em função de sua veloz aceitação, o cronista não nos deixa escapar sua crítica às consequências dessa vida vertiginosa capturada pela figura do automóvel:

Mas o automóvel não simplifica apenas a linguagem e a ortografia. Simplifica os negócios, simplifica o amor, liga todas as coisas vertiginosamente, desde as amizades necessárias, que são a base das sociedades organizadas, até o idílio mais puro. [...]

O automóvel é o Criador da época vertiginosa em que tudo se faz depressa. Porque tudo se faz depressa, com o relógio na mão, e ganhando vertiginosamente tempo ao tempo. [...] Agora é correr para a frente. Morre-se depressa para ser esquecido dali a momentos; come-se rapidamente sem pensar no que se come; arranja-se a vida depressa, escreve-se, ama-se, goza-

³⁵³ ACHUGA, Hugo. “Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de ‘o *Flâneur*’ de Walter Benjamin”. (Trad. Rômulo Monte Alto). In. MARQUES; SOUZA (Orgs.), 2009. p. 14-31.

³⁵⁴ Inclusive o autor propõe a experiência da velocidade como uma espécie de transversalidade horizontal que permite estabelecer alguns traços comuns à heterogeneidade de realidades histórico-culturais das modernidades latino-americanas.

³⁵⁵ JOÃO DO RIO apud RODRIGUES, A. 2000, p. 57.

se como um raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora.³⁵⁶

Para os simbolistas, essas transformações da vida moderna eram percebidas com “ar meio desesperado [...] de quem não confia na atmosfera do entorno”³⁵⁷, como escreve Nestor Vítor em sua obra crítica. Os textos de crítica do autor deixam entrever o que Sennett discute em diversas obras, a invasão da lógica da mercadoria – e de uma racionalidade instrumental proporcionada pelo imediatismo – nos múltiplos âmbitos da vida moderna – inclusive nas artes e na cultura.

A produção literária não escapou às investidas da nova ordem mercadológica e vertiginosa que se instaurava com a da modernidade industrial e capitalista – que nos trópicos se deu em momento posterior ao dos grandes centros urbanos europeus, mas não com menos alvoroço e repercussão – tendo as inovações técnicas repercutido no campo literário, sobretudo no que diz respeito às condições da produção. Beatriz Sarlo³⁵⁸ identifica a mudança na produção literária com o novo ritmo introduzido pelo novo jornalismo que quer rapidez e novidades, e com a incorporação de anúncios nos impressos. Conforme a historiadora, os reclames nos possibilitam vislumbrar a penetração no imaginário coletivo dos dispositivos da modernização, assim como, no sentido mais amplo, a publicidade pode deixar entrever as mudanças que afetaram as práticas culturais. Como ressalta Willi Bolle, nesse momento marcado por uma nova forma e também por um ritmo novo de escrever, o literato teve que se adaptar às condições impostas a ele. Segundo o teórico e historiador da literatura,

Três inovações técnicas, introduzidas no jornal na década de 1830, definiram os rumos: a diminuição do preço de assinatura, a inserção cada vez maior de anúncios e o romance-folhetim, como isca para atrair mais leitores. A essas condições novas de produção, os literatos tiveram de se adaptar, aprendendo técnicas de escrever mais rápido, mais diversificado, mais leve: nasceu o “estilo folhetinesco”. Não raramente tratava-se de mero “preenchimento de linhas”; e também não podiam faltar, ao lado das matérias “instrutivas”, as fofocas e as intrigas. Os cafés literários, a imprensa sensacionalista, o telégrafo elétrico, na metrópole do século XIX, são os sinais de um ritmo cada vez mais acelerado da indústria de informação. Para a literatura, como para o jornalismo, passaram a valer as mesmas condições de produção das demais mercadorias: era fabricada em ritmo industrial.³⁵⁹

Nessa nova ordem organizada pela lógica da mercadoria – “onde tudo se deseja inócuo, tudo incharacterístico, tudo traçado, tudo substituído, para fáceis mistificações”, como

³⁵⁶ Ibidem, p. 57-58.

³⁵⁷ VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 14 de outubro de 2015. p. 237.

³⁵⁸ SARLO, 2010, p. 42-46.

³⁵⁹ BOLLE, 2000, p. 77.

escreve Nestor Vitor³⁶⁰ – os literatos e artistas diante da dificuldade em manter-se apenas no campo literário, e com vistas a se protegerem da insegurança financeira, buscaram outros meios de trabalho, que não apenas a pena, para subsistir. Segundo Roberto Ventura³⁶¹, a cidade do Rio de Janeiro detinha o maior mercado de trabalho para os homens de letras, no final do século XIX e início do século XX, sendo que tais oportunidades se encontravam, principalmente, nos âmbitos do magistério, da política e do jornalismo. Machado Neto³⁶² reafirma a ideia de que, como regra geral, na vida intelectual brasileira desse período não era possível viver só da literatura – exceto por algum curto período da vida. Tendo estudado a biografia de cerca de 60 literatos do período, ele identificou que, com efeito, nenhum vivia exclusivamente da sua atividade literária, mas a combinava com outra atividade – quando não, com outras. Nesse cenário, os empregos no funcionalismo público, no magistério e as profissões liberais, além do jornalismo, constituíam o meio de vida principal da maioria dos intelectuais da época.

De acordo com Lins, a legitimação do homem de letras vinha pela sua incorporação aos espaços definidos do jornalismo ou da burocracia, pois era através do desempenho da função pública ou da vinculação à imprensa jornalística que o literato recebia reconhecimento e conseguia mobilizar recursos para editar e publicar suas obras. A autora ainda ressalta que o reconhecimento e a aceitação poderiam também vir por parte do acolhimento pela Academia Brasileira de Letras. A postura dissidente e a transgressão dos moldes dificultavam o reconhecimento desses literatos – denominados de boêmios, beberrões e nefelibatas – que foram, em sua maioria, renegados pelas esferas canônicas da literatura – como fizera Machado de Assis quando da fundação da ABL – pela empresa da imprensa e pela sociedade consumidora. Como podemos ver no relato de Lima Campos sobre a recusa de publicação de seus contos, narrado por Duque em seu diário:

Lima Campos conta-me a sua triste história de recusado.

Colecionara com todo o carinho os seus melhores contos, retocara-os, refundira-os com o amor que põe na sua obra de arte. E com os originais foi bater à casa Laemmert.

O encarregado das edições recebe-o delicadamente, mas se recusa a editá-lo atribuindo a recusa a prejuízos com outras edições anteriores. Lima Campos parte para a casa Garnier, os seus originais são enviados a Paris e, após alguns meses, de lá voltam recusados.

Qual a causa?

A causa, explicam-lhe, está em seu nome não ser conhecido.

³⁶⁰ VÍTOR apud SEVCENKO, 2003, p. 111.

³⁶¹ VENTURA, op. cit., loc. cit..

³⁶² MACHADO NETO, Antonio Luís. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1973, p. 77.

Mas, contesta o meu amigo, os senhores têm publicado obras de nomes tão obscuros como o meu. O sr. Graça Aranha é um deles. O caixeiro sorri, e explica que o sr. Aranha não era tão obscuro, fora diplomata.!!! [...].³⁶³

Segundo Lins, “a profissão de escritor independente, sem alinhamentos, como franco-atirador literário, é quase impossível e custa humilhações [...]”.³⁶⁴ É nesse sentido que a ideia de viver exclusivamente da literatura foi discutida e ficcionalizada por diversos literatos, como podemos ver em *A Conquista*, de Coelho Neto:

- Pois eu agora é que vou começar a viver.
- Das letras?!
- Sim.
- Dize então, e dirás melhor e com mais acerto: vou começar a morrer.³⁶⁵

Aqui, viver exclusivamente das letras é sinônimo de sucumbir. Mais adiante, em outro diálogo, o autor retoma a imagem dissonante da qual a ideia de viver pela pena é um malogro, comparando-a a uma doença:

- Sabe ler? - perguntou abruptamente o Neiva dirigindo-se a Anselmo, enquanto o garçom ia enchendo os copos com a cerveja que o Motta mandara vir. O estudante sorriu vexado.
- Coragem, meu amigo! - bradou o Neiva; há vergonhas maiores. É poeta, aposto?! Antigamente era a lira o símbolo dos poetas, agora é o pince-nez... Que gênero?
- Ensaio-me na prosa, disse timidamente Anselmo. O Neiva ergueu-se violentamente como impelido por uma mola e encarou-o:
- E tenciona viver das letras? - perguntou assombrado. O estudante encolheu os ombros com resignação e o outro irrompeu: – Pois meu amigo, aceite os meus pêsames. E, inclinando-se, rugiu ao ouvido de Anselmo: – Cure-se! Não vá para um convento, vá para o hospício. Cure-se enquanto é tempo. Neste país viçoso a mania das letras é perigosa e fatal. [...]³⁶⁶

A questão financeira abate-se sobre esses literatos, uma vez que sua sobrevivência – como a de sua família, quando existente – não poderia ser provida somente por aquela atividade que lhe é cara. Gonzaga Duque registra em seu *Jornal* que a “preocupação de dinheiro” se tornara ideia constante e que o atormentava rudemente, abatendo-lhe o espírito. As últimas cartas trocadas entre Nestor Vítor e Cruz e Sousa revelam a precariedade financeira em que o poeta símbolo das experiências simbolistas brasileiras vivia, sobretudo nos últimos anos de sua vida, quando já acometido pela tuberculose:

³⁶³ DUQUE, Gonzaga. *Meu jornal*. dezembro de 1903. In. LINS, 1991, p. 174.

³⁶⁴ LINS, 1991, p. 59.

³⁶⁵ NETO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro, 1899. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000137.pdf>. Acesso em: 20 de janeiro de 2016. p. 9.

³⁶⁶ *Ibidem*, p. 20.

Cruz,

Vim da cidade agora, onde, felizmente, achei diversos amigos nossos com quem falei sobre a necessidade da tua viagem. Entre outros, o João Lopes, o Austrogésilo, o Tiburcio, o Meirelles, o Leandro. Encontrei em todos a mais boa vontade possível. [...]

É preciso que o teu espírito ainda desta vez se afirme, desenvolvendo a energia e a serenidade que este episódio de tua vida requer. Teus amigos te acompanham com todo o coração nesta luta. Sabes como eles precisam de ti. Hás de viver, meu querido Cruz!³⁶⁷

As cartas trocadas entre Nestor Vítor e Cruz e Sousa possuem sempre um tom carinhoso, sendo que às últimas, soma-se a preocupação constante pela condição de saúde do poeta e a condição financeira em que se encontra:

Meu caro Nestor,

Cheguei sem novidade a 16 deste por 7 horas e meia da manhã desse dia. Fiquei cansadíssimo da viagem. Nada tenho de importante mais a dizer-te. Os remédios tomo-os regularmente. *Preciso com muita urgência de dinheiro*. Isto aqui é muito agradável. Depois mandarei dizer tudo. *Não te esqueças do dinheiro*.

Lembranças de Gavita

Teu

Cruz e Sousa.³⁶⁸ (Grifos nossos)

Cruz e Sousa, além de exercer a arte literária, trabalhou como arquivista na Estrada de Ferro Central do Brasil – o que lhe garantia, durante o período de trabalho, cerca de dois mil réis por mês para o sustento da família – e ainda escrevia para alguns periódicos. Podemos também entrever as condições debilitadas a que os literatos se submetiam para atender a modernização na indústria impressa, como descrito no diário de Gonzaga Duque. O consumo de xícaras e mais xícaras de cafés – o ópio estimulante do novo ritmo que a produtividade racionalizada pelo tempo do mercado impõe à produção intelectual – servia para manter os literatos acordados para que terminassem e entregassem os artigos encomendados pelas folhas de notícias no prazo determinado. O que vale uma transcrição mais extensa:

O cartão convida-me a ir à redação de *O País* onde há urgência de minha pessoa.

[...] diz-me que o *País* precisa de um artigo meu sobre o desenvolvimento da pintura e escultura no Brasil, desde a época colonial até hoje.

Aceito a incumbência. Tenho apenas 9 dias para fazer o artigo. Ora vamos ver se desta vez não me encravo no suplício que tive com o *Brasil-Portugal*.

³⁶⁷ VITOR, Nestor. [Carta] 24 de janeiro de 1898, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. Rio de Janeiro. 2f. Fundação Casa de Rui Barbosa. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 07 de junho de 2015.

³⁶⁸ CRUZ E SOUSA, João da. [Carta] 17 de março de 1898, Curral Novo [para] VITOR, Nestor. Rio de Janeiro. 1f. Fundação Casa de Rui Barbosa. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 07 de junho de 2015.

Creio que... Pelo menos, tenho a vantagem, de não estar em crise neurastênica...

[...] quando batia os dentes com calafrios, recebo duas cartas, uma do Coronel Cotta, outra do Silva Barbosa, pedindo o artigo que, havia oito dias me encomendaram para o *País* e que, precisamente na ocasião de adoecer, eu me dispunha a escrever!

Já eu havia participado ao Cotta, por intermédio do Roberto, que não me seria possível entregar o artigo no dia emprazado – 30 de abril, portanto, pedia adiamento do prazo, que fixei no dia 4.

Ainda assim respondi ao Coronel que me cedesse o dia seguinte, pois à noite ele teria o artigo.

Na manhã, de 5, moído de doença sentava-me à escrivaninha quando me chegou às mãos uma carta do Frota Pessoa lembrando-me, em nome do Coronel, o artigo prometido.

Passo todo o dia a escrevê-lo, a poder de café e cigarros. Tinha a cabeça azoinada de valerianato, os músculos doídos, o pulso enfraquecido.

Às seis horas da tarde escrevia a última palavra desse terrível artigo, que seguiu à pressa. Foi uma mixórdia!

E eis em que se resumira para mim as festas do 4º Centenário [...] um artigo arrancado... a café, sobre valerianato de quinino!³⁶⁹

A discussão acerca o jornalismo e sua relação com a arte literária no Brasil foi amplificada e registrada com a já citada pesquisa realizada por João do Rio em seu *Momento Literário*. O cronista entrevistou um grande número de figuras proeminentes do período, questionando quais os efeitos do jornalismo – e se este era “fator bom” ou “fator mau” – para o meio literário na época. O inquérito se divide entre aqueles que defendem o jornalismo como agente formador da profissão literária – caso de Olavo Bilac e Júlia Lopes de Almeida – e aqueles que o veem com maus olhos. Não obstante, havia aqueles que dosavam as suas posições, como o crítico simbolista Nestor Vítor, que nos deixa entrever alguma importância do jornalismo para o desenvolvimento das artes literárias brasileiras:

Terminando, sobre a questão de saber-se se o jornalismo é um bom ou mau fator para a arte literária, direi que se ele não existisse, se a evolução das coisas já tivesse podido eliminá-lo, substituindo-o por instituição melhor, seria bem bom para a arte literária. Mas como isso ainda não se realizou, e pelo contrário, o jornalismo resiste de cada vez mais vivaz, parece-me que hoje ela não o pode dispensar.³⁷⁰

Gonzaga Duque, que não respondeu à pesquisa realizada por João do Rio, deixou-nos um indício da sua opinião acerca de tal debate, alguns anos antes, em seu diário. Ao fazer um breve percurso sobre o estabelecimento da profissão das letras, apresenta o lado útil da indústria jornalística:

³⁶⁹ DUQUE, Gonzaga. *Meu jornal*. 19 de abril / 7 de maio de 1900. In. LINS, 1991, p. 154-156.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 39.

[...] O dinheiro foi o sonho dourado dessa geração que nos antecedeu e para ele se voltaram todos os esforços. À parte o que de estreito, de medíocre, ou vulgar, se possa encontrar em tal aspiração, ela tem o seu lado simpático senão útil. *Pelo desejo de ganhar dinheiro com a literatura, a profissão das letras tornou-se menos uma diversão de horas vagas, definiu-se melhor. Se não tem ventura, se não deu o pão e o gozo ao escritor, apesar das extraordinárias tentativas de Aluizio Azevedo e Coelho Neto, conseguiu dignificar o trabalho literário, obrigar os empresários de jornais a atenderem a uma verba, embora ridícula, de pagamento à colaboração em suas folhas.* Até então, só o colaborador político recebia paga; mas essa geração de Urbano Duarte, Aluizio e Artur Azevedo, Valentim Magalhães, e outros, *iniciou a retribuição pecuniária à publicação do conto, da crítica, da poesia.* E quem mais influenciou nisso, pelo seu generoso exemplo, foi Ferreira de Araújo, o diretor da *Gazeta de Notícias*.³⁷¹ (Grifos nossos)

Todavia, para aqueles que não consideravam o jornalismo como um fator positivo para a arte literária, a justificativa residia no fato de que a atividade na imprensa se apresentava, sobretudo, como uma indústria. A dimensão empresário-industrial a qual o jornalismo vai se sujeitando, a partir do *fin de siècle*, sobretudo com a progressiva incorporação dos anúncios de publicidade, é exposta na resposta dada pelo poeta Mário Pederneiras:

João, a imprensa, no Brasil, é um péssimo fator para a arte literária, principalmente depois do desaparecimento dos dois únicos jornalistas brasileiros para quem o jornal não era simplesmente uma indústria — Ferreira de Araújo, — e este amado morto de ontem — José do Patrocínio. Só a crítica, mas a crítica dos considerados, encontra a complacência de um agasalho na nossa imprensa diária. *O jornal de hoje tem o seu precioso espaço dignificadamente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria, e não pode cuidar dessa estranha coisa inútil e maçadora que é a Arte literária.* Não é, João?³⁷² (Grifos nossos)

Na mesma linha de Pederneiras, o depoimento de Luís Edmundo reforça a visão negativa sobre o jornalismo para a literatura, destacando o valor de troca que a atividade literária assume nessa relação de mercado(ria). Mas o cronista e os homens de letras que possuem talento acabam por cair em alguma coluna diária “a matar a sua arte a trezentos mil réis por mês”.³⁷³ As exposições realizadas por Pederneiras e Luís Edmundo condiziam com a realidade de que – progressivamente – a sociedade literária brasileira era submetida ao capital comercial.

Entretanto, ao mesmo tempo em que essa lógica mercadológica, bem como a ideologia do progresso pautada em uma razão técnico-científica, ganhava espaço e colocava as artes em lugar subalterno à ciência técnica e subserviente ao mercado, gerava-se uma reação que

³⁷¹ DUQUE, Gonzaga. *Meu jornal*. 21 de fevereiro de 1902. In. LINS, 1991, p. 169.

³⁷² JOÃO DO RIO, 1908, p. 71.

³⁷³ *Ibidem*, p. 33.

propunha como alternativa pensar a realidade do homem moderno em sua complexidade, pela imaginação e autoconsciência. Tal fora o empenho percebido não apenas nas experiências finisseculares das estéticas simbolistas, mas – como vimos tentando apontar – na própria construção de suas formas de sociabilidade, de identidade social e laços de solidariedade.

3.1. Estética (é) política

Temos de pensar na estética em sentido largo, como modos de percepção e sensibilidade, a maneira pela qual os indivíduos e grupos constroem o mundo.

Jacques Rancière

O ponto nevrálgico desse trabalho se constitui no eixo estético-político, posto que a escolha por um objeto artístico-literário não pode estar dissociada do político que é inerente à experiência estética simbolista. Todavia, essa relação estreita, e quase simbiótica, entre política e estética não é dada objetivamente, tendo em vista a própria dinâmica das criações e proposições simbolistas. Assim, de modo similar às obras, essa relação se constrói subterraneamente, menos direta e mais sugerida. Podemos, então, apreender que sua configuração se dá no sensível. Optar por uma discussão que perceba as práticas estéticas em suas configurações como experiências capazes de engendrar novas formas do sentir e proporcionar novas formas de subjetividades políticas é optar por dialogar com o filósofo Jacques Rancière e trazer à arena sua discussão acerca da partilha do sensível e do regime estético das artes.

Conforme Rancière, é possível pensarmos numa ideia em que na base da política já haja uma estética primeira – que o filósofo propõe ser entendida em um sentido kantiano.³⁷⁴ Entendida nesse sentido, essa estética nada teria a ver com uma “estetização da política” – um esvaziamento do político em função de uma “captura perversa”³⁷⁵ pela estética, isto é, uma cooptação deformadora da política pela estética. Ao contrário, esta seria percebida como o “sistema de formas *a priori* determinando o que se dá a sentir”³⁷⁶, ou seja, a estética se ocuparia de tudo aquilo – tempos e espaços, visível e invisível, palavra e ruído – que define o

³⁷⁴ As proposições de Rancière são marcadas por uma leitura particular dos trabalhos de Immanuel Kant e Friedrich Schiller, sobretudo, a *Crítica da faculdade do juízo* e *Cartas sobre a educação estética do homem*, respectivamente.

³⁷⁵ RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. (Trad. Mônica Costa Neto). São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009. p. 16.

³⁷⁶ Idem.

que está em jogo na experiência política, sendo um modo de dividir e compartilhar uma experiência sensível comum, que o filósofo denomina *partilha do sensível*:

[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha.³⁷⁷ (Grifos do autor)

Nesse sentido, essa estética primeira – de um sensível partilhado – se ocuparia daquilo que se vê e do que pode ser dito sobre o que é visto, inclusive definindo o fato de ser ou não visível num espaço comum. É como um sistema de formas *a priori* da subjetividade política, uma vez que organiza a distribuição de lugares e “ocupações” definidores de competências ou incompetências para o comum. Ou seja, apresenta-se também como um modo de visibilidade em que “faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço que essa atividade se exerce”.³⁷⁸

Sendo assim, podemos pensar a marginalidade a que foram expostos os simbolistas não apenas como uma questão sociológica do poder percebida na relação entre grupos estabelecidos e grupos outsiders – como no debate que será estabelecido neste capítulo, em conformidade com Norbert Elias, Howard Becker e Gilberto Velho – mas também como a produção de um lugar de voz não autorizado por um comum partilhado. Não obstante, é preciso ressaltar que as práticas estéticas oitocentistas remodelariam a distribuição desse *comum* dando lugar a novas formas de visibilidade.

Realizada essa breve digressão reflexiva acerca do nosso objeto histórico e uma de suas possíveis relações com o pensamento estético-político de Rancière, retomemos brevemente sua reflexão. O filósofo identifica as práticas estéticas como modelações de ação e distribuição do comum de sorte que se configurariam como “maneiras de fazer”, ou seja, como formas de visibilidade (auto)atuantes, que intervêm na distribuição de maneiras de fazer, bem como nas relações com maneiras de ser e com formas de visibilidade. Assim, Rancière conclui sua definição do sentido do termo “estética”, conforme utilizado por ele:

[...] um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento.³⁷⁹

³⁷⁷ Ibidem, p. 15.

³⁷⁸ Ibidem, p. 16.

³⁷⁹ Ibidem, p. 13.

No texto *O que significa “Estética”*³⁸⁰, o filósofo apresenta de modo mais direto sua concepção acerca do termo, definindo-o como uma “matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão de sociedade e da história”³⁸¹, sendo que, para ele, a “estética designa uma forma de experiência e um regime interpretativo”.³⁸² A partir dessa definição, o filósofo traça o eixo transversal constituinte do seu pensamento acerca da relação entre estética e política, ao apresentar o que considera os três grandes regimes de identificação da arte.

É importante ressaltar que da perspectiva rancieriana abandonam-se noções como “modernidade artística”, “vanguarda” e “pós-modernidade” para trabalhar com o conceito operacional de *regime de identificação das artes*, subdividido em três: regime ético, regime poético ou representacional e regime estético. A opção do filósofo por tal mecanismo operacional é justificada pela tentativa em solucionar a confusão, entendida por ele, existente entre a historicidade própria aos regimes de identificação das artes e as decisões de ruptura e antecipação que se operam no interior de tais regimes.³⁸³ Conforme Rancière, as noções aqui já elencadas configuram-se tendo como norteadores as decisões de ruptura e/ou antecipação que ocorrem no interior dos regimes de identificação das artes, desconsiderando, assim, a historicidade própria a esses regimes. Nesse sentido, nossa escolha por trabalhar com o conceito rancieriano de regime de identificação das artes reforça a perspectiva e a proposta de encarar as experiências estéticas simbolistas brasileiras como parte de uma Modernidade que se constrói ao largo dos séculos XIX e XX.

No que diz respeito aos regimes de identificação, o primeiro é chamado “regime ético das imagens” em função dos produtos das práticas artísticas serem encarados como imagens, e não como arte. Neste regime, a arte se encontra “subsumida”, de acordo com Rancière, na questão das imagens. Estas, por sua vez, apresentam uma dupla questão, que diz respeito à sua origem – ao seu teor de verdade – e ao seu destino – ou seja, seus usos e efeitos. Assim, nesse regime ético, o modo de ser das imagens concerne “ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades”³⁸⁴, por conseguinte, pertencem a esse regime as imagens da divindade, bem como o direito ou a proibição de produção de tais imagens, além da questão do estatuto e significado das que são produzidas.

³⁸⁰ RANCIÈRE, Jacques. *O que significa “Estética”*. (Trad. de R. P. Cabral), Project YMAGO, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>. Acesso em: 06 de janeiro de 2016.

³⁸¹ Ibidem, p. 2-3

³⁸² Idem.

³⁸³ RANCIÈRE, 2009, p. 27.

³⁸⁴ Ibidem, p. 29.

O segundo regime é denominado pelo filósofo como poético, ou representativo, das artes, pois este identificaria as artes no par *poiesis/ mimesis*³⁸⁵, separando-as, nesta instância, dos ditames éticos sobre a verdade e seus efeitos morais. Neste regime, as artes estão submetidas a outros aspectos: às regras da verossimilhança e da consistência interna. É, então, denominado como poético uma vez que identifica as artes “no interior de maneiras de fazer, e conseqüentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas” e, como representativo, posto que a organização dessas maneiras de fazer, ver e julgar repousa sobre a noção de representação ou de *mimesis*, que se constitui como um regime de visibilidade das artes.³⁸⁶ No regime representativo das artes, a invenção artística era consonante a certa ordem hierárquica do mundo que determinava, segundo Rancière, “os temas passíveis de serem representados, bem como as formas de representações mais adequadas aos temas eruditos (*high*) e populares (*low*)”.³⁸⁷

No regime estético das artes, há um colapso nas regras de correspondência no interior das maneiras de fazer – entre temas, formas de representação e modos de expressão. A hierarquia existente no regime representativo dá lugar a outra forma de identificação, que se faz pela “distinção de um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte”, ou seja – nas palavras de Rancière – “no regime estético das artes, as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível”.³⁸⁸ E nesse sentido, desobriga a arte de toda e qualquer regra específica, bem como de toda e qualquer hierarquia – seja de temas, de gêneros ou de artes. O pensamento estético é habitado por uma potência heterogênea, constituindo-se em um “jogo livre das faculdades”, um estado de pura suspensão, no qual “a forma é experimentada por si mesma”.³⁸⁹

Sendo assim, no regime estético das artes, o que é autonomizado não é a obra de arte em si ou o poder do artista, mas sim um modo de experiência específico – estético – que envolve inúmeras maneiras de experimentar um mundo sensível transcendente às limitações do “necessário e útil” – como no regime ético – e às hierarquias – como no regime poético:

³⁸⁵ Conforme Rancière, o significado de *mimesis* aqui apresentado, reside numa “relação estável entre a *poiesis*, que produz as obras, e a *aisthesis*, que é o meio sensível da recepção das mesmas”. Ou seja, “a *mimesis* não é a lei que submete as artes à semelhança. É, antes, o vinco na distribuição de maneiras de fazer e das ocupações sociais que torna as artes visíveis”. RANCIÈRE, 2009, p. 4 /31.

³⁸⁶ Conforme o filósofo, um regime de visibilidade das artes desempenha uma dupla-função, pois é, ao mesmo tempo, aquilo que autonomiza as artes e o que articula tal autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações. RANCIÈRE, 2009, p. 32.

³⁸⁷ RANCIÈRE, 2011, p. 4.

³⁸⁸ RANCIÈRE, 2009, loc. cit..

³⁸⁹ Para desenvolver suas pontuações acerca do “livre” jogo existente no pensamento estético, Rancière recorre à noção de *juízo estético* elabora por Kant. Para tal, demonstra o constructo do pensamento kantiano a partir do exemplo do filósofo alemão sobre a apreciação de um palácio e os critérios envolvidos nessa. Já para a referência do *estado estético*, Rancière recorre aos estudos sobre estética de Schiller, também leitor de Kant.

De fato, a capacidade estética enforma um mundo de experiência possível que transcende a distribuição policial dos corpos e das formas de ver, sentir e pensar tidas como ‘apropriadas’ à condição de cada um. Este esbater de fronteiras constitui elemento essencial em todas as formas históricas de emancipação individual e coletiva dos que viviam enredados apenas num mundo sensível – o mundo utilitário do trabalho árduo e da necessidade.³⁹⁰

Aqui, destaca-se a relação entre estética e política que viemos tentando realçar. Se outrora o sistema da representação definia os temas, os gêneros, as situações e formas de expressão em uma hierarquia do que era conveniente ao *high* (elevação) ou ao *low* (baixeza), o regime estético desfaz essa correlação hierárquica entre temas e formas de representação. A perspectiva apresentada por Rancière ajuda a compreender, agora, a presença de uma personagem da cultura popular ocupando um lugar privilegiado em uma revista de Artes, outrora restrita aos elementos de uma alta cultura, como é o caso da personagem Pierrot que assume no hebdomadário simbolista homônimo, o papel da personagem principal [figura 21] da folha impressa, na qual também se abordam os mais distintos temas, desde poemas e as variedades teatrais à situação dos bondes de rua.

Figura 21 – Representação do Pierrot no hebdomadário *Pierrot*



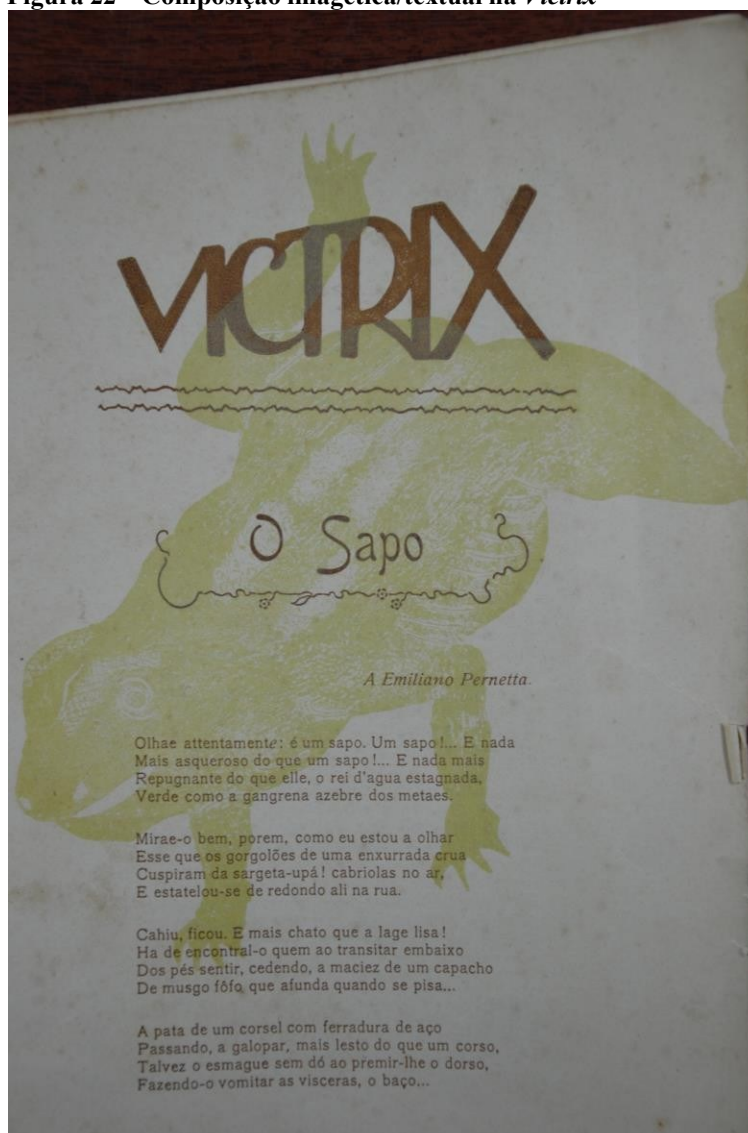
A personagem da *Commedia dell'Arte* ganha vida própria no hebdomadário, escrevendo críticas, fazendo desenhos, indo a tantas festas – que o deixam “estrompadíssimo”, como nesta ilustração. Pierrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

³⁹⁰ RANCIÈRE, 2011, p. 9.

Rompida essa barreira referente ao regime representativo das artes, também é possível estabelecer um espaço que proporcione o entrelaçamento de diferentes linguagens, como é o caso estabelecido entre tipografia e iconografia utilizado, sobretudo, nas revistas simbolistas. Segundo Rancière, a partir do século XIX, e ao largo do século XX, o entrelaçamento dos poderes das culturas tipográficas e iconográficas consistiria em um “nó” no binômio arte/política. Isso porque esse modelo embaralhou não somente as regras de correspondência daquilo que é o dizível e o visível – a distância existente entre um e outro, que é própria a lógica representativa – mas também a partilha entre as obras de arte pura e as decorações da arte aplicada.

Esse entrelaçamento diz respeito, justamente, àquilo que José Paulo Paes denominou como uma *literatura art nouveau*, uma estética literária que acentua os traços de contorno, como uma arte esquelética, onde o ornamental serve para realçar o estrutural. Podemos perceber esse entrelaçamento nas revistas simbolistas estudadas, *Pallivm* e *Victrix*. Em ambas as revistas curitibanas, existe um cruzamento entre o texto e sua tipografia – por vezes, ilustração – entre o poema e as artes decorativas que compõem este, caso do poema “Sapo”, publicado no segundo número da *Victrix*, onde o motivo se manifesta no texto e na ilustração do poema em seu fundo, compondo uma imagem textual/ texto imagético [figura 22]. Também é o caso do poema “De *estrela”, publicado no primeiro número da *Pallivm*, onde palavra e imagem constituem o título do poema [figura 23] que mistura, além da cultura iconográfica e tipográfica em seu título, uma poesia com rimas mistas e alternadas (ABAA/ABAB) e versos brancos intercalados por uma prosa [figura 24].

Figura 22 – Composição imagética/textual na *Victrix*

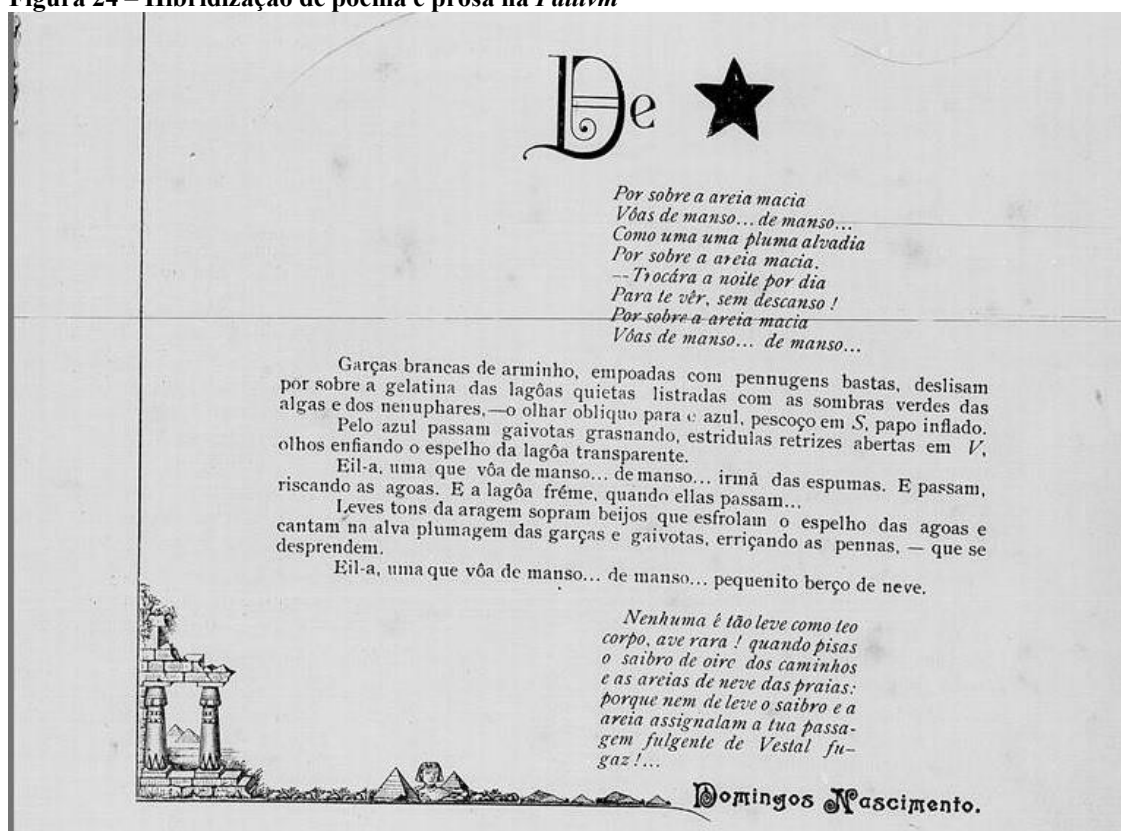


O motivo “sapo” é apresentado em uma composição texto-visual; *Victrix*, Curitiba, n. 2, novembro de 1902; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Figura 23 – Hibridização de palavra e imagem na *Pallivm*



Pallivm, I época, n. 1, setembro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Figura 24 – Hibridização de poema e prosa na *Pallivm*

Pallivm, I época, n. 1, setembro de 1898; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Essa manifestação híbrida da letra e da imagem é simultaneamente estética e política, pois, como ressalta Rancièrè, “uma superfície não é simplesmente uma composição geométrica de linhas. É uma forma de partilha do sensível”.³⁹¹ Ou seja, as revistas simbolistas, ao se utilizarem das artes decorativas aplicadas em sua superfície tipográfica, funcionam, ao mesmo tempo, como intervenção formal de uma arte e como princípio de “repartição” política da experiência comum, uma vez que:

É na superfície plana da página, na mudança de função das “imagens” da literatura [...] *nos entrelaces da tipografia, do cartaz e das artes decorativas*, que se prepara uma boa parte da “revolução antirrepresentativa” da pintura [...] É, antes, na interface criada entre “suportes” diferentes, nos laços tecidos entre o poema e sua tipografia ou ilustração [...] entre objeto decorativo e o poema, que se forma essa “novidade” [...] *Essa interface é política* porque revoga a dupla política inerente à lógica representativa [...] o *entrelaçamento* igualitário das imagens e dos signos na superfície pictural ou tipográfica [...] *trata-se de todo um recorte ordenado da experiência sensível que cai por terra.*³⁹² (Grifos nossos)

³⁹¹ RANCIÈRE, 2009, p. 21.

³⁹² Ibidem, p. 22-23.

É nessa reordenação da experiência do sensível que as revistas simbolistas apresentam-se em seu potencial disruptivo, o que nos possibilita questionar a afirmação da Modernidade somente em 1922.

Em sua discussão acerca da utilização da noção de Modernidade, o filósofo oferece uma série de críticas que repousam naquilo que ele denomina como sendo uma ocultação da especificidade dos regimes de arte. Tendo em vista que tal noção instaura uma “tradição do novo” – na qual uma linha de ruptura é traçada para separar o antigo e o moderno, exaltando este último e com ele sua “vontade de inovação” – o modernismo, ressalta o teórico, é tido de uma perspectiva teleológica da evolução e da ruptura históricas. Octavio Paz identifica na Modernidade o caráter paradoxal de inauguração de uma tradição baseada na ruptura, posto que as rupturas, de tradições antigas, tendem a tornarem-se tradição moderna:

A modernidade é uma tradição polêmica e que desaloja a tradição imperante, qualquer que seja esta; porém desaloja-a para, um instante após, ceder lugar a outra tradição, que, por sua vez, é outra manifestação momentânea da atualidade. A modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra.³⁹³

Segundo Paz, essa tradição, da época moderna, reordenaria as formas de inteligibilidade dos tempos passado, presente e futuro. Ela estaria ancorada em uma busca pela mudança e pelo novo, dotados de sentido positivo – “é a primeira época que exalta a mudança e a transforma em seu fundamento”³⁹⁴ – e valoraria, diferente das compreensões temporais de sociedades anteriores, o tempo vindouro – “não o passado nem a eternidade, não o tempo que é, mas o tempo que ainda não é que está sempre a ponto de ser”.³⁹⁵ É o caráter paradoxal da Modernidade que Antoine Compagnon também recupera em seus estudos. Assim como Paz, Compagnon apresenta a Modernidade como uma tradição, porém, o filósofo atribui a essa tradição justaposta ao termo moderno um caráter de traição, “traição da tradição”.³⁹⁶ A utilização da expressão “traição da tradição”, em Compagnon, denota o aspecto contraditório e paradoxal dessa Modernidade negativa. É essa negativa aliada à crítica da tradição que constitui a dimensão dialética da Modernidade que propicia a consciência histórica moderna. Tal constructo é apresentado claramente em Paz:

Surge agora, mais claramente o significado do que chamamos a *tradição moderna*: é uma expressão de nossa consciência histórica. Em parte, é uma crítica do passado, uma crítica da tradição; de outra, é uma negativa, repetida uma e outra vez ao longo dos dois últimos séculos, por fundamentar uma

³⁹³ PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 18.

³⁹⁴ Ibidem, p. 34.

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ COMPAGNON, op. cit., loc. cit..

tradição no único princípio imune à crítica, já que se confunde com ela mesma: a mudança, a história.³⁹⁷ (Grifos do autor)

Os estudos de Paz e Compagnon acerca da Modernidade apresentam a possibilidade de uma leitura dialética, na qual se faz notória a preocupação em mostrar as possibilidades de complementaridade existentes nos pares de opostos, como o caso de tradição/ ruptura. É nesse sentido que, como ressalta Maria Esther Maciel, o termo *tradição da ruptura* designa tanto a nítida ruptura com o passado imediato, quanto a ruptura silenciosa com os próprios valores da Modernidade.³⁹⁸ Destarte, se por um lado, a reformulação do sentido da tradição na Modernidade se deu pela categoria do novo, por outro, a negação, enquanto crítica, possibilitou a manutenção do passado através do diálogo e da (re)criação.

Ao compreendermos a Modernidade em sua dimensão contraditória e paradoxal, é possível manejar as contribuições teóricas de Rancière, Paz e Compagnon de modo a promover uma interação profícua entre suas obras. Não encarar a Modernidade como um modelo teleológico de simples evolução e ruptura histórica, como propõe Rancière, vai de encontro à percepção das nuances antagônicas e complementares inerentes à Modernidade enquanto promotora da (auto)crítica desejada pela aquisição de uma consciência histórica moderna. Rancière identifica como temporalidade própria ao regime estético das artes, uma copresença de temporalidades heterogêneas, onde “o futuro da arte, sua distância do presente da não arte, não cessa de colocar em cena o passado”³⁹⁹, Paz ressaltará que a Modernidade não se caracterizará unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade:

Tradição heterogênea ou do heterogêneo, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente. A primeira postula a unidade entre o passado e o hoje; a segunda, não satisfeita em ressaltar as diferenças entre ambos, afirma que esse passado não é único, mas sim plural. Tradição do moderno: heterogeneidade, pluralidade de passados, estranheza radical.⁴⁰⁰

De modo similar, quando Rancière escreve que o regime estético das artes não começa com decisões de rupturas artísticas, mas de reinterpretações daquilo que a arte faz ou daquilo que a faz ser arte, parece ser possível estabelecer uma harmonia entre seus pensamentos teóricos e os de Compagnon; que diz que não encontramos em Courbet ou Baudelaire, que figuram entre os primeiros modernos, o traço que “se tornou, a nossos olhos, característico da

³⁹⁷ PAZ, op. cit., p. 26.

³⁹⁸ MACIEL, Maria Esther. Os paradoxos do novo: sobre o conceito de *tradição* na obra de Octavio Paz. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 21-33, outubro de 1995.

³⁹⁹ RANCIÈRE, 2009, p. 35.

⁴⁰⁰ PAZ, op. cit., p. 18.

Modernidade como retórica da ruptura e mito do começo absoluto”.⁴⁰¹ Baudelaire não negava a arte de ontem, tampouco enaltecia a “superstição do novo”, não opunha o moderno nem ao antigo, nem ao clássico, nem ao romântico. À Modernidade baudelairiana, opunha-se o eterno, o intemporal – “consciência do presente como presente, sem passado nem futuro; ela só tem relação com a eternidade”⁴⁰² – reconhecendo a dupla natureza do belo.

Nesse sentido, esse trabalho se configura, numa escala mais ampla, como uma tentativa de rever algumas noções da Modernidade para repensá-la a partir de sua experiência estética geradora e das subsequentes experiências ao longo dos séculos XIX e XX, abstendo-se de modelos teleológicos e lineares subsidiados por marcos históricos encarados como “rupturas”, em um sentido estreito. Aqui, o moderno não é encarado como o tempo que “provém de uma superposição da diferença entre o passado e o futuro”, como aponta Bruno Latour:

O presente é traçado por uma série de rupturas radicais, as revoluções, que formam engrenagens irreversíveis para impedir-nos, para sempre, de voltar atrás. [...] É sobre ela, entretanto, que os modernos irão projetar a multiplicação dos quase-objetos e traçar, graças a eles, duas séries de progressão: uma para cima, o progresso; outra para baixo, a decadência.⁴⁰³

Diferentemente, buscamos congrega as percepções duais da Modernidade, bem como, por conseguinte, alargar o entendimento dessa e promover um deslocamento espaço-temporal daquilo que se denomina como tal em um país situado perifericamente à Europa – centro desse novo *modus operandis*, desse *sensível partilhado*. No caso desse estudo, o esforço aqui realizado consiste em promover o deslocamento da Modernidade da vanguarda modernista paulistana da Semana de Arte Moderna de 1922 para as experiências estéticas finisseculares, mais especificamente, as simbolistas do Rio de Janeiro.

3.2. Rosa-Cruz e a tendência sério-estética

Quem não tiver os olhos para ver, nervos para sentir, alma para abranger todas essas voluptuosidades estéticas, esses refinamentos de artes, esses requintes da estesia, todos esses resultados de um temperamento delicado e melindroso, nada mais verá nesses trechos em prosa, senão gramática, ortografia e pontuação.

Saturnino de Meirelles

⁴⁰¹ COMPAGNON, op. cit., p. 39.

⁴⁰² Ibidem, p. 26.

⁴⁰³ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. [Trad. Carlos Irineu da Costa]. São Paulo: Editora 34, 1994. (Coleção TRANS). p.71.

Conforme Edmund Wilson⁴⁰⁴, podemos identificar nas estéticas simbolistas duas tendências distintas, uma que o autor denominaria “sério-estética”, que estaria estabelecida em Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Mallarmé, e outra denominada “coloquial-irônica”, cujos principais representantes seriam Tristan Corbière e Jules Laforgue. Podemos identificar ambas as tendências nas reações simbolistas finisseculares, no Brasil.

Se pensarmos nas revistas simbolistas – que foram numerosas, ainda que muitas delas tenham sido efêmeras – é possível verificar a vertente sério-estética, sobretudo, na *Rosa-Cruz*. O tom sério da revista, que teve origem em homenagem ao poeta Cruz e Sousa, é perceptível ao olhar para a folha, que, durante todo o período de sua impressão, diferente da maioria dos impressos do período, não cedeu espaço a qualquer propaganda. Além disso, na revista simbolista, também se ausentam traços do *Art Nouveau*, mesmo de adorno ou de realce do texto, em todos os seus números.

Dentre os textos publicados na *Rosa-Cruz* não há tom jocoso e a seriedade com que as preocupações estéticas de seus membros são tratadas destaca-se, sobretudo, nos artigos de crítica – de Saturnino de Meirelles, Félix Pacheco, Castro Menezes e Carlos Góes, no primeiro ano da revista; e de Pereira da Silva, Rocha Pombo, Tavares Bastos, Mario Carneiro, no segundo ano, além da permanência dos textos de Meirelles e Pacheco.

Não obstante, ainda que entre os textos estrangeiros figure Baudelaire – cujo poema em prosa “*Le chien et le flacon*” faz-se epígrafe da revista – Mallarmé e Rimbaud – além do filósofo alemão Friedrich Nietzsche – representantes da tendência simbolista sério-estética, há um texto de autoria de Tristan Corbière, autor expressivo da tendência coloquial-irônica. Além da presença de Corbière, é possível identificar uma mescla das tendências – ainda que a “sério-estética” subordine a “coloquial-irônica” – que se dá, sobretudo, nos temas, alguns tão intrínsecos à nova mentalidade moderna que se tornam comuns a ambas.

Na Modernidade, de acordo com Bolle, “as massas” têm lugar de destaque nos escritos dos literatos no final do século. A multidão faz parte da nova mentalidade da metrópole e o literato registra as sensações urbanas, proporcionando uma leitura fisiognômica da cidade. Assim, o crítico/ o historiador que lida com tais registros pode delinear sua compreensão do imaginário social da cidade a partir da análise desses textos – pois “trata-se de conhecer os ‘interesses’ que movem as pessoas e ‘as funções da massa na grande cidade’”.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ WILSON, 1967.

⁴⁰⁵ BOLLE, 2000, p. 79-80.

Um conto publicado no primeiro número da *Rosa-Cruz* oferece uma leitura acerca da multidão e de seu poder, na cidade moderna. “Perfis amigos”, do português João Barreira, narra – em uma descrição repleta de associações, alusões e sensações, toda sinestésica e psicologizada – a história de dois amigos músicos que ao chegarem numa cidade – palco e personagem ao mesmo tempo, com suas ruas e multidões – põem-se a tocar sua música. Das sensações provocadas por essa sugestiva melodia, a multidão curiosa, que se juntara para os ouvir, respondem aos seus efeitos:

Quando paravam, a multidão curiosa juntava-se para os ouvir, e eles tocavam então a estranha música da sua vida que tinham aprendido por um luar de presságio, numas terras do norte.

Era uma *sinfonia acre, gritada e murmurada*, dando a sensação de um novelo de serpentes que se despedaçam, irritada em gritos de chacal e morrendo em estremecimentos de *revolta vencida*, tão *dolorosa* e tão *lamentosa*, como se fosse tocada no coração pela passagem bárbara de um arco incandescente. [...]

Quando a música findou, num despedaço arranco intraduzível, *um murmúrio de surda desconfiança*, como esses movimentos incompreensíveis da alma popular, agitou, num *rancor elétrico*, a *massa dos ouvintes*.

Aquelas notas arremessadas como um rouquejar de heresias, chocou-lhes a simpleza rude e a hipocrisia correta, com a altivez raivosa de uma *profanação* ou de um *desafio*. Sentiram-se varados e mistificados: aqueles *boêmios da Arte*, eram, sem dúvida, uns *diabólicos emissários do país do Mal*. *Expulsá-los era um dever a cumprir para com a Ordem*, e todos, quer os simples, quer os grosseiros podiam começar essa *obra de justiça*.

Então, explodindo de uma boca anônima, um clamor de ameaças foi crescendo e rolando, umas vozes mais audazes gritavam: **fora! fora!** E uma pedra silvou indo bater no calcanhar do rabequista.

E, sem olharem, num *silêncio de resignação secular*, os dois músicos tristes partiram.

Assim, *errantes na vida, incompreendidos e rebelados, tendo no gesto e na alma o desdém dos que vivem sós no meio das Multidões, arrastaram as suas sombras por uma avenida larga e nova, dolorosamente grotescos, iluminados cruamente pela irônica faiscação do gás*.⁴⁰⁶ (Grifos nossos)

Vemos a força que a multidão anônima apresenta na cidade moderna, seu poder de exclusão, de marginalização daqueles que – “boêmios da Arte”, “incompreendidos e rebelados” – querem perverter a “Ordem”. Assim como o *flâneur* – mas representadas sob outra máscara – as personagens estão em meio à multidão, porém, sós. Entrevem-se traços do satanismo baudelairiano nas imagens sinestesticamente psicologizadas. Por fim, os signos da Modernidade – a multidão, a larga e nova avenida e a iluminação a gás – coroam o infortúnio desses artistas.

Interessante também – e, portanto, vale a transcrição de outros trechos do conto – é perceber a dimensão psicologizante que é trabalhada na narrativa por Barreira. Porém não só

⁴⁰⁶ BARREIRA, João. “Perfis amigos”, *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 12-13, junho de 1901.

na descrição da sinfonia, mas, sobretudo nas descrições – também com toques do satanismo que vemos na poesia baudelairiana – das duas personagens principais:

Um era esguio, com um velho hábito de monge em que se via a miséria de um empréstimo ou de um roubo. Tinha um nariz aquilino e forte, d’onde irradiavam em arcos violentos as sobrancelhas de azeviche. A barba era caprina e preta. A face mergulhada no fundo do capuz, tinha a *palidez cansada de quem viveu uma existência rebelde, no açoitamento constante de uma fatalidade assassina*. Traia uns chapins sem cor, enlameados pelos grandes caminhos. Tocava rabeça.

O outro vestia uma blusa de seda preta, tinha as mãos feminis, aristocraticamente finas, e uma cara rapada, inquietante de lividez impassível. Os olhos, a força de fitarem, parecia recolherem-se e olharem para dentro; a boca, reta como um corte de faca, *desenhava o sarcasmo revoltado que traduz as impaciências de um século*. Toda a sua figura imóvel era de uma inércia de mármore. Tocava violoncelo. [...].⁴⁰⁷ (Grifos nossos)

Após a descrição das personagens, o literato dá continuidade às explorações psicológica, que se incorporam nas ações, meticulosamente, observadas:

Os músicos hipnotizavam-se, emudecidos, naquela *espiritualizante concentração de uma dor antiga*. Sentia-se a *alegria amarga* de quem lança um ácido numa chaga aberta, *o movimento nevrotico de um carrasco de si mesmo que se sente nadar na quintessência do gozo*, ao fazer viver, para a contemplar, a *sua arrastada existência, coberta de chagas, corroída de remorsos, constelada de tédios seculares*. Não era um evoluar de sons, era um crestar de carnes num braseiro, o crepitar de um Moloch de onde subia um coro rouco de blasfêmias, de risadas, de beijos.

A arcada do homem esguio era curta, incisiva, *irada*: sentia-se nele o *desejo violento de apunhalar rapidamente*, em cortes simples e rápidos, *cortar milhares de existências incomodas e vis*, com a precipitação de uma vingança apressada.

A do homem do violoncelo tinha a lentidão fria de um *inquisidor*. Era nobre, lenta, de uma correção medida e larga, em que se *sentia o prazer diabólico de retalhar uma alma com método e com arte*. Era impecável como o verso de um parnasiano. E sua figura tomava uma expressão serena e deificada em que a boca precisava mais nitidamente o sarcasmo, e *em que o olhar se tornava mais intenso de análise cruel*.⁴⁰⁸ (Grifos nossos)

Segundo Michael Hamburger, os usos recorrentes da psicologia na literatura foram possibilitados com Arthur Schopenhauer e Friedrich Nietzsche, nos quais o princípio de individuação tornou-se mais substancial; e a esse princípio, Henri Bergson adicionou a relação da consciência do tempo. Essa nova psicologia, profunda, apresentou uma

⁴⁰⁷ Idem.

⁴⁰⁸ Idem.

preocupação com as questões da identidade do sujeito, fazendo perguntas e sugerindo respostas muito incomuns frente aos pontos de vistas convencionais.⁴⁰⁹

Carl Schorske⁴¹⁰ atribui o surgimento de uma nova concepção de homem às transformações e proposições experienciadas nesse *fin de siècle*, especificamente em Viena – palco de seu estudo de política e cultura. Além disso, para o historiador, a nova concepção do “homem psicológico” foi proporcionada pelas indagações resultantes de um cenário crítico, no qual os intelectuais se questionaram sobre a sobrevivência do indivíduo diante de um mundo social em processo de desmoronamento – como nos mostra Berman. Schorske apresenta a nova dimensão psicologizante dessa realidade finissecular como um produto da interseção dos âmbitos do político, do cultural, do social, da estética e da psique:

A cultura liberal tradicional tinha se concentrado sobre o homem racional, cujo domínio científico sobre a natureza e o controle moral sobre si deveriam criar a boa sociedade. No nosso século, o homem racional teve de dar lugar àquela criatura mais rica, mas mais perigosa e inconstante, que é o homem psicológico. [...] A catástrofe da ruína do liberalismo metamorfoseou ainda mais a herança estética em cultura de nervos sensíveis, hedonismo inquieto e, muitas vezes, franca ansiedade. E, acrescentando-se ao quadro já complexo, a intelligentsia liberal austríaca não deixou totalmente de lado o fio anterior de sua tradição, a saber, a cultura moralista-científica da lei. Com isso, a culpa se mesclou, e mutilou, nos melhores representantes austríacos, a afirmação da arte e da vida dos sentidos. Essa presença continuada da consciência no tempo de Narciso reforçou as fontes políticas da ansiedade na psique individual.⁴¹¹

Nesse sentido, a crise do sujeito fora sentida como uma perda dos arquétipos outrora levantados, ocasionando uma série de tentativas de reconstrução do “eu” – demolido e sem esperanças – que se desenvolveram em torno de preocupações estéticas. Uma dessas tentativas se apresentou como vertente cética às ideias modernas que proclamavam o progresso guiado pela racionalidade científica e a emancipação do indivíduo pelo positivismo iluminista, da qual os simbolistas gozaram. Desses questionamentos, a substituição da concepção de homem racional – concentrado no domínio da natureza e de si próprio – pelo conceito de homem psicológico – mais complexo e abrangente – foi central para as discussões que se seguiram no decorrer do século, sobretudo na questão da identidade descontínua.⁴¹²

Para Hamburguer, por mais que as obras simbolistas fossem subjetivas, seus autores não permitiam que o “eu empírico” estivesse presente nelas. Não obstante, segundo o teórico,

⁴⁰⁹ HAMBURGUER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. (Trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 85-86.

⁴¹⁰ SCHORSKE, Carl. *Vienna fin de siècle: política e cultura*. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

⁴¹¹ Ibidem, p. 26-31.

⁴¹² Cf. HAMBURGUER, op. cit., p. 63-87.

esse fato não significava que as questões sobre a identidade pessoal estivessem resolvidas – de Baudelaire a Valéry, passando por Rimbaud, Corbière e Laforgue, há a permanência da preocupação com o problema da identidade pessoal. Assim, para tornar a obra possível e “impessoal”, os autores simbolistas se valiam, muitas vezes, do uso de máscaras.

O poeta utilizava-se de máscaras – bem como de sonhos e alucinações – para assegurar a liberdade de sua escrita. De acordo com o teórico, com o uso de máscaras, o poeta poderia escapar a sua condição de indivíduo e ocupar outros corpos. Benjamin assinala em Baudelaire a utilização de máscaras, através do uso da alegoria em suas obras, como uma tentativa de “ocultar a necessidade supraindividual de sua vida e, até certo ponto, também o curso de sua vida”.⁴¹³ A alegoria da máscara possibilita uma articulação, conforme Bolle, fisiognômica, da história. Para o autor, a análise da utilização da alegoria, realizada por Benjamin, no drama barroco alemão demonstra como esta pode ser aproximada da estética da Modernidade. Pois se no *Trauerspiel*:

a alegoria, enquanto forma de expressão dialética, fala também da falta de liberdade, da imperfeição, da caducidade. Dessa visão de mundo – sob o signo da decadência e da fragmentação – nasce o questionamento da totalidade orgânica [...] Com essa chave, as diversas técnicas da alegoria barroca – o despedaçamento, a dispersão e o acúmulo de fragmentos, o primado das coisas e adereços sobre pessoas e personagens, a ênfase na decadência e na caducidade, e a representação da violência culminando na ostentação do cadáver – podem ser aproximadas da estética da Modernidade.⁴¹⁴

A partir da leitura cuidadosa de Benjamin, Bolle conclui que a razão genérica para a reintrodução da alegoria estaria na possibilidade de se estabelecer um contrapeso ao mecanismo moderno da desvalorização, ao fetichismo da mercadoria e às fantasmagorias da Modernidade. Bella Josef, ao abordar o papel transgressor do espaço da representação na Modernidade, ressalta que o uso da máscara não é marcado pela alienação ou por uma tentativa de fuga ao real, ao contrário, caracteriza-se por um objetivo de transgredir o comum instaurado pela sociedade:

Tomar os elementos da cultura que a sociedade instituiu, reorganizá-los [...] foi um dos processos mais característicos de uma literatura que não se identifica com o que ela é, mas considera seu dever denunciar a alienação que deforma e inibe no ser humano sua verdadeira essência, seus impulsos mais vitais.⁴¹⁵

⁴¹³ BENJAMIN, Walter. “J – Baudelaire”. In: *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 263-432. p. 363.

⁴¹⁴ BOLLE, 2000, p. 126.

⁴¹⁵ JOZEF, Bella. *A Máscara e o enigma: a modernidade, da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006, p. 180.

Sendo assim, como analisa Bolle, em consonância com Benjamin, podemos encarar o uso da alegoria, a utilização das máscaras, pelo poeta moderno como uma resposta à crise – não só da arte, como propõe o filósofo alemão, mas, sobretudo – do mundo moderno. Ademais, conforme Stella Ferreira⁴¹⁶, foi o artifício autoconsciente da máscara que possibilitou a desestruturação da pretensa segurança que a “compreensão das coisas” trazia – mais, proporcionou a dimensão não transparente da linguagem e da representação.

Com essa nova linguagem que se direcionava ao inatingível, ao inesgotável murmúrio das palavras, o artista moderno era convocado – com os seus diversos, e distintos, Eus – a desacreditar a percepção do mundo como verdade unitária. Todavia, como ressalta a teórica da literatura, a meta não era a de desmistificar as ilusões humanas, mas a de encontrar nelas o lado sugestivo do espírito e da imaginação humana. Nesse cenário, de acordo com Hamburger, a arte literária tornou-se inseparável daquilo que Wilde chamara de “a verdade das máscaras”.

3.3. *Pierrot* entre risos e zombarias

A Colombina entrou num butiquim.
 Bebeu, bebeu, saiu assim, assim,
 dizendo: Pierrot, cacete,
 vai tomar sorvete com o Arlequim.
 Um grande amor tem sempre um triste fim.
 Com o Pierrot aconteceu assim:
 levando esse grande chute,
 foi tomar vermute com amendoim.

Noel Rosa

A outra tendência, identificada por Wilson como “coloquial-irônica”, da qual Cobière é um dos expoentes⁴¹⁷, valoriza os temas do cotidiano, utiliza-se da oralidade expressa nas repetições e nas gírias, bem como de uma tradição ligada ao popular como tema do humor e da sátira. Tais aspectos podem ser reconhecidos nas revistas que, sob uma faceta irônica do mundanismo, desvelam críticas à sociedade moderna, como é o caso do hebdomadário ilustrado *Pierrot* e o jornal literário *Fon-Fon!*. Este, já trazia no nome a oralidade que expressa um dos signos da Modernidade, o som da buzina do automóvel [figura 25].

⁴¹⁶ FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: máscaras em movimento. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, nº 11, v. I, out.-dez. 2006. Disponível em: http://www.lettras.ufjf.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm. Acesso em: 27 de janeiro de 2016.

⁴¹⁷ De acordo com Michael Hamburger, o coloquialismo de Cobière foi uma ruptura eficaz com as convenções poéticas. Cf. HAMBURGUER, op. cit., p. 69.

Figura 25 – Nome ilustrado da revista *Fon-Fon!*



O automóvel, símbolo da modernização, ganha espaço na imprensa literária – os símbolos da Modernidade vão ser incorporados a literatura, mas na *Fon-Fon!* vão possuir uma faceta irônica – sob o nome ilustrado da revista em uma caricatura de Raul Pederneiras; *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 13 de abril de 1907; Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

O humor e a ironia não estão presentes somente no título e na apresentação da publicação, que se diz noticiário “avariado” com tiragem de “100 mil quilômetros por hora”, como também nas ilustrações de autoria de K. Lixto, J. Carlos e Raul Pederneiras. Publicado pela primeira vez em 1907, o impresso editado por Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras, discutia as condições em que se encontrava a implementação da Modernidade na cidade carioca. Ainda que o tom fosse alegre, podemos encontrar em alguns textos, a melancolia residente na Modernidade, como no poema “A cidade”, assinado por – ninguém menos que – *Carioca*, e que versa sobre as transformações urbanísticas que modificavam a paisagem da cidade:

Curva-te, desolada, ante a estranha Verdade
Deste crime brutal, que ora se te anuncia,
Enche-te de pavor e de melancolia,
Chora teu longo Mal, minha linda Cidade.

Num descaso sem fim pela tua Vaidade
Deixam que ora se vá, numa lenta agonia,
Definhando, a morrer, inerte, dia a dia,
O símbolo imperial da tua Majestade.

Essa linda alameda era a tua Vitória...
Ereta e senhoril, tu, em alas, a abriste,
Como se aquele fosse o caminho da Glória.

Tristes recordações. Hoje tua Alma exangue,
Cheia de Espanto e Dor, tristonhamente assiste
Ao lento funeral das Palmeiras do Manguê.⁴¹⁸

⁴¹⁸ “A cidade”, *Fon-Fon!*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, 20 de abril de 1907. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital. Disponível em:

Vale ressaltar que dezessete anos antes da publicação da revista *Fon-Fon!*, Gonzaga Duque fundara o hebdomadário *Pierrot*, folha que também apresentava uma proposta de crítica irônica e irreverente, valendo-se dos temas do cotidiano, da oralidade e dos signos da cultura popular como motes de zombaria e sátira. O *Pierrot* também apresentou uma proposta gráfica interessante frente às demais publicações da virada do século – já na década de 1900, a proposta gráfica desenvolvida pelo semanário *Fon-Fon!* foi uma das mais apurada.

É possível verificar o uso de temas do cotidiano no quinto número publicado do *Pierrot*, que traz em sua última página uma série de ilustrações sobre o *vaudeville* “Mimi-Bilontra” [figura 26] que estava em cartaz nos teatros da cidade. No mesmo número, podemos ver os aspectos elencados anteriormente reunidos em uma charge sobre a condição dos bondes. O texto que acompanha a ilustração utiliza trocadilhos para satirizar a companhia de bonde e tecer críticas às modificações em implantação pela mesma⁴¹⁹, além do uso de expressões coloquiais como “os de primeira” e “os de segunda” para designar o tipo – ligado ao valor de custo – de bonde.

Na imagem [figura 27], de traçado leve de Isaltino Barbosa, podemos ver *Pierrot*, em primeiro plano, empunhando sua caneta – para registrar sua crítica – e, no segundo plano, um bonde – no qual se lê “2ª classe” – abarrotado de pessoas, sem lugares vagos, e outras pessoas ainda do lado de fora, acenando e querendo subir no transporte. O cotidiano urbano, suas novidades e mazelas, suas implicações na definição das relações individuais e coletivas são temas da Modernidade – ele é o eixo nas páginas das crônicas de João do Rio, nas páginas do *Pierrot* e, mais enfaticamente, nas do *Fon-Fon!*.

http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_1907/fonfon_1907_002.pdf . Acesso em: 22 de dezembro de 2015.

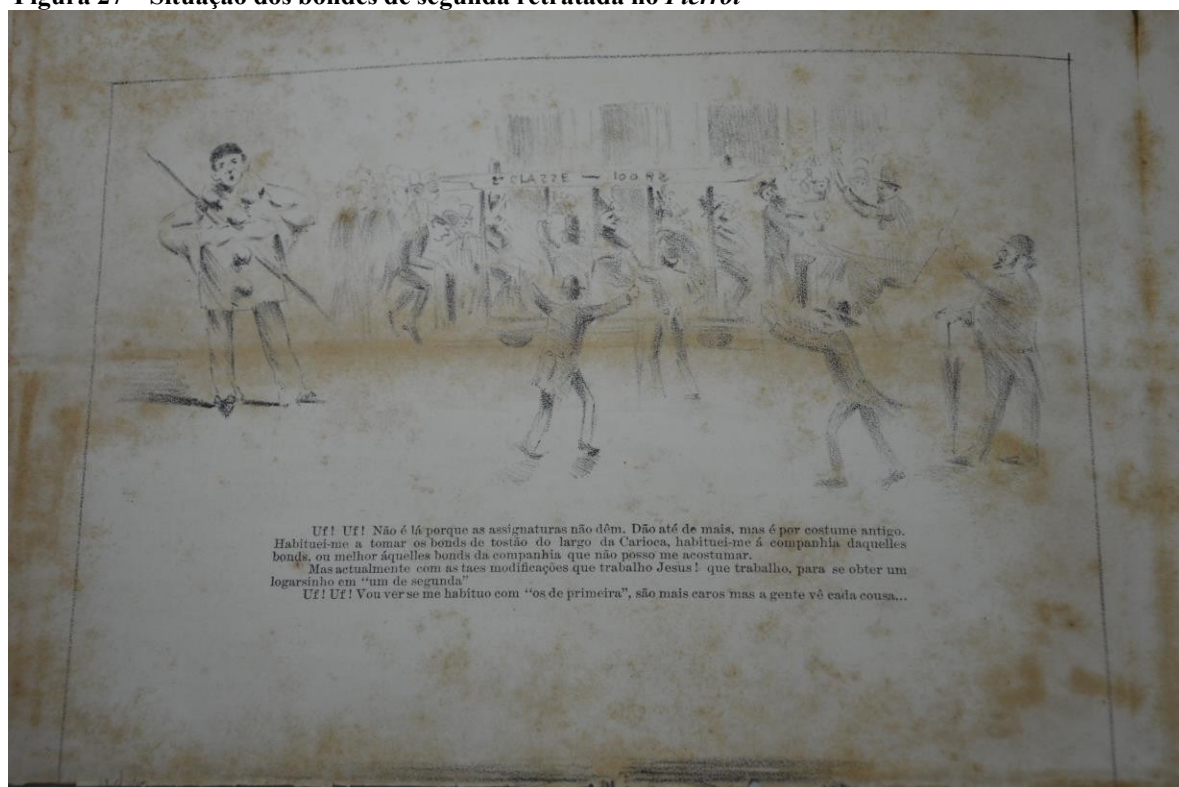
⁴¹⁹ Ainda que a ilustração e o texto não deixem claro de quais modificações se trata, podemos inferir pela proximidade das datas que se trata da construção do ramal de Copacabana – a publicação do hebdomadário consta de outubro de 1890 e a obra teve início após a renovação da concessão, em agosto do mesmo ano, da Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico. Conforme Elisabeth von der Weid, “em agosto de 1890, foram renovadas as concessões das companhias do Jardim Botânico e de São Cristóvão [...].O novo contrato permitia à Companhia Ferro-Carril do Jardim Botânico a construção do ramal de Copacabana através de um túnel no morro do Barroso, depois chamado túnel Alaor Prata ou Túnel Velho. A obra foi feita de forma bastante rápida, e o tráfego dos bondes para Copacabana foi inaugurado em julho de 1892.” WEID, Elisabeth von der. O bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro. *Fundação Casa de Rui Barbosa*, Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf. Acesso em: 23 de janeiro de 2016.

Figura 26 – Ilustrações do *vaudeville* “Mimi-Bilontra” no *Pierrot*



Ilustrações de personagens e cenas do *vaudeville* que estava em cartaz nos teatros do Rio de Janeiro – interessante a presença de *Pierrot* como espectador – com seu rosto representado em um pequena tela – e da atriz Leonor Rivero – a última figura feminina, de costas e saia levantada; *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 8, 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Figura 27 – Situação dos bondes de segunda retratada no *Pierrot*



A ilustração feita por Isaltino Barbosa é acompanhada por um texto, provavelmente de autoria de Gonzaga Duque – “Uf! Uf! Não é porque as assignaturas não dêem. Dão até demais, mas é por costume antigo. Habituei-me a tomar os bondes de tostão do largo da Carioca, habituei-me à companhia daqueles bondes, ou melhor, aqueles bondes da companhia que não posso me acostumar. Mas atualmente com as tais modificações que trabalho Jesus! que trabalho, para se obter um lugarzinho em ‘um de segunda’. Uf! Uf! Vou ver se me habituo com ‘os de primeira’, são mais caros mas a gente vê cada cousa...”; *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 4, 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Quatro anos depois do fim do *Pierrot*, Gonzaga Duque escrevia, em 1894, uma carta a Cruz e Sousa sobre questões relativas à formação de uma nova publicação simbolista, a *Revista dos Novos*, bem como quais os conteúdos deveria a revista abordar ou não. O crítico insiste ao poeta que os “assuntos de política sintética, ou mesmo sejam de política aplicada”⁴²⁰ destoariam de uma revista de Arte, como se queria a *dos Novos*. O literato dá continuidade a essa defesa, apresentando como argumento a consequência legada à *Revue des deux Mondes*⁴²¹ por ter adotado discussões políticas em seu programa.

⁴²⁰ DUQUE, Gonzaga. [Carta] 14 abr. 1894. [para] CRUZ E SOUSA, João da. 3f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Gonzaga Duque, Série Correspondência Pessoal, referência GD Cp 62. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 20 de novembro de 2015.

⁴²¹ Revista parisiense, criada em 1829, que abordava temas ligados à política, administração, costumes [“*ce recueil de la politique, de l’administration et des moeurs*”] franceses e suas relações com outros países da Europa e das Américas. A partir de 1848, acentuaram-se os posicionamentos políticos, desempenhando papel relevante na vida política francesa até os dias atuais. Tornou-se emblema de uma elite conservadora. Cf. Disponível em: <http://www.imec-archives.com/fonds/la-revue-des-deux-mondes/>. Acesso em: 23 de novembro 2015.

De acordo com Duque, fora “o metodismo circunspecto dos propagandistas [que] criou a severidade ensobrecasacada da ‘Revista dos dois Mundos’ e abriu no jornalismo a coluna ostensiva dos artigos de fundo”.⁴²² Assim, aos assuntos mais sobrecasaca, mais “Instituto Histórico”, ao “grave demais, com feições de Filosofia, com dogmas e ensinamentos”⁴²³, ao oficialismo das Academias⁴²⁴, se opunha a irreverência frívola dos boêmios.⁴²⁵

Ainda nesta carta, Duque propõe que a nova revista seja uma espécie de fusão de três tipos de impressos das “modernas revistas parisienses”, consideradas por ele os melhores espécimes para que eles se balizassem na feitura da *Revista dos Novos*. Ele ainda ressalta a importância do caráter não-filiatório que esta deveria assumir:

Francamente, não conheço specimens melhores que as modernas revistas parisienses, desde a elegância aristocrática do **Bon bon** até a trocista, impressionante, puffense publicação Vanier. Assim imaginei um conjunto, relativamente perfeito e sujeito a restrições oportunas, do **Journal, Hommes d’aujourd’hui** e **Revue Illustrée**. Conseguindo uma fusão destes três tipos de imprensa literária teríamos uma esplendida revista de Arte, *sem exclusivismos caricatos de cenáculos e indigestos empanturros de austeridades doutrinários*.⁴²⁶ (Grifos nossos)

Les Hommes d’aujourd’hui era uma revista literária e satírica, fundada, em setembro de 1878, pelo escritor e jornalista Félicien Champsaur e pelo desenhista André Gill. Era uma publicação pequena, in-folio, que sempre dispunha de uma charge de alguma personalidade contemporânea na primeira folha, seguida por textos biográficos ou satíricos da pessoa evocada no número publicado e outros artigos de temas variados. Ainda que a revista não reclamasse nenhum programa específico, podemos dizer que por seus colaboradores⁴²⁷, havia evidente identificação com a estética dos simbolismos.

⁴²² DUQUE, 1894, passim.

⁴²³ Conforme a descrição do programa da Revista *Fon-Fon!* em seu primeiro número, em abril de 1907. *Fon-Fon!*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 13 abr. 1907. Acervo Hemeroteca Digital. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=259063&pasta=ano%20190&pesq>. Acesso em: 25 de novembro 2015.

⁴²⁴ Não só o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro foi alvo das críticas dos simbolistas, como também a Academia Brasileira de Letras, fundada em 1897, e a Escola Nacional de Belas Artes, que antes da Proclamação da República era chamada de Academia Imperial de Belas Artes, e fora fundada em 1826.

⁴²⁵ *Graves e Frívolos* é o jogo de reversos que permeia os artigos publicados de Gonzaga Duque reunidos, pelo próprio, em coletânea de livro homônimo, publicado em 1910.

⁴²⁶ DUQUE, 1894, passim.

⁴²⁷ Eram colaboradores da revista, Paul Verlaine, Léon Vanier – que assinava sob os pseudônimos de Pierre e Paul – Jules Laforgue, Gustave Kahn, Joris-Karl Huysmans, Jean Moréas, Félix Fénéon e Émile Bernard.

O *Journal*⁴²⁸, fundado por Fernand Xau, em setembro 1892, era uma publicação que desejava fazer-se um jornal de informações rápidas no formato mais moderno e mais completo, porém unindo-o a um jornal literário, como uma síntese dos jornais existentes até então. A *Revue Illustrée* era um impresso de atualidades artísticas e literárias, fundado pelos irmãos Baschet, em 1885. Com trinta e duas páginas, formato in-quarto, publicava textos diversos, sem programa específico, apresentava ilustrações em preto e branco em suas páginas, que dispunham de ornamentações que se alinhavam à voga do *Art Nouveau*.⁴²⁹

Embora a *Revista dos Novos* tenha sido um malogrado projeto⁴³⁰, quatro anos antes, Duque, junto com Isaltino Barbosa e Joaquim Marques da Sylva, publicara o primeiro número da revista simbolista carioca, *Pierrot*, que parece congrega as características das modernas revistas parisiense elencadas pelo crítico de arte, quando da troca de cartas com Cruz e Sousa. *Pierrot* é um hebdomadário literário e ilustrado, de formato in-quarto, com oito páginas pelas quais se interpõe texto e imagem. A primeira página sempre traz uma ilustração ou retrato de alguma personalidade contemporânea e uma crônica, já as duas páginas do meio do periódico são compostas por caricaturas e, geralmente, sua última página também apresenta ilustrações.

Impresso pela tipografia Camões, o primeiro número do *Pierrot* veio a público no dia 06 de setembro de 1890, com os valores assinaturas variando entre anual, semestral e trimestral, bem como entre Capital e demais Estados, compreendendo preços entre 3 mil réis, pelo trimestre na Capital, e 15 mil réis, pelo ano nos demais Estados. A folha não apresentava qualquer vínculo institucional e tampouco cedia espaço para propagandas e publicidade. Não obstante, informava ao seu público as notícias do meio literário de modo jocoso. O tom chistoso é anunciado pelo próprio periódico, em seu primeiro número; ao não definir um programa, *Pierrot* graceja:

[...] não tem programa. Nasceu para rir e fazer rir, para amar e ser amado. Há de chorar de quando em quando. Mas isto só para não desviar-se do ditado: quem não chora não mama.

[...] Teremos a palavra sempre pronta em defesa da pátria, dos seus interesses vitais e, sobretudo, dos nossos.⁴³¹

⁴²⁸ A partir de uma pesquisa cruzada com as revistas do *fin de siècle* francês e as referências expostas por Gonzaga Duque, deduzimos que o *Journal* a que Duque se refere trata-se da publicação literária finissecular *Le Journal*.

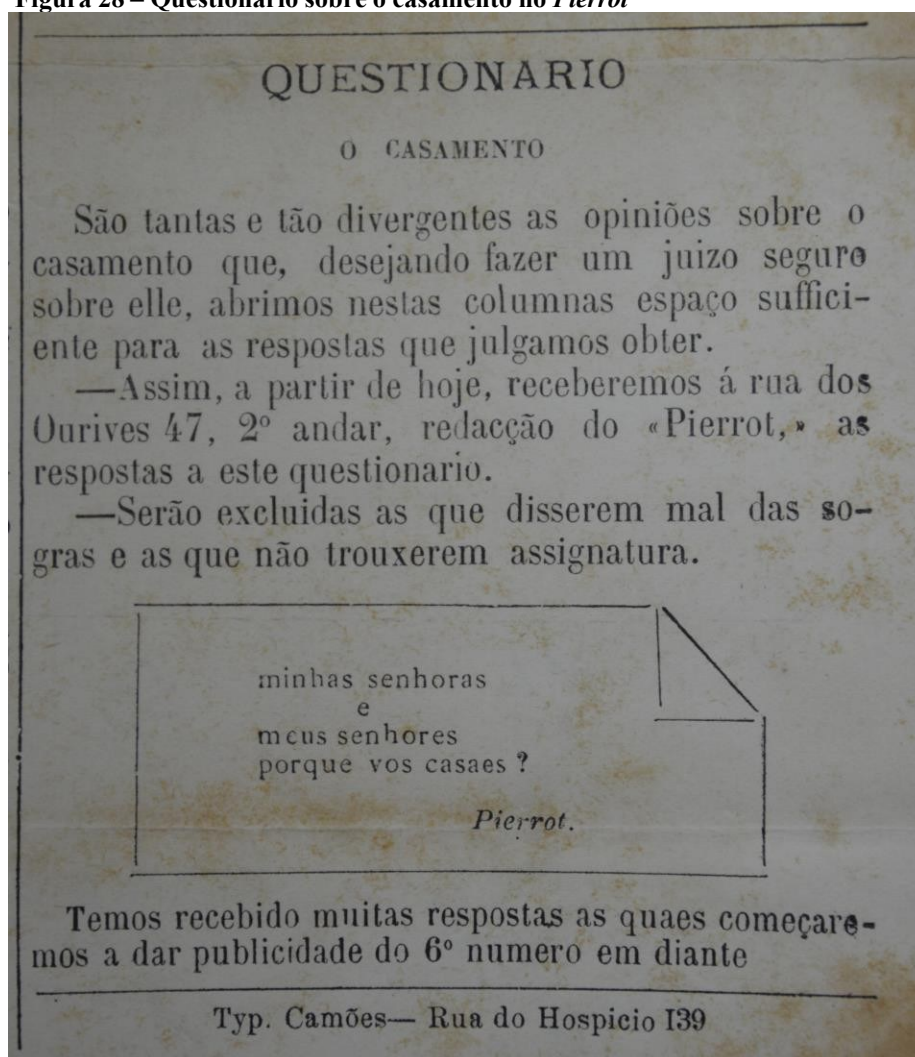
⁴²⁹ Todas as três publicações estão disponíveis para pesquisa na base on-line Gallica Bibliothèque Numérique de la Bibliothèque Nationale de France.

⁴³⁰ Cf. GUIMARÃES, Júlio Castañon. Empenho crítico: Gonzaga Duque na imprensa. In. DUQUE, 2001. p. 11-24.

⁴³¹ *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 06 de setembro de 1890. apud LINS, Vera. Autonomia e Liberdade: o Simbolismo carioca em revista. In. 3º Congresso ABRALIC (3 : 1992 : Niterói, RJ). *Limites: Anais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 760.

O riso, mais do que nunca, faz-se necessário nesse mundo que experiencia o crescimento de uma sociedade urbana que, progressivamente, se industrializa e se emburguesa aos moldes parisienses e à gravidade ensobrecasacada. À “realidade absurda e deslocada” do mundo, o filósofo Arthur Schopenhauer propõe que se reserve um “espaço para a brincadeira”⁴³², o *Pierrot* é um desses espaços na sociedade carioca finissecular; faz troça até com os assuntos mais respeitáveis, como o casamento – no hebdomadário, “o casamento” vira enquete que questiona o motivo dos casados o terem levado adiante [figura 28].

Figura 28 – Questionário sobre o casamento no *Pierrot*



Pierrot, ano I, n. 5, p. 8, 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

É também frente a esse mundo grave, que o saltimbanco convoca sua musa a “alegre sempre e sempre ruidosa”, Colombina, a dançar, livre:

⁴³² SCHOPENHAUER, Arthur apud MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 514 et seq.

Vamos: Pula; e mais, e mais!

Levanta a perna descoberta, piparoteia, com a pontinha de teu pé cendrillon, a bicana roxa da gravidade pulha, o queixo rapado da burguesia indignada.

[...] Podes pular à vontade, livre, desenvolta, endiabrada. Nenhum dever to impede, nenhum preconceito to proíbe.⁴³³

Conforme Lins, essa dança refere-se à própria linguagem, que liberada pela imaginação – como a quer os simbolismos – pode dizer o que quer. Livres e independentes, portanto, em sua maioria, sem vínculos institucionais, anúncios e outras formas de financiamento – que não a do próprio investimento e sonhos aspirados de seus fundadores e colaboradores – as publicações simbolistas faziam frente aos impressos que, cada vez mais, tornavam-se empresas, restringindo essa atuação autônoma tão fundamental para os escritores simbolistas.

Em contrapartida, por essa autonomia artística e independência da imaginação, era cobrado um lugar marginal, de recusa social. Nesse sentido, a recuperação da figura marginal do saltimbanco estabelece relação não apenas com o nome da folha, mas também é identificação do poeta moderno com sua própria condição. A utilização de personagens da *Commedia dell Arte*, como Pierrot, Colombina e Arlequim, foi recorrente nas produções literárias do século XIX. Conforme Starobinski, o grande interesse desse universo sobre os escritores do XIX pode ser entendido por uma chave de leitura – uma implicação sócio-histórica – de que o imaginário do mundo circense da *commedia* configurava-se como nostalgia do maravilhoso, do mágico, em meio a uma sociedade que se industrializava – e burocratizava – ostensivamente:

*El mundo del circo y de las verbenas representaba en la atmosfera grisácea de una sociedad en vías de industrialización un islote irisado de maravillas, una porción del país de la infancia conservada intacta, un dominio en el que la espontaneidad vital, la ilusión, los prodigios simples de la habilidad o la torpeza mezclaban sus atractivos para un espectador harto de la monotonía de las tareas de la vida formal.*⁴³⁴

Como visto anteriormente, o crítico também atenta para uma dimensão psicológica da utilização da figura do saltimbanco, na qual o poeta se vale dessa imagem para, de modo irônico, falar de sua própria condição e criticar tanto a si mesmo, quanto a arte. Através dessa figuração, o poeta compreende sua consciência no processo de criação artística do qual faz

⁴³³ “Carnaval da Semana”. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 06 de setembro de 1890. In. DUQUE, 2011, p. 57.

⁴³⁴ STAROBINSKI, 2007, p. 8.

parte.⁴³⁵ Ademais, a posição à margem do mundo vivenciada pelo saltimbanco, lhe confere lugar privilegiado, como pontua Kawano, pois ao ser situado fora do “fluxo normal da vida em sociedade, o palhaço, assim como aquele que utiliza essa máscara, é capaz de pontuar os defeitos e o ridículo de tudo, parodiar a vida e ironizar o mundo, do qual não é um membro efetivo”.⁴³⁶ O saltimbanco moderno, rindo do mundo, aprende a rir de si mesmo – é a tomada de (auto)consciência da Modernidade que possibilita sua posição crítica.⁴³⁷

Assim, o poeta moderno perpassa desde o saltimbanco trágico – que, autoconsciente, toma parte do seu papel no fazer estético da arte – até o *super-homem* nietzschiano – que, frente ao atormento de medo, opressão moral e social de séculos, aspira ao riso libertador.⁴³⁸ *Zaratustra* ordenava aos homens rirem dos seus grandes mestres da virtude, dos sábios austeros⁴³⁹, ressoando, como escreve Minois, “o crepúsculo dos ídolos”. Na crônica da revista simbolista, *Pierrot* instiga o riso da sua musa contra a “gravidade pulha” da burguesia, da burocracia e da política:

Ri, ri claramente com teu riso argentino e nervoso, que principia no andantino de uma música e termina inesperadamente, num estalido de ironia, como o *trec* de um limão de borracha que enfarinhou a sobrecasaca, característica dos respeitáveis senhores.

[...] Pincha e pula, alegria transformada em mulher, e vai rindo às barbas de todos esses conselheiros encarquilhados, à face de toda essa sociedade caricata de velhas bruxas empomadadas, de reumáticos fidalgos que com o viço do bigode e com a frescura da tez enriqueceram a um cento de perfumistas.

[...] Assenta a ponta do pé no beque do Sr. Rosendo e na cartola antediluviana do Sr. Maia, troça a política do pai Paulino e a pretensão burlesca desses candidatos ao subsídio do Congresso Nacional.⁴⁴⁰

Contudo, o riso convocado por *Pierrot* em sua musa é também um riso satânico. E sendo satânico, como definiria Baudelaire, é profundamente humano⁴⁴¹; conquanto o

⁴³⁵ Podemos ver essa configuração, bem delineada, em “O Velho saltimbanco”, dos poemas em prosa, de Baudelaire, e o poema “*Le pitre chatié*” [o palhaço castigado], de Mallarmé. Em artigo publicado na *Revue d’Histoire littéraire de la France*, Starobinski apresenta um breve, mas interessante, estudo sobre as alegorias do saltimbanco em Baudelaire, observando uma dupla tendência do poeta em projetar sua posição social e seu isolamento, tanto na condição principesca, quanto na abjeção do pária espiritual – que se traduz, geralmente, na figura do bufão. Há em Baudelaire, uma constante do paradoxo alto e baixo, do voo – do albatroz – e da queda – seu arrastar na lama. Cf. STAROBINSKI, Jean. Sur quelques répondeurs allégorique du poète. *Revue d’Histoire littéraire de la France*. 67e Année, n. 2, Baudelaire, Apr.-Jun., 1967, p. 402-412. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40523050?seq=1#page_scan_tab_contents. Acesso em: 13 de dezembro de 2015.

⁴³⁶ KAWANO, op. cit., p. 114.

⁴³⁷ STAROBINSKI, 2007, p. 10.

⁴³⁸ MINOIS, op. cit., p. 520.

⁴³⁹ “Eu lhes ordenei que rissem de seus grandes mestres da virtude, de seus santos, de seus poetas e de seus salvadores do mundo. Ordenei-lhes que rissem de seus sábios austeros. [...] A pequenez do que eles têm de melhor, a pequenez do que eles têm de pior, era disso que eu ria. Meu sábio desejo brotava de mim com gritos e risos.” NIETZSCHE, Friederich apud MINOIS, op. cit., p. 517.

⁴⁴⁰ DUQUE, 2011, p. 57-58.

satanismo baudelairiano tivesse ganhado aqui uma aclimatação fortemente sexual.⁴⁴² É possível verificar tal dimensão na própria contextura da musa invocada pelo saltimbanco, a quem ele exorta a – endiabradamente, valendo-se da sua “nudez palpitante” “satanicamente vestida” em um “saiote vermelho e branco, recortado em bicos” – soltar a voz que ri e soa e lança o *frisson* da “pandemônica volúpia, que enche o espaço todo do pólen dourado” de sua alegria. É a essa musa que o escritor recorre como companhia para sua “peregrinação pelo país do Ridículo”:

É assim que te vejo e quero, Colombina, alegre musa da crônica, endiabrada filha da Loucura!

Vem endiabrada musa, assim, alegre sempre e sempre ruidosa.

E sempre assim, sem considerações a guardar, altiva e alegre, endiabrada e bela, acompanha-me nesta peregrinação pelo país do Ridículo.
Iremos: rindo e cantando, escandalosamente, ao ruído sonoro de teus guizos.
Vamos, Colombina imortal, musa alegre da minha crônica. Vamos.⁴⁴³

O texto de *Pierrot* apresenta elementos que subvertem a ordem estabelecida: ele não só vai de encontro aos costumes morais com sua musa diabólica, como convoca o riso enquanto ferramenta para quebrar os padrões desse lugar oficializado que ele denomina “país do Ridículo” – ser risível significa ser passível de questionamento. O riso assume um caráter de contravenção e introduz a desordem. Mas tal subversão introdutória do caos é percebida, pelos simbolistas, como provocação à capacidade imaginária; é pulsão criadora, como escreve Nietzsche no Prólogo de *Assim falou Zaratustra*: “é preciso ter ainda caos dentro de si, para poder dar à luz a uma estrela dançante”.⁴⁴⁴

A Colombina é a estrela dançante dos simbolistas do *Pierrot*; para eles a arte controlada pelas categorias da razão – cartesianas, positivistas, cientificistas – como se apresentavam nos artistas oficiais, provocava um esvaziamento de si mesma em seu fazer estético. A dança – da estrela nietzschiana, da Colombina simbolista, da bailarina mallarmeana – também como forma subversiva de liberação do corpo, é movimento livre e criador e esse movimento também é escrita poética. Essa relação entre poesia e dança, foi observada por Mallarmé, que refletindo sobre os elementos da dança – movimentos,

⁴⁴¹ BAUDELAIRE apud MINOIS, op. cit., p. 533.

⁴⁴² Como podemos ver nos estudos de Candido e de Amaral acerca da recepção de Baudelaire no Brasil já apresentados no primeiro capítulo.

⁴⁴³ DUQUE, 2011, loc. cit..

⁴⁴⁴ NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra*: um livro para todos e para ninguém. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 18.

harmonia, leveza, ritmos, etc. – aproximou esta da arte abstrata e sugestiva que se propunha ser a poesia simbolista, vendo, assim, na dança uma metáfora da escrita lírica.

Os simbolistas percebem os limites do racionalismo e, portanto, se aproximam do lado subterrâneo da razão. Conforme Lins, acreditando que a razão é insuficiente, buscam uma interioridade que “possibilite criar outros universos pela imaginação, pelo sonho, pela ficção”.⁴⁴⁵ Podemos verificar essa dimensão na crítica produzida por Nestor Vítor sobre os simbolistas, pois conforme o crítico:

Os simbolistas vieram exatamente assim. Representaram eles uma reação contra todos os erros da literatura realista, estreita aliada do cientificismo, inferiormente intelectualista, antimetafísica, prosaica por natureza.⁴⁴⁶

A busca pela liberdade e autonomia, irrupção espontânea da imaginação, confronta diretamente a ordem estabelecida por ser vista por esta como representação da desordem – e como ressalta Lins, a imaginação é perigosa⁴⁴⁷ – que deve, então, ser controlada. Nesse sentido, frente a esse pensamento divergente, os meios oficiais de produção artística – sobretudo, as Academias – impedem que os simbolistas – taxados, por essa oficialidade, com estigmas negativos – sejam aceitos nos grupos estabelecidos e os marginalizam.

Mesmo assim, as críticas dos simbolistas não cessam de ser realizadas. Em outra crônica do hebdomadário, publicada no terceiro número, *Pierrot* volta a investir seus gracejos em relação à política, melhor, àqueles que a aspiravam, os que possuíam “a mais tola, a mais inútil aspiração humana – ser deputado”. À inundação de cartões “mal cortados e mal impressos” com dizeres “para deputado...”, a zombeteira voz saltimbanca expressava uma “incrédula surpresa” quanto aos desejos desses homens distribuidores de “bilhetes de visita”:

Que o indivíduo tenha desejos de ser amado por uma mulher formosa, que tenha desejos de possuir um bom quadro ou fazer um bom livro, compreende-se...

Tenham paciência srs. candidatos, mas desta vez, os srs. deram a mais triste, a mais chata prova do quanto pode chegar a falta de espírito. Se desejavam ser alguma coisa, fossem assinantes do *Pierrot*.

Ora, aí está. Era muito mais simples e mais distinto.⁴⁴⁸

Além do ar zombeteiro, recorrente nas crônicas do *Pierrot* também é a expressão *zut*. Na crônica, a expressão assume o significado de *nada*, como é possível perceber na mesma

⁴⁴⁵ LINS, 1997, p. 4.

⁴⁴⁶ VÍTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>. Acesso em: 17 de dezembro de 2015. p. 238.

⁴⁴⁷ LINS, 1997, p. 5.

⁴⁴⁸ “De enxaqueca”, *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, 20 de setembro de 1890. In. DUQUE, 2011, p. 61.

crônica sobre o anseio dos homens em ser deputados. Ao perguntar aos candidatos o que estes fariam caso alcançassem número suficiente de votos para ingressarem no Congresso, o *Pierrot* dá a resposta de antemão:

Ah! meus magníficos amigos, os srs. fariam isto – *Zut!*

Zut? Sim – Nada!

As “reconhecidas luzes de vossas inteligências”, segundo o elogio convencional dos solenes momentos, dar-nos-iam o belo resultado obtido pela chama de um fósforo sobre lamparina sem pavio.

E depois a pátria que pagasse... as favas!⁴⁴⁹

A expressão remete ao grupo formado por Charles Cros, em 1882, os *zutistas*.⁴⁵⁰ Esses artistas fundavam revistas e periódicos literários e se reuniam em clubes poéticos nos cabarés – como o *Chat Noir* – criando a tradição do café poético.⁴⁵¹ Segundo Lins, de acordo com o *Album Zutiste*, essa é uma “expressão desenvolta, triunfo da boêmia sagrada, aspiração à liberdade e à licença mesma; mas ao mesmo tempo, profissão de idealismo, adesão total à arte absoluta”.⁴⁵² Conforme Minois, o século termina em riso e derrisão e, com os *zutistas*, ganha ares de *nonsense*. Ao tirar de circulação tudo o que é lógico, evidente, transcendente, os *zutistas* fazem “buracos” nos “tecidos das falsas evidências” que nos cercam, terminando em enigmas:

As modernas fórmulas jornalísticas evidenciam esses mitos; o desfile rápido e heteróclito das “novidades” ressalta o *nonsense* da comédia humana, a incoerência desse formigueiro derrisório.⁴⁵³

É o que vemos em algumas notícias do *Au lever du rideau* – no subir das cortinas – coluna na qual o *Pierrot* apresenta as últimas novidades dos teatros cariocas, sob a rubrica de *Noctivago*. O tom jocoso, *nonsense*, prossegue em alguns dos informes, como a apresentação do que está em cena no teatro Apollo como se fosse uma cena entrevista nos camarins:

Apollo – N’um camarim: – A Oudin tem queda pelos pássaros. Há dias soffreu a perda de um, o Gavião.

– All right!!

Nota – M.K. não tomou parte neste diálogo.⁴⁵⁴

No mesmo número, um enigma com o qual nos deparamos pode ter relação com a blague *zutista* finissecular. Trata-se de um artigo que aparenta ser uma resposta a uma notícia publicada pelo jornal *A Tribuna*, que diz respeito às impressões desta acerca do *Pierrot*. O

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 62.

⁴⁵⁰ MINOIS, op. cit., p. 545.

⁴⁵¹ LINS, 2010, p. 26.

⁴⁵² Idem.

⁴⁵³ MINOIS, op. cit., p. 547.

⁴⁵⁴ “*Au lever du rideau*”, *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890.

artigo-resposta diz que a *Tribuna* noticiara o recebimento do quarto número do *Pierrot*, chamando-o de *detestável* e que sua impressão sobre a página do centro – destinada às ilustrações – era de que esta era *indecifrável*. A estas colocações, *Pierrot* responde: “Minha amiga – *Christo morreu e a culpa não foi minha*”.⁴⁵⁵

Essa é a resposta do saltimbanco quanto ao *indecifrável*. Nesse *fin de siècle* não existem limites para o riso – veja, *Deus está morto*⁴⁵⁶ e a morte do *filho d’Ele* tampouco é *minha culpa* – conforme Minois, esse homem “flutua, sem rumo, rindo de tudo e de nada”, e prossegue, citando Daniel Grojnowski, “o deslocamento dos tabus remodela os ares da transgressão e transforma as razões do riso”.⁴⁵⁷ Mas responder ao *indecifrável* não basta, há ainda que se rebater o *detestável*, e *Pierrot* prossegue:

[...] pois, quanto ao *detestável*, parece-nos, a *Tribuna* devia fazer como o primeiro jornal do mundo – *Gazeta de Notícias* – não acusar o recebimento. Nós achamos muita coisa e muita gente, *detestável* e *indecifrável* mesmo, entretanto nunca o dissemos. E se não fosse o receio de que vejam nisto represália, diríamos que a *Tribuna* é *detestável*, *indecifrável* e mais alguma coisa terminada em *avel*.⁴⁵⁸

Ao consultarmos as publicações d’*A Tribuna*⁴⁵⁹, durante o período de existência do *Pierrot*, não foram localizados artigos ou notas em que o periódico se referisse ao hebdomadário simbolista como *indecifrável* e/ou *detestável*, como descrito no artigo-resposta de *Pierrot*. Ao contrário, a única nota d’*A Tribuna* que se refere ao *Pierrot*, diz respeito à divulgação do primeiro número do hebdomadário publicado – que tem “interessantes gravuras”, bem como “texto variado e digno de leitura” – e possui tom amistoso, desejando “vida longa e feliz” ao *Pierrot*.⁴⁶⁰

Quanto à *Gazeta de Notícias*⁴⁶¹, que *Pierrot* diz não ter acusado o recebimento do envio do seu quarto número, esta apresenta em suas publicações, duas notas sobre o periódico ilustrado, uma informando sobre a publicação do primeiro número e outra referente ao sexto

⁴⁵⁵ “*A Tribuna* noticiando...”, *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890.

⁴⁵⁶ O Deus que está morto aparece na obra nietzschiana, em alguns fragmentos de *Gaia Ciência* e também em *Assim falou Zaratustra*.

⁴⁵⁷ MINOIS, op. cit., 549.

⁴⁵⁸ “*A Tribuna* noticiando”, *Pierrot*, op. cit., loc. cit..

⁴⁵⁹ Os exemplares do periódico *A Tribuna* estão digitalizados e disponibilizados no acervo online da Hemeroteca Digital, da Fundação Biblioteca Nacional.

⁴⁶⁰ “Distribui-se ontem o primeiro número do *Pierrot*, periódico ilustrado, de que é redator o Sr. Gonzaga Duque Estrada. / Traz o retrato de Mme. Anna Judie e do Sr. Vieira Souto, além de outras interessantes gravuras, desenhadas pelo Sr. Izaltino Barbosa. / O texto está variado e digno de leitura. / Ao *Pierrot* desejamos vida longa e feliz”. “Distribui-se ontem o primeiro número do *Pierrot*...”, *A Tribuna*, Rio de Janeiro, ano I, n. 69, 07 de setembro de 1890. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=411957>. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

⁴⁶¹ Os exemplares do periódico *A Gazeta de Notícias* também estão digitalizados e disponibilizados no acervo online da Hemeroteca Digital.

número. Também na *Gazeta*, o tom dado às notícias é amistoso, sobretudo no texto sobre a sexta publicação do hebdomadário:

O Pierrot. Sabem o que é o *Pierrot*? É um interessante jornal ilustrado, que apareceu ultimamente nesta capital, e que já seis vezes nos deu a prova do que vale, em belíssimos desenhos de Isaltino Barbosa, e espirituoso texto de Gonzaga Duque Estrada. O último número traz o retrato de Aimée Tessandier, nitidamente desenhado. É gerente da nova folha o Sr. Joaquim Marques da Silva. Ao *Pierrot* desejamos as prosperidades da chapa.⁴⁶²

Depois de confrontar as três fontes em questão e verificar a existência dessa contradição, algumas possibilidades interpretativas foram levantadas.⁴⁶³ Poderia haver algum ressentimento entre o grupo da *Gazeta* e *Tribuna* e os da *Pierrot*? É possível que os atributos “detestável” e “indecifrável” tenham sido falados e não escritos? Ou seria uma troça pierresca? Ao considerar as redes que esses impressos estabelecem, podemos, através de alguns indícios – e um pouco de imaginação – elucubrar algumas respostas.

Do periódico *Tribuna*, sabe-se que o mesmo era propriedade de Antonio de Medeiros e, em 1890, dirigido por Carlos de Laet – de tendência monarquista, a redação do periódico viria a ser invadida, depredada e assaltada na noite de 29 de novembro do mesmo ano, recaindo as suspeitas sobre o Governo Provisório republicano e os militares.⁴⁶⁴ Já a *Gazeta*, tinha em sua direção Ferreira de Araújo e tivera como colaborador o republicano e abolicionista, José do Patrocínio, que assumia a direção do periódico *A Cidade do Rio* – também mencionado no *Pierrot*, porém na forma de ilustração [figura 29, anexo].

Tanto Araújo, quanto Patrocínio mantinham relações cordiais com a trupe da revista simbolista, como podemos ver no artigo do número cinco do hebdomadário que, ao narrar sobre a festa realizada pelos seus proprietários – a qual “apenas amigos muito íntimos do *Pierrot*” compareceram – registra o recebimento de cartões de felicitações, dentre os quais, circulam os nomes de Patrocínio e Ferreira Araújo.⁴⁶⁵

⁴⁶² “O *Pierrot*”, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 292, 19 de outubro de 1890. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=103730_03&PagFis=1845&Pesq=pierr. Acesso em: 23 de novembro de 2015.

⁴⁶³ Apenas no campo das possibilidades, ou seja, não foi possível verificar tais interpretações como fatos históricos.

⁴⁶⁴ O assalto à *Tribuna* foi noticiado em diversos impressos, não apenas por ter sido considerado um assalto à liberdade da imprensa em geral, mas, sobretudo, pelo óbito a que foi levado o revisor do periódico, Jeronymo Ferreira Romariz, presente no momento do assalto. O caso seria retratado anos mais tarde, em 1922, no conto “A sombra do Romariz”, de Lima Barreto, publicado no periódico *Careta*. Nesse conto, Lima expressa a relação do assalto à *Tribuna* com o momento político conturbado e a morte do revisor, através da explicação do personagem Brandão de porque evita trabalhar de noite: “Daí é que quando há desses turumbambas políticos, vejo a sombra do Romariz que me diz: ‘Não vás trabalhar, à noite’”. BARRETO, Lima. *Contos*. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000130.pdf>. Acesso em: 18 de dezembro de 2015. p. 18.

⁴⁶⁵ “Festa”, *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890.

Dentre os “amigos íntimos”, encontra-se Lima Campos, que seis anos mais tarde, em 1896, viria a fundar a revista simbolista *Galaxia* – junto com os saltimbancos do *Pierrot*, Gonzaga Duque e Isaltino Barbosa. A trajetória de Campos também é marcada por sua passagem pela *Gazeta*, cuja importância jornalística o literato deixa registrada na entrevista de João do Rio sobre o *Momento Literário* no país. Em seu depoimento, Campos ressalta a relevância de Araújo e Patrocínio para o jornalismo e como este contribuiu para a arte literária:

O jornalismo, como se acha constituído atualmente, não me parece dos melhores, mas já houve tempo em que foi excelente, não direi como fator, porém como elemento animador — isso no tempo dourado, em que os espíritos cintilantes, robustos, limpos, sem invejas, sem receio de sombra e, sobretudo, sem esnobismo, eternamente moços e eternamente boêmios, de Patrocínio e de Ferreira de Araújo, eram as duas vidas, as duas almas simples e claras, as duas forças sadias da imprensa. Hoje, contudo, ele produz ainda, embora com menos frequência, belas organizações literárias, e nós aí temos para provar o quanto o jornalismo pode, não criar, mas evidenciar o literato.⁴⁶⁶

Ademais, a *Gazeta* também foi espaço de publicação de alguns literatos simbolistas, tais como Luis Delfino, Alphonsus de Guimaraens, B. Lopes e Mario Pederneiras – além de traduções de Alfred de Musset e Leconte de Lisle.⁴⁶⁷ Dessa perspectiva, a ideia de revanchismos entre os grupos formados pelos impressos *Gazeta de Notícias* e *Pierrot* torna-se mais fragilizada, de sorte que o investimento na hipótese de troça pierresca, comungada ao *zutismo* finissecular, torna-se possível.

3.4. Aos simbolistas, as margens

É a história de uma boêmia artística, onde os personagens desiludidos e incompreendidos vivem com inteligência e desembaraço...

Rodrigo Otávio

Norbert Elias, em *Os estabelecidos e os outsiders*⁴⁶⁸, oferece um modelo de figuração que nos possibilita pensar como se dão os processos sociais de marginalização. Embora o estudo esteja ancorado numa realidade social contemporânea, uma pequena comunidade da

⁴⁶⁶ JOÃO DO RIO, 1908, p. 25.

⁴⁶⁷ No que diz respeito ao periódico *A Tribuna*, seria necessário mais tempo de pesquisa para verificar outros indícios nas fontes que os já, superficialmente, elencados aqui.

⁴⁶⁸ ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade* / Norbert Elias e John L. Scotson. (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

periferia urbana inglesa ficticiamente nomeada Winston Parva, a teoria sobre as relações estabelecidos-outsiders desenhada pelo sociólogo alemão pode ser aplicada a uma gama de contexturas sócio-históricas em que se verifiquem padrões mutáveis de desigualdades humanas⁴⁶⁹ – guardada as devidas proporções de suas especificidades. A demonstração de Elias de como a monopolização do poder por um grupo de pessoas é possível e como esta é utilizada para marginalizar e estigmatizar membros de outros grupos semelhantes inspira-nos nesse aspecto das reflexões acerca das *margens* da literatura finissecular.⁴⁷⁰

Se na comunidade inglesa de Winston Parva, o grupo de estabelecidos reagiu aos recém-chegados, considerando-os como “os de fora”, pessoas que não se inseriam no grupo; em nosso cenário histórico-social, tal comunidade se transfigura no campo intelectual e literário finissecular, onde podemos observar a localização e o deslocamento dos intelectuais⁴⁷¹ já estabelecidos e dos novos que chegam a esse espaço social. Nesse sentido, a proposição aqui mobilizada concerne a uma identificação que aproxime estabelecidos-Academia-realistas e outsiders-Boêmia-simbolistas.

Das constantes estruturais da figuração estabelecidos-outsiders, a superioridade de forças do grupo estabelecido consiste em seu alto grau de coesão e controle social. Segundo Elias,

[...] um grupo tem um índice de coesão mais alto do que o outro e essa integração diferencial contribui substancialmente para seu excedente de poder; sua maior coesão permite que esse grupo reserve para seus membros as posições sociais com potencial de poder mais elevado e de outro tipo, o que vem reforçar sua coesão, e excluir dessas posições os membros dos outros grupos – o que constitui, essencialmente, o que se pretende dizer ao falar de uma figuração estabelecidos-outsiders.⁴⁷²

⁴⁶⁹ “Pode-se construir um modelo explicativo, em pequena escala, da figuração que se acredita ser universal – um modelo pronto para ser testado, ampliado e, se necessário, revisto através da investigação de figurações correlatas em maior escala. Nesse sentido, o modelo de uma figuração estabelecidos-outsiders que resulta da investigação de uma comunidade pequena, como a de Winston Parva, pode funcionar como uma espécie de ‘paradigma empírico’. Aplicando-o como gabarito a outras configurações mais complexas desse tipo, pode-se compreender melhor as características estruturais que elas têm em comum e as razões por que, em condições diferentes, elas funcionam e se desenvolvem segundo diferentes linhas.” Ibidem, p. 20-21.

⁴⁷⁰ É preciso ressaltar aqui que as análises estruturais da questão da marginalidade literária dos simbolistas são tomadas de empréstimo do campo da Sociologia. Portanto, nos valem da ideia da figuração estabelecido-outsider de Elias, bem como da ideia do comportamento desviante, de Becker, porém considerando as diferentes temporalidades com as quais tais estudos se preocupam e o contexto histórico – totalmente diferente – desta dissertação.

⁴⁷¹ Neste trabalho, a acepção do intelectual assume uma definição, proposta por Jean-François Sirineli, de geometria variável baseada em invariantes, ou seja, uma dupla acepção na qual se considera uma noção mais ampla e sociocultural do intelectual – que abrange diferentes tipos sociais de criadores e de “mediadores” culturais – combinada a outra mais estreita, baseada em uma noção de engajamento na vida social como ator, testemunha ou consciência. De acordo com Sirineli, o historiador “[...] deve partir da definição ampla, sob a condição de, em determinados momentos, fechar a lente, no sentido fotográfico do termo”, o que contornaria o caráter polissêmico da noção de intelectual e o aspecto polimorfo do meio intelectual. Cf. SIRINELI, op. cit., p. 242-243.

⁴⁷² ELIAS, op. cit., p. 22.

Podemos perceber essa configuração ao confrontar a anedota de Rodrigo Otávio sobre fato de Machado de Assis ter levado seus companheiros até uma cervejaria em que havia pendurado na parede um quadro com o poeta Emílio de Menezes com uma caneca de cerveja empunhada. A ação de Machado tinha como objetivo deixar claro o motivo de sua posição contrária a aceitação do *poeta-boêmio* para compor o quadro dos *poetas-imortais* da Academia Brasileira de Letras, conforme retratado em *Minhas memórias dos outros*, de Otávio:

Machado entendia, e não cessava de o dizer, que a *Academia* devia ser, também, uma *casa de boa companhia*; e o *critério das boas maneiras*, da *absoluta respeitabilidade pessoal* não podia, para ele, ser abstraído dos requisitos essenciais para que ali se pudesse entrar. Por esse tempo, alguns de nossos colegas andavam procurando criar no ânimo de Machado uma ambiência favorável à aceitação da candidatura de certo Poeta, de notório talento, mas de *temperamento desabusado* e assinalado sucesso em *rodas de boêmios* [...] Nesse dia, o nome do poeta veio à tona; a controvérsia fora acalorada. Machado não interveio nela; conservou-se calado; mas, quando o levávamos para o bonde, na Avenida, ao chegar ao canto da Rua da Assembleia, ele nos convidou a que seguíssemos por essa rua, e, a dois passos, nos fez entrar em uma *cervejaria*, quase deserta nesse momento. Não sabendo de todo o que aquilo significava, nós o acompanhamos sem dizer palavra, e vimo-lo deter-se no meio da sala, entre mesinhas e cadeiras de ferro, e, também sem dizer uma palavra, estender o braço, mostrando ao alto de uma parede um quadro, a cores vivas, em que, meio retrato, meio caricatura, era representado em busto, quase do tamanho natural, grandes bigodes retorcidos, cabelo revoltado na testa, carão vermelho e bochechudo, o Poeta, cuja entrada no seio da *imortalidade* pleiteava, sugestivamente empunhando, qual novo Gambrinus, um formidável vaso de cerveja [...] A cena causou em todos profunda impressão e, tal era o respeito havido por Machado que, em vida dele, não se falou mais na candidatura de Emílio de Menezes [...].⁴⁷³ (Grifos nossos)

É possível perceber no trecho, algumas das constantes universais que, segundo Elias, se apresentam em qualquer figuração estabelecidos-outsiders. Além da reserva para seus membros de posições sociais com potencial de poder mais elevado – em nosso estudo, posições configuradas pelas cadeiras da Academia – reforçando sua coesão e da exclusão dessas posições para os membros dos outros grupos – no caso, boêmios e simbolistas – verificamos no texto outro recurso utilizado pelo grupo de estabelecidos para preservar sua identidade e manter os outros em “seu lugar”.

Este diz respeito à estigmatização dos outsiders pelo grupo que detém mais poder, que, como indicado no estudo de Elias, tende a atribuir a seus membros características humanas superiores. Aos mestres da Academia, em sua autorrepresentação, cabia-lhes a expressão

⁴⁷³ OTÁVIO, Rodrigo apud BROCA, op. cit., p. 8-9.

designativa do *imortal* – não é preciso fazer um percurso filológico do termo para saber que sua acepção preserva uma valoração positiva e de elevação. Nesse sentido, conforme o sociólogo, “[...] os grupos mais poderosos, na totalidade desses casos, veem-se como pessoas ‘melhores’, dotadas de uma espécie de carisma grupal, de uma virtude específica que é compartilhada por todos os seus membros e que falta aos outros”.⁴⁷⁴

Em suas considerações sobre o estudo do comportamento desviante, Gilberto Velho atenta para o perigo concernente à tendência de homogeneizar o comportamento dentro desses grupos sociais, o que possibilita o enveredar-se por esquemas deterministas, ou mesmo, reducionistas.⁴⁷⁵ Seguramente, não eram todos os simbolistas boêmios beberrões, como podemos ver na breve categorização desses literatos em boêmios e abstêmios, realizada por Andrade Muricy.⁴⁷⁶ Tampouco a todos imortais conferiam-se gestos de inabalável postura moralizante, a exemplo da participação de José do Patrocínio nas rodas boêmias, como registrado por Luís Edmundo.⁴⁷⁷

Não obstante, a estrutura da estigmatização nas relações entre estabelecidos e outsiders – se a tomarmos apenas como um suporte, considerando, assim, a crítica proposta por Gilberto Velho – configura-se sociologicamente pela atribuição de características negativas a minoria anômica do grupo outsider, em contraste a autoimagem modelar do grupo estabelecido em seu setor exemplar mais normativo.⁴⁷⁸ Não à toa, nada mais se falaria da candidatura de Emílio de Menezes enquanto vivesse Machado, este que “nunca andara pelos cafés e confeitarias”⁴⁷⁹, estes espaços da boêmia.

Vale ressaltar que, na sociodinâmica da estigmatização, as palavras utilizadas pelos grupos estabelecidos para estigmatizar os outsiders, em muitos casos, não fazem sentido fora

⁴⁷⁴ ELIAS, op. cit., p. 20.

⁴⁷⁵ VELHO, Gilberto. O Estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social. In. VELHO, Gilberto (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 22.

⁴⁷⁶ “Entre os simbolistas havia os boêmios à Murger, ou ao modo do *Chat Noir* e outros cabarés de Paris. Assim, Emiliano Pernetá, Gonzaga Duque, Santa Rita, Venceslau de Queirós, Oscar Rosas, Lima Campos, Orlando Teixeira, Carlos D. Fernandes, Zeferino Brasil, Leite Junior, Marcelo Gama, Edgar Mata, Max de Vasconcelos, Maranhão Sobrinho, Tiago Peixoto, Pedro Kilkerry, Ernâni Rosas. [...] Nesse terreno, foi notória a sobriedade radical de Cruz e Sousa, Silveira Neto, Nestor Vítor, Rocha Pombo, Graça Aranha, Domingos do Nascimento, Dario Vellozo, João Itiberê, Pethion de Vilar, Ad. Guerra Durval, Maurício Jubim, Saturnino de Meirelles, Euclides Bandeira, Tristão da Cunha, Félix Pacheco, Durval de Moraes...”. MURICY, op. cit., 78-79. Soma-se, ainda, ao grupo dos boêmios, B. Lopes, cuja dipsomania chegou ao extremo, culminando em seu esgotamento físico e mental, inclusive, o levando à internação no Hospício de Alienados.

⁴⁷⁷ “A roda ainda é de eméritos bebedores. [Paula] Nei e Pardal Mallet já não existem em 1901; há, no entanto, entre outros quem os substitua com vantagens. Por exemplo, José do Patrocínio, jornalista e orador popular...”. EDMUNDO, op. cit., p. 383.

⁴⁷⁸ ELIAS, op. cit., p. 23.

⁴⁷⁹ BROCA, op. cit., p. 41.

do contexto específico de relações estabelecidos-outsiders em que são empregados.⁴⁸⁰ Essa sociodinâmica da estigmatização dos outsiders pelos estabelecidos apresenta como especificidade, no contexto finissecular, o termo *nefelibata* para se representar os boêmios simbolistas. Pode-se observar no artigo *Imagistas nefelibatas*, de Gonzaga Duque, as condições em que o estigma sobre os simbolistas foi lançado:

[...] O erro nasceu da confusão dos princípios restritos. A necessidade [para os simbolistas] dum dogma num símbolo – era uma expressão obscura, estonteou os mais atilados dos escritores e com mais razão embaraçava os desenhistas. Surgiram os exageros literários, e de tal sorte petulantes, que se confundiam com o desvario. Houve suspeita de que esses moços tinham endoidecido. O público afastou-se desconfiado, aturdido com essa criação torturada e misteriosa; a Crítica entesou as oiças e riu-se, e foi desse riso que surdiu o sarcasmo do *Nefelibatismo*. Que era isso? Ninguém o sabia, nem mesmo para contentar a curiosidade compulsava-se a enciclopédia Larousse, o dicionário d’Academia! Esquisito, estranho, inédito, este termo valia por uma troça, siflava e demolia. Era um cartucho d’alvaiade. Verdadeiramente não ofendia, porque, por sua composição grega, queria dizer habitante das nuvens e na sua aplicação – pensamento inacessível ao comum dos homens, transcendentalismo. Mas, empregado sem o conhecimento do seu valor, é tão ridículo como uma carapuça de jornal velho. Assim caracterizados por este desprezo, não faltou quem os julgasse degenerescentes [...].⁴⁸¹ (Grifo do autor)

Duque apresenta a figuração específica adquirida pelo termo *nefelibata* em sua relação entre estabelecidos e outsiders-simbolistas. Para compreender a estigmatização desses grupos marginais, Elias atribui importância a uma abordagem figuracional inter-relacional, isto é, uma abordagem em que se percebe a figuração a partir dos grupos envolvidos e da sua natureza de interdependência, na qual a peça central é um “equilíbrio instável de poder”. Assim, a estigmatização só se mostra eficaz quando o grupo de estabelecidos está em posições de poder das quais o grupo outsider é excluído. Sendo utilizada como arma nas disputas de poder – “cartucho d’alvaiade” – pelo grupo detentor de mais poder, ela penetra as

⁴⁸⁰ A contribuição de Erving Goffman com a noção de “estigma” esclarece alguns aspectos do que é apresentado na abordagem figuracional de Elias. Segundo Goffman, estigma é uma relação entre atributo e estereótipo, estando relacionada a uma construção social dos significados através da interação. Ou seja, “o termo *estigma*, portanto, será usado em referência a um *atributo* profundamente *depreciativo*, mas o que é preciso, na realidade, é uma *linguagem de relações* e não de atributos. *Um atributo que estigmatiza alguém pode confirmar a normalidade de outrem, portanto ele não é, em si mesmo, nem horroroso nem desonroso.*” (Grifos nossos). GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. (Trad. Mathias Lambert). 2004. Digitalizado e disponibilizado pelo Moodle do Projeto STOA da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/92113/mod_resource/content/1/Goffman%3B%20Estigma.pdf. Acesso em: 01 de dezembro de 2015.

⁴⁸¹ DUQUE, 1997, p. 61.

representações do grupo marginal a fim de enfraquecê-lo e desarmá-lo⁴⁸² – “sifflava e demolia” – podendo, inclusive, “surtir um efeito paralisante nos grupos de menor poder”⁴⁸³.

Em contra partida, não se exclui desse processo a possibilidade de reação dos grupos outsiders, como é possível identificar ao final do artigo de Duque:

Pondo de parte o esforço das tentativas, esforço que triunfou mais tarde com a fixação e clareza da nova estética [simbolista], essa arte foi simplesmente uma inofensiva mistificação à *gravidade cabeçada do farto burguês e aos sólidos princípios esfarrapados da Crítica de palanque*. [...] Chamemo-la *nefelibata* [grifo do autor], mas com um suave sorriso que não humilhe nem hostilize.⁴⁸⁴ (Grifos nossos)

A reação contraestigmatizadora é possibilitada pela diminuição na disparidade da concentração de forças, ou seja, conforme o monopólio de poder cede lugar a um maior equilíbrio de poder. As tensões e conflitos dessa relação de poder, que ficam latentes quando os diferenciais de poder são muito díspares, aparecem abertamente quando a relação de poder se torna mais ou menos equilibrada. De acordo com Elias, essas tensões e conflitos entre estabelecidos e outsiders são, em essência, lutas para modificar o equilíbrio de poder. Poderíamos tomar como outro exemplo dessas lutas simbólicas, os artigos de crítica literária na revista *Rosa-Cruz*.

Retomemos o artigo intitulado “Exposição de pintura”, publicado no primeiro número da revista, em julho de 1901, no qual Saturnino de Meirelles tece críticas aos quadros do pintor “oficializado”, Antonio Parreiras. Meirelles expõe a preocupação do pintor com a técnica e a sobreposição que este realiza da técnica a qualquer outro elemento na criação pictural. Contrapondo sua perspectiva da Arte ao que é apresentado pelos quadros, o crítico se vale do espaço da revista para expandir sua “rápida análise”, “feita com severidade”, para além das obras do artista em questão, dirigindo-se também aos meios oficiais da Arte, que, neste caso, referia-se à Escola Nacional de Belas Artes:

Já que na obra do pintor, nada se pode apreciar além do *trabalho técnico*, temos ainda que dizer, que nesse ponto mesmo, *como a maior parte dos da Escola de Belas Artes, o sr. Parreiras é mediocre*, é falho e as suas telas estão cheias de defeitos. [...]

De toda essa rápida análise da obra de sr. Parreiras, feita com severidade, é certo, mas com justiça e sem prevenções, tira-se a dedução lógica, de que ele, com os demais *artistas oficializados e por decreto*, não passa de uma – *mediocridade triunfante*.⁴⁸⁵ (Grifos nosso)

⁴⁸² ELIAS, op. cit., p. 23-24.

⁴⁸³ Ibidem, p. 27.

⁴⁸⁴ DUQUE, 1997, p. 63-64.

⁴⁸⁵ MEIRELLES, Saturnino de. “Exposição de pintura”, *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901. p. 8-10.

Não obstante, logo no início de seu texto, ele já deixa marcado o que distingue os artistas oficiais, e a arte produzida por eles, da Arte defendida por ele, bem como por sua revista:

Era o *industrialismo mascarado de Arte*; era o *charlatanismo* fingindo-se de artista.

O pintor se me apresentava o mesmo nesta, como nas outras exposições. Insignificantes diferenças ao tocante à *técnica e nada mais*.

E isso, como se sabe, *não é o ponto culminante a que anseia chegar o artista*.

Quando ele possui alguma coisa mais, além da técnica, essa fica em plano secundário, é relevado e encontra justificativa.

*Essa parte, toda ela mecânica, da Arte, não tem esse valor absoluto que se quer dar.*⁴⁸⁶ (Grifos nossos)

Assim, as tensões e conflitos entre estabelecidos e outsiders ganha no meio intelectual, dimensões políticas e ideológicas, pois como atenta Jean François Sirineli, sendo o meio intelectual domínio do metapolítico, este é lugar profícuo para tais embates. Não obstante, as ideias políticas não circulam de modo independente e desvinculado de atores sociais, bem como despidas de intencionalidade. Ao contrário, como nos mostra Jacques Julliard, as ideias não passeiam nuas pela rua; são levadas por homens que pertencem eles próprios a conjuntos sociais⁴⁸⁷, ou seja, elas estão vinculadas a grupos sociais e sua circulação se dá por meio de diversos suportes.

Em nosso estudo, as revistas literárias constituem, pois, um lugar privilegiado para a verificação do movimento de ideias políticas do cenário finissecular brasileiro e a relação estabelecidos-marginais, que se coloca frente às divergências estéticas no contexto histórico. Sendo assim, ao reinserir essas ideias em seu ambiente social e cultural, como propõe Sirineli, poderemos compreender as disputas ideológicas entre esses grupos de intelectuais ao explorar a localização e os deslocamentos desses dentro do campo, bem como as redes que se formam nesse meio.

Conforme o historiador, as revistas podem ser encaradas como observatórios privilegiados do microcosmo intelectual e como lugares de excelência para a análise das ideias que circulam em seu tempo. Pois o autor considera que “uma revista é antes de tudo um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade, e pode ser, entre outras abordagens, estudada nesta dupla dimensão”.⁴⁸⁸ Assim, uma vez que as revistas constituem uma das estruturas mais elementares da sociabilidade, é

⁴⁸⁶ Idem.

⁴⁸⁷ JULLIARD, Jacques apud SIRINELI, op. cit., p. 258.

⁴⁸⁸ SIRINELI, op. cit., p. 249.

possível perceber sua dupla dimensão, não só de lugar de fermentação intelectual, mas também de relação afetiva.

Nesse sentido, elas podem ser tomadas, em uma pesquisa, não só como lugar para análise do movimento de ideias, mas também como observatório da sociabilidade de microcosmos intelectuais. Uma vez que, conforme o historiador:

Todo grupo de intelectuais organiza-se também em torno de uma sensibilidade ideológica ou cultural comum e de afinidades mais difusas, mas igualmente determinantes, que fundam uma vontade e um gosto de conviver. São estruturas de sociabilidade difíceis de apreender, mas que o historiador não pode ignorar ou subestimar. [Assim, as revistas] conferem uma estrutura ao campo intelectual por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que as subtendem, as fidelidades que arrebanham e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas.⁴⁸⁹

Posto isso, poderíamos inferir que as tensões e conflitos entre Academicistas e Simbolistas eram permeados não somente pelo problema da distribuição de poder dentro do campo literário, mas também por confrontos ideológicos e concepções político-estéticas divergentes. Portanto, a abordagem da figuração estabelecidos-outsiders como um tipo de relação estática pode ser apenas uma primeira etapa do estudo da marginalidade literária.

É nessa perspectiva, e tendo dimensão de que “os grupos ligados entre si sob a forma de estabelecidos-outsiders são compostos de seres humanos individuais”⁴⁹⁰, que Norbert Elias propõe como reflexão

[...] saber como e por que os indivíduos percebem uns aos outros como pertencentes a um mesmo grupo e se incluem mutuamente dentro das fronteiras grupais que estabelecem ao dizer ‘nós’, enquanto, ao mesmo tempo, excluem outros seres humanos a quem percebem como pertencentes a outro grupo e a quem se refere coletivamente como ‘eles’.⁴⁹¹

Em um estudo em que se tenha como objeto a literatura simbolista, a busca por eventuais respostas à reflexão proposta não poderia partir do nós-estabelecidos, e igualmente, sequer deter-se em uma análise hermética da relação estabelecidos-outsiders. Os simbolistas, marginalizados pelo estigma social – sobretudo, da boêmia e do *nefelibatismo* – constituíram-se em um nós-outro em divergência a um nós-estabelecido, congregando em sua

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 248-249.

⁴⁹⁰ ELIAS, op. cit., p. 37-38.

⁴⁹¹ Idem.

marginalidade aspectos de um comportamento desviante. É preciso, então, ir além do caso mais objetivo de “desvio”⁴⁹², mapeado pela perspectiva estática.

Assim, a chave proposta por Gilberto Velho nos parece fundamental, pois a problematização da estrutura social viabiliza apreender os conflitos e problemas, bem como as variações socioculturais, que permeiam esse processo, uma vez que, de acordo com o sociólogo, “[...] a leitura diferente de um código social não indica apenas a existência de ‘desvios’ mas, sobretudo, o caráter multifacetado, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo da vida cultural”.⁴⁹³ Também nessa perspectiva interacionista, Howard Becker⁴⁹⁴ pensa o comportamento desviante como criação da sociedade.

Segundo o sociólogo, os grupos sociais criam o *desvio* quando estabelecem regras cujo não cumprimento configura tal marca, posto que:

Regras sociais definem situações e tipos de comportamentos a elas apropriados, especificando algumas ações como ‘certas’ e proibindo outras como ‘erradas’. Quando uma regra é imposta, a pessoa que presumivelmente a infringiu pode ser vista como um tipo especial, alguém de quem não se espera viver de acordo com as regras estipuladas pelo grupo. Essa pessoa é um outsider.⁴⁹⁵

Sendo assim, o desvio diz respeito a uma consequência da aplicação de regras estabelecidas e sanções por outrem ao dito “transgressor”, sendo o comportamento desviante deste definido por um grupo – que é o *grupo estabelecido* – de pessoas concretas. É dentro dessa perspectiva que Becker afirma que o desvio é “criado pela sociedade”⁴⁹⁶, ou seja,

[...] grupos sociais criam desvio ao fazer regras cuja infração constitui desvio, e ao aplicar essas regras a pessoas particulares e rotulá-las como outsiders. Desse ponto de vista, o desvio *não* é uma qualidade do ato que a pessoa comete, mas uma consequência da aplicação por outros de regras e sanções a um “infrator”. O desviante é alguém a quem esse rótulo foi aplicado com sucesso; o comportamento desviante é aquele que as pessoas rotulam como tal.⁴⁹⁷ (Grifos do autor)

Ao estudar a estrutura social da chamada República das Letras, propondo uma sociologia da literatura, Machado Neto, em sua análise acerca da boêmia literária brasileira finissecular, teve como conclusão parcial o fato dessa expressar o “*desenquadramento social*

⁴⁹² Conforme Velho, a ideia de desvio implica a existência de um comportamento que é considerado “médio” ou “ideal” em harmonia com as exigências do funcionamento do sistema social. VELHO, op. cit., p. 27.

⁴⁹³ Ibidem, p. 21.

⁴⁹⁴ BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. (Trad. Maria Luiza X de Borges). 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. 15.

⁴⁹⁶ Ibidem, p. 21.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 22.

de um tipo intelectual [...] sem maiores possibilidades de absorção”.⁴⁹⁸ Ao dar prosseguimento e estudar a estratificação social da *intelligentsia*, Neto apresenta o caráter heterogêneo desta. Segundo ele, a intelectualidade finissecular não constituía uma camada homogênea, ao contrário, houve intelectuais espalhados por toda a estratificação social – considerando tanto a origem, quanto a mobilidade social no decorrer da vida.⁴⁹⁹ Essa heterogeneidade pode, igualmente, ser percebida nos microcosmos dos diferentes grupos literários do período, inclusive, no grupo simbolista. Portanto, podemos abandonar qualquer hipótese que viesse a relacionar a marginalidade e o comportamento desviante desse grupo à sua composição econômico-social.

Posto isso, retomemos a questão da marginalidade e do desvio relacionando-a com as questões acerca das ideias políticas apresentadas por Sirineli. Ao seguirmos por esse caminho, a percepção da relação estabelecidos-marginalizados e do comportamento desviante ganha refinamento e dinamicidade com a contribuição de Becker ao percebê-los indissociavelmente do político. Também, de acordo com Velho, o comportamento desviante, assim como a relação estabelecidos-marginais, deve ser percebido em seu aspecto político para não limitarmos nossa compreensão acerca dele.

Tendo em vista que certos grupos sociais fazem determinada leitura do sistema sociocultural em que se encontram e, “em função, de sua própria situação, posição, experiências, interesses, etc, estabelecem regras cuja infração cria o comportamento desviante”⁵⁰⁰, está aí em jogo uma questão do político. A nós, cabe então, perguntar e buscar compreender quais são as questões políticas que permeiam o jogo *estabelecidos-outsiders* encenado, no cenário finissecular brasileiro, pelos artistas “oficializados”, da Academia Brasileira de Letras e da Escola Nacional de Belas Artes, e os marginalizados simbolistas.

As pesquisas realizadas por João Paulo Coelho de Souza Rodrigues⁵⁰¹ e Alessandra El Far⁵⁰² se apresentam como espaço de discussão fundamental para pensar a história da Academia Brasileira de Letras, sobretudo os períodos de sua formação e consolidação, compreendido entre sua fundação, em 1897, e o ano 1924. Enquanto o trabalho de Rodrigues recupera os anos da fundação e procura discutir a questão política e a postura da instituição frente ao tema; o trabalho de El Far, que também se concentra no período de formação da

⁴⁹⁸ MACHADO NETO, 1973, p. 91-98.

⁴⁹⁹ Ibidem, p. 98-101.

⁵⁰⁰ VELHO, op. cit., p. 24.

⁵⁰¹ RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2001.

⁵⁰² EL FAR, Alessandra. *A encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.

instituição, se estende às polêmicas levantadas, em 1924, pela geração modernista da Semana de 22.

Fundada em 1897, tendo por referência a Academia Francesa, a Academia Brasileira de Letras se apresentava como um local no qual a política não se faria presente, pois ali seria o espaço dedicado ao culto das letras apenas. Entretanto, João Paulo Rodrigues, a partir de uma vasta análise de fontes concernentes à história da instituição – como os discursos proferidos pelos imortais – demonstra a existência de uma Academia indissociada da política e que possuía relevante papel nos debates sobre o lugar do intelectual na sociedade – bem como também contribuía para definir a espacialização deste nessa. De acordo com El Far, ponto central das discussões dos literatos da Academia Brasileira de Letras era o da profissionalização do homem de letras.

Com vistas a tornar o fazer literário profissão institucionalizada, era preciso consolidar a importância da Instituição. Para tal, os literatos recorreram, em função dos seus usos simbólicos, às noções de imortalidade⁵⁰³ e de tradição literária. Ao *ethos* acadêmico somava-se a visão de estabelecer a Academia como lugar referencial para o comportamento – que deveria ser elegante e formal, ou seja, adequado aos padrões da sociedade burguesa emergente de fins do século.

Nesse sentido, a Academia buscava agrupar os homens mais distintos da época. Para ingressar na Instituição, o literato deveria ser um homem com uma inabalável reputação literária e, inclusive, pessoal – desse modo, fazer parte da Instituição sugeria uma consagração das reputações. O perfil desses “homens impecáveis” era traçado por Machado de Assis, que havia sido eleito para presidência pelo seu pendor literário e impecável postura social, cuja perspectiva enxergava a vida acadêmica como algo incompatível com a boêmia – como vimos na anedota sobre o pleito de ingresso de Emílio de Menezes na Academia⁵⁰⁴.

Também é notável, no que diz respeito à história da instituição, o privilégio que essa proporcionava aos seus membros em relação aos letrados que não faziam parte desse grupo estabelecido, sobretudo aqueles tidos como boêmios. Ser um imortal facilitava a participação em conferências, saraus, jantares, salões, favorecia a indicação para ocupar cargos públicos, bem como não excluía a atividade de colaborar na imprensa. Além disso, suas obras eram aceitas, sem grandes dificuldades, para publicação e divulgadas como obras-primas, publicidade que era inerente àqueles que ocupassem uma cadeira na Academia – estavam

⁵⁰³ A noção de imortalidade também estava presente na Academia Francesa, fonte de inspiração para a formação da Academia Brasileira de Letras.

⁵⁰⁴ Cf. Página 173 dessa dissertação.

entre os membros da Academia, os literatos mais consumidos pelo público. Como podemos ver no relato de Lima Campos, sobre a recusa de publicação de seus contos, narrado por Duque em seu diário, já mencionada anteriormente.⁵⁰⁵

Sendo assim, a Academia acabara por construir-se em um espaço simbólico de referência à vida cultural brasileira, ditando comportamentos e regras sociais. Assim, fazer parte do quadro da Instituição, o que garantia tais benefícios já elencados, acabava funcionando como “uma espécie de aposentadoria intelectual”.⁵⁰⁶ Em contrapartida, os que não faziam parte do círculo acadêmico – por divergirem das regras colocadas em cena pela trupe institucionalmente estabelecida – encontravam maiores dificuldades para editar, publicar, divulgar e vender seus trabalhos, especialmente em se tratando das personagens marginalizadas da roda boêmia.

Nesse sentido, podemos identificar, então, o aspecto político nas instâncias do sistema sociocultural, como ressalta Velho, e identificar a questão do comportamento desviante – bem como a figuração estabelecidos-*outsiders* – como uma questão do político. Não obstante, esses próprios boêmios deram voz a sua experiência e nos mostram como esta foi – e, podemos ainda dizer, continua sendo – mal interpretada pela sociedade, que desconsidera o seu caráter transgressor/ transformador e a detrai, como podemos ver na narrativa de Gonzaga Duque:

Julgam por *boêmios* todos os *vadios, malandrões, exploradores da generosidade dos bons, parasitas dos alegres e gastadores, e que sem ofício ou profissão enchem o bandulho à custa alheia. É uma lamentável confusão. A palavra boêmia, aclimada em nosso meio, envolve uma risonha ironia com que se qualificam, a si próprios, os refratários ao gregarismo, ao consenso passivo das multidões guiadas pela vara zagalesca de uma moral falsamente estabelecida e de uma ordem supinamente hipócrita. Sem disciplina aparente, sem obediência a mandões e a preceitos, formando grupos isolados, e vivendo num suposto descuido que mais não é do que liberalismo, afeto desinteressado se não abnegação, e afinidade seletiva, trabalham honestamente e honradamente se mantêm, porque não lhes pode macular uma ou outra rapaziada apontada.*⁵⁰⁷ (Grifos nossos)

Duque nos deixa o retrato dessa Boêmia carioca, da qual ele e seus amigos – toda essa gente que foi denominada de *novos, boêmios, nefelibatas*, pela confraternidade de pensamentos com a “nova escola”, as estéticas simbolistas transgressoras do *fin de siècle* – fizeram parte. O cronista pinta o posicionamento estético dos boêmios – que, embora, em grupos isolados, se uniam em torno dessa ética resistente às banalizações do mundo moderno

⁵⁰⁵ Cf. Página 135 desta dissertação.

⁵⁰⁶ SEVCENKO, 2003, p. 128.

⁵⁰⁷ DUQUE, 2001, p. 316.

– que eram marginalizados pela Academia, mas que foram imortalizados no quadro de Helios Seelinger, *Bohemia*⁵⁰⁸

Figura 29 – Quadro *Bohemia*



SEELINGER, Helios. *Bohemia*, 1903, óleo sobre tela, 103,0 x 189,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

⁵⁰⁸ SEELINGER, Helios. *Bohemia*, 1903, óleo sobre tela, 103,0 x 189,5 cm. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes. Há também disponível no acervo do MNBA o esboço do quadro [figura 30, anexo], que nos permite localizar no quadro, os literatos João Luso, João do Rio, Gonzaga Duque, Lima Campos, Luiz Edmundo; os jornalistas Gelabert Simas e Trajano Chacon; os caricaturistas Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro; o músico Araújo Vianna; o escultor Cunha e Melo; a atriz Placida dos Santos; e os pintores Lucilio de Albuquerque, João Thimoteo da Costa, Rodolpho Chambelland, Heitor Malagutti, Fiuza Guimarães e o próprio Hélio, todos em meio à personificação da Boêmia [figura 31, anexo].

CONCLUSÃO

O que quero mesmo é ser uma exploradora.
 Eu treino todo dia.
 O que eu mais gosto é de dar passos GIGANTES
 sem ter nenhum guia

Marieta, a imbatível (Martine Murray)

Ao longo dessa pesquisa, aquilo que *Marieta* chama de *explorificação* acabou se tornando um hábito mais comum do que eu imaginara qualquer dia possuir. Assim, a conclusão desse trabalho, caro leitor, não poderia terminar de outra maneira que não, primeiramente, reconhecendo que o *ser historiador* apossou-se do seu lugar. Sem que eu vestisse os seus trajes e usasse sua máscara – inclusive muito útil às alergias de arquivo – o desenvolvimento desse trabalho não poderia chegar a este ponto de finalização. Porém, é preciso já de antemão que se diga que o ponto final colocado ao fim disso que seria uma conclusão, não é bem um ponto final de verdade.

Se a Academia permitisse um pouco mais de liberdade e autonomia, quero dizer, mais Imaginação e criação, colocaria três pontinhos e você já saberia o que isso iria querer dizer. E por que não o fazer? Sabe, como bem vimos, a marginalidade vem com o alto preço da recusa social – agora, imagine uma recusa acadêmica; melhor não imaginar. Combinemos o seguinte: como frivolidade não põe diploma na mesa – se me permitem o trocadilho (acho que já fui longe demais, não é?) – a partir de agora, então, retomo o tom grave.

No primeiro capítulo dessa dissertação, buscou-se delinear um dos fios teóricos condutores desse estudo acerca das experiências estéticas do Simbolismo no Brasil finissecular. Com a proposta de perceber tanto as significações dos textos literários, em sua dimensão sócio-histórica, quanto seus elementos e sua interação com o leitor, o ponto inicial dessa pesquisa se constituiu pela aplicação do método da chamada estética da recepção, de Hans-Robert Jauss para compreender o objeto desse estudo.

Primeiramente, verificamos a recepção da poesia baudelairiana no Brasil, bem como as modulações sofridas e as recriações que ela proporcionou na década de 1870, uma vez que interpretamos a Modernidade como a nova concepção de mundo possibilitada pela lírica do poeta francês. Todavia, como foi possível verificar, a Modernidade brasileira se apresentou como outra, distinta daquela europeia, mas não alheia a essa. Para tal, as contribuições teóricas de Beatriz Sarlo foram fundamentais com vista a refletir sobre as especificidades de como se configurou essa Modernidade no cenário brasileiro.

No momento seguinte, buscamos dimensionar as experiências estéticas simbolistas brasileiras em seus diferentes momentos de recepção. Aqui, demos espaço à proposição de

repensar a Modernidade brasileira a partir das experiências finisseculares e não com a Semana de Arte Moderna de 1922, como se instituiu canonicamente. A reflexão acerca da condição marginal passou a ser não só mais a da condição dos literatos simbolistas; também abrangendo a própria marginalidade na qual essas experiências estéticas foram e continuam sendo postas no cenário literário brasileiro.

O segundo capítulo teve a preocupação de circunscrever e ancorar as Modernidades, francesa-parisense e brasileira-carioca, em suas respectivas e específicas realidades históricas. Buscou-se, assim, primeiro, delinear as condições sócio-históricas em que as ideias francesas – de sua Modernidade e experiência simbolista – se manifestam. Para, então, mapear o cenário histórico em que se dá sua recepção. Essas ideias chegam aos trópicos em um momento que os embates político-ideológicos estão colocados à luz do dia no Brasil.

O fim do século XIX foi marcado pela abolição da escravatura e pela proclamação da República, esses acontecimentos aqueceram discussões em que os termos “nação”, “identidade”, “progresso”, “modernização” e “futuro” eram recorrentes. Não obstante, as estruturas – sobretudo mentais – do período monárquico se mantinham. O Brasil era um país mestiço e racista, em que ex-escravos eram compulsoriamente postos à margem da sociedade – com base nas teorias científicas e através da higienização e saneamento da paisagem urbana e social, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, então capital federal.

Concomitantemente, começavam a ser idealizados e, progressivamente, realizados os projetos de urbanização dos grandes centros. As reformas urbanísticas do início do século provocaram experiências e transformações que foram determinantes para o desenvolvimento dessa nova sensibilidade estética, pois além das demolições físicas imputadas sobre a dimensão material da cidade, outras simbólicas foram se sobrepondo.

Assim, em um país que lentamente se industrializava, ainda sustentado, sobretudo pela agricultura e dependente de importações de produtos, a indústria – inclusive, a editorial – engatinhava; a industrialização e a modernização foram dadas nos trópicos em um momento posterior ao mundo europeu. O Brasil viveu uma Modernidade marginal, em que as contradições e os embates que lhe foram postos, perpassavam os mais diferentes campos, dentre os quais, o literário não se excluía.

Ao confrontarem uma ideia de nação pautada em um Progresso como devir, necessário à modernização e uma crítica ao projeto nacional racionalista dominante, os simbolistas propuseram uma alternativa para se ler a Modernidade. O último capítulo mostra como as experiências estéticas simbolistas, na cena brasileira finissecular, representaram um momento em que se rompe com a tradição realista, naturalista, positivista e academicistas dos cânones

finisseculares. O que essa nova estética propôs foi uma nova forma de perceber o mundo e de representá-lo ao escrever com uma nova linguagem transcendente ao objetivismo, pois para os simbolistas, a realidade era muito complexa para ser apreendida e descrita de maneira racional e objetiva, como pretendia os outros.

A partir das proposições de Jacques Rancière aliadas a uma análise documental mais detida, percebemos o caráter disruptivo das revistas literárias simbolistas nesse momento de virada do século. Foi possível verificar como as práticas estéticas, em suas configurações como experiências, foram capazes de produzir novas formas do sentir e novas formas de subjetividades políticas. Assim, a dimensão política mostrou-se intrínseca à dimensão estética.

Reflexivos em sua (auto)crítica sobre o que o mundo moderno estava a oferecer sob a égide do progresso como devir, os simbolistas voltaram sua escrita para o universo interior e os aspectos não racionais e não lógicos da vida, como o sonho e o transcendental na busca da Imaginação libertadora – dimensão unitária da (est)ética simbolista. Suas experiências se opunham radicalmente aos cânones da época; ao que foi possível verificar, juntamente a leitura de Howard Becker e Norbert Elias, a questão da marginalidade literária como uma relação do âmbito literário e do político.

Assim, nesse embate, as produções literárias e as experiências propostas pelos simbolistas seriam colocadas numa posição marginal à literatura canônica do período – e também, como vimos, ainda nos dias atuais – não somente por aspectos literários divergentes, mas, sobretudo, pelo posicionamento político que sua estética assumia frente ao mundo. Problematizamos a condição social dos simbolistas e como suas experiências estéticas, assim como eles próprios, foram percebidos pela sociedade, a partir da reflexão sobre a questão da marginalidade.

As reflexões e propostas aqui empreendidas se basearam em aportes teóricos e na análise de fontes, sobretudo nas revistas literárias selecionadas. Ao fim, pudemos verificar na resistência empreendida pelas experiências estéticas simbolistas, na cena finissecular brasileira, suas respostas às tensões – com um diferente modo de ler a Modernidade. Além de dimensionar como esses literatos estavam na margem da margem, isto é, nas margens da literatura nacional de uma Modernidade periférica.

Esse trabalho, então, se apresentou na intersecção entre História e Literatura, problematizando experiências estéticas que não estão dissociadas da sua dimensão histórica e política. Em meio a todas as reflexões, proposições, objetivos e hipótese aqui elencados e verificados, ressaltamos a necessidade de se considerar a Modernidade com as experiências

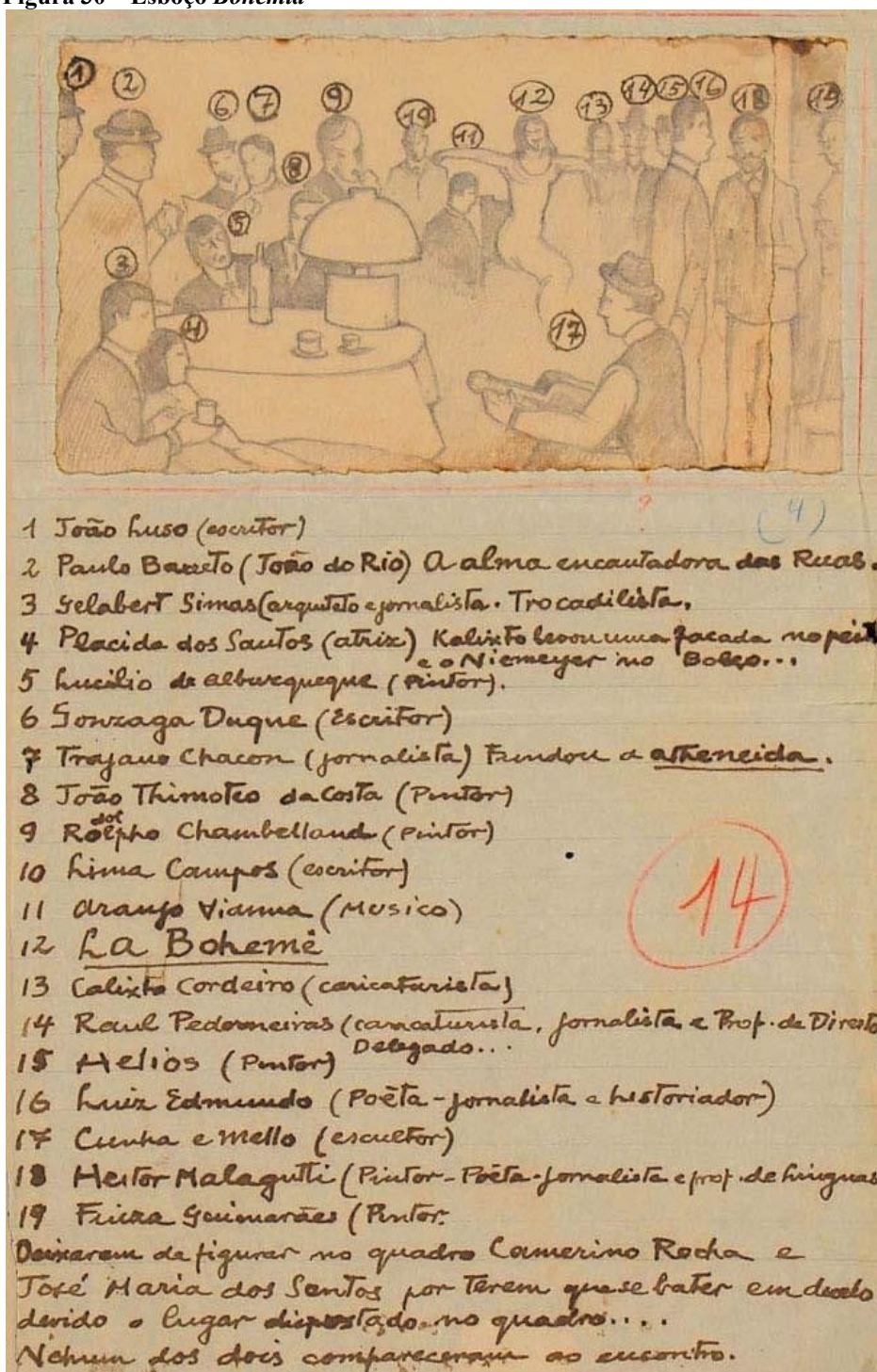
estéticas simbolistas, no Rio de Janeiro finissecular – bem como ensejamos que uma maior quantidade de pesquisadores se debruce sobre o tema para que possamos escrever, nesse outro momento de recepção das experiências estéticas simbolistas do fim do século, uma outra história da literatura que contemple os simbolistas e a Modernidade a partir do *fin de siècle*.

Mas não tiremos dos simbolistas aquilo que os torna singulares, pois nosso trabalho aqui não trata de incorporá-los ao cânone, de transformá-los em Imortais da Academia. Não. Imortalizados, eles já foram, em meio a *Bohemia* de Sellinger. Trata-se de dar-lhes voz para que, talvez dessa vez, sua resistência seja ouvida – afinal, o mundo moderno do Progresso mudou, mas as engrenagens mais profundas dele continuam a operar, nos mais diversos âmbitos. Então, dêmos passos GIGANTES: façamos barricadas com nossos Sonhos, pintemos a Modernidade ao revés. A vida não cabe no *lattes*; a Imaginação não se restringe às páginas...

ANEXOS

1. Imagens

1.1. Figura 30

Figura 30 – Esboço *Bohemia*

Esboço realizado por Seelinger para feitura do quadro *Bohemia*, no qual aparece as marcações referentes aos artistas retratados na pintura. SEELINGER, Helios. *Esboço Bohemia*, 1903, tinta sobre papel. Rio de Janeiro, Museu Nacional de Belas Artes.

1.2. Figura 31

Figura 31 – Ilustração representando os impressos *Pierrot* e *Cidade do Rio*



As representações do hebdomadário e do jornal *Cidade do Rio* ilustradas na folha pierresca são acompanhadas por falas do *Pierrot* – “Venha cá minha querida – Cidade do Rio – porque me foges? se soubesses quanto eu te amo... ai! Dê um ar de sua graça, apareça lá por casa, sim?”. *Pierrot*, ano I, n. 5, p. 5 04 de outubro de 1890; Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

2. Fichas catalográficas

2.1. *Galaxia*

Título: *Galaxia*, Revista Artística Internacional.

Epígrafe: não possui.

Formato: in-quarto.

Número de páginas: 8 (oito).

Suplementos e cadernos: não possui.

Local de impressão: desconhecido.

Local de redação: Rua da Assembleia, nº 76 – Rio de Janeiro.

Locais de venda: desconhecido.

Data do primeiro número: julho de 1896.

Data do último número: julho de 1896 (possível ser uma publicação única).

Período de publicação: julho de 1896.

Periodicidade: mensal.

Total de edições: 1 (uma).

Exemplares localizados no RJ: Acervo Hemeroteca Digital, digitalizado, referência PR_SOR_05922_05922.

Proprietário: desconhecido.

Redator(es): Luys Jordão e Luys Gaston (diretores).

Colaboradores: B. Lopes, Gonzaga Duque, Mario Vilhena, Mario Pederneiras, Isaltino Barbosa, Lima Campos, Arthur Lucas (ilustrações) e Luiz Gaston (ilustrações).

Anúncios: não possui.

Outras formas de financiamento: não possui.

Preço de venda: 1\$000 (Capital), 2\$000 (Estados da União e Estrangeiro).

Tiragem: desconhecido.

Assinantes: sem assinaturas.

Cartas: não possui.

Vínculos institucionais: não possui.

Áreas de repercussão: artigo no periódico *Don Quixote*, Jornal ilustrado de Angelo Agostini sobre a publicação do primeiro número publicado da *Galaxia* (*Don Quixote*: jornal ilustrado de Angelo Agostini, Rio de Janeiro, ano 2, nº 69, 8 de agosto de 1896); e no jornal de José do Patrocínio, *Cidade do Rio*, um artigo sobre o reclame (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 175, 25 de junho de 1896) e a primeira publicação da folha simbolista (*Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 302, 01 de agosto de 1896).

Linha editorial predominante: cultural.

Identificação política e/ou cultural: Simbolismo(s).

Eventos históricos: morte de Paul Verlaine (página em homenagem ao poeta).

Iconografia: ilustrações.

Observações: na primeira página, os diretores ressaltam que a revista só publicará em suas páginas os trabalhos daqueles cuja colaboração houver sido solicitada.

2.2. *Pallivm*

Título: *Pallivm*, Revista de Arte.

Epígrafe: “Pelo Sonho”.

Formato: in-quarto.

Número de páginas: média de 10 (dez).

Suplementos e cadernos: não possui.

Local de impressão: Tipografia Livraria Economica – Rua 15 de Novembro, N. 43, Curitiba, Paraná.

Local de redação: I Época – Praça do Rosário, N. 3 (Silveira Netto); Rua Pedro Yvo, N. 11 (Julio Pernetta) – Curitiba, Paraná.

II Época – Rua do Riachuelo, N. 3, Curitiba, Paraná.

Locais de venda: desconhecido.

Data do primeiro número: setembro de 1898.

Data do último número: agosto de 1900.

Período de publicação: I Época – N. I, II, III – setembro de 1898 a novembro de 1898.

II Época – N. IV – agosto de 1900.

Interstício – 20 meses (Dez. 1898 a Jul. 1900).

Periodicidade: mensal.

Total de edições: 4 (quatro).

Exemplares localizados no RJ: Acervo Hemeroteca Digital, digitalizado, referência PR_SPR_00182_423785.

Proprietário: desconhecido.

Redator(es): Silveira Netto e Julio Pernetta (diretores).

Colaboradores: Emiliano Pernetta (3), Domingos Nascimento (2), Antonio Braga, Julio Pernetta (4), Silveira Netto (4), Romario Martins (3), Ismael Martins, Nestor de Castro (3), Nestor Victor (3), Cunha Mendes (2), Dario Vellozo, Euclides Bandeira, Carlos D. Fernandes, Gustavo Santiago, Santa Ritta, Dias da Rocha Filho, Antonio Austregésilo, Cruz e Souza, Paul Verlaine.

Anúncios: não possui.

Outras formas de financiamento: desconhecido.

Preço de venda: I Época – 3\$000 / 4 números (assinatura).

II Época – 2\$000 / 3 números (assinatura).

Tiragem: desconhecido.

Assinantes: com assinatura.

Cartas: não possui.

Vínculos institucionais: não possui.

Áreas de repercussão: cenário simbolista.

Linha editorial predominante: cultural.

Identificação política e/ou cultural: Simbolismo(s).

Eventos históricos: N. 1 – Morte de Cruz e Sousa. N. 2 – Morte de Mallarmé.

Iconografia: desenhos e adornos estilo *Art Nouveau*.

Observações: Após o n. 4, se funde em *Breviário* (1900).

2.3. *Pierrot*

Título: *Pierrot*

Epígrafe: não identificado.

Formato: in-quarto.

Número de páginas: 8 (oito).

Suplementos e cadernos: não identificado.

Local de impressão: Tipografia Camões – Rua do Hospício, N. 139 – Rio de Janeiro.

Local de redação: Rua dos Ourives, N. 47 – Rio de Janeiro.

Locais de venda: desconhecido.

Data do primeiro número: 06 de setembro de 1890. Obs. 5º número publicado em 4 de outubro de 1890.

Data do último número: 01 de novembro de 1890.

Período de publicação: 1890.

Periodicidade: hebdomadária (aos sábados).

Total de edições: 9 (nove).

Exemplares localizados no RJ: N. 5 – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa, Coleção Plínio Doyle, impresso, referência Rev. 192.4.

Proprietário: desconhecido.

Redator(es): Gonzaga Duque Estrada.

Colaboradores: Desenhista, Isaltino Barbosa; Gerente, Joaquim Marques da Sylva.

Anúncios: não possui.

Outras formas de financiamento: não identificado.

Preço de venda: 12\$000/ano; 6\$000/semestre; 3\$000/trimestre (Capital).

15\$000/ano; 8\$000/semestre; 4\$000/trimestre (Estados).

Tiragem: desconhecido.

Assinantes: com assinatura.

Cartas: possui.

Vínculos institucionais: não possui.

Áreas de repercussão: Artigo no jornal *A Tribuna* – n. 69, 07/09/1890, sobre a publicação do primeiro número do *Pierrot*. Acervo Hemeroteca Digital, digitalizado, referência PR_SPR_00247. / Também há artigos no jornal *Gazeta de Notícias* – n. 250, 07/09/1890, sobre a publicação do primeiro número do *Pierrot* ; n. 292, 19/10/1890, notícia outro número publicado da folha. Acervo Hemeroteca Digital, digitalizado, referência PR_SPR_02764_103730.

Linha editorial predominante: cultural.

Identificação política e/ou cultural: Simbolismo(s).

Eventos históricos: lançamento da *Folha Popular*; morte de França Junior.

Iconografia: desenhos e retratos.

Observações: o único exemplar disponível na Fundação Casa de Rui Barbosa trata-se do N.5 do primeiro ano da revista e encontra-se danificado: das oito páginas que o compõe, as páginas de 1 (capa) a 6 estão cortadas ao meio, dispondo o arquivo apenas das partes superiores de tais páginas. No que diz respeito às ilustrações, consta um retrato na capa, o meio da revista (páginas 4 e 5) é todo de ilustrações com legendas, bem como a última página (8).

Artigo em resposta ao jornal *A Tribuna*, sobre o recebimento do N. 4 do *Pierrot*, com menção ao jornal *Gazeta de Notícias*. [*A Tribuna* noticiando o recebimento do 4º número do *Pierrot* chama-o – *detestável* e acha *indecifrável* a página do centro. Minha amiga – *Christo morreu e a culpa não foi minha*. Isto quanto ao *indecifrável*, pois, quanto ao *detestável*, parece-nos, a *Tribuna* devia fazer como o *primeiro jornal do mundo* – *Gazeta de Notícias* – não acusar o recebimento. Nós achamos muita coisa e muita gente, *detestável* e *indecifrável* mesmo, entretanto nunca o dissemos. E si não fosse o receio de que vejam nisto represália, diríamos que a *Tribuna* é *detestável*, *indecifrável* e mais alguma coisa terminada em *avel*. + La bonté est le princeps du tact, et le respect pour outri la condition première du savoir-vivre. *Amiel*.”].

2.4. Rosa-Cruz

Título: *Rosa-Cruz*

Epígrafe: “*LE CHIEN ET LE FLACON*”

- < *Mon beau chien, mon bom Chen, mon cher toutou, approchez et venez respirer un excellent parfum acheté chez le meilleur parfumeur de la ville’*

Et le chien, em frétilant de la queue, ce qui est, je crois, chez ces pauvres êtres, le signe correspondant du rire et du sourire, s’approche et pose curieusement son nez humide sur le flacon débouché; puis, reculant soudainement avec effroi, il aboie contre moi en manière de reproche.

- *‘Ah! misérable chien. si jê vous avais offert un paquet d’excréments, vous l’auriez flairé avec délices et peut-être devore. Ainsi, vous-même, indigne compagnon de ma triste vie, vous ressemblez au public, a qu’il ne faut jamais présenter dès parfums délicats qui l’exaspèrent, mais dès ordures soigneusement choisies.>*

CHARLES BAUDELAIRE.”

Formato: in-quarto.

Número de páginas: média de 40 (quarenta) por edição.

Ano I (4 números): 162p.

Ano II (3 números): 116p.

Suplementos e cadernos: não possui.

Local de impressão: Ano I – Tipografia do Instituto Profissional, Rio de Janeiro.

Ano II – Tipografia Leuzinger, Rio de Janeiro.

Local de redação: Ano I – Rua Sete de Setembro, N. 157, Rio de Janeiro.

Ano II – Praça Tiradentes, N. 83, Rio de Janeiro.

Locais de venda: livrarias.

Data do primeiro número: junho de 1901.

Data do último número: agosto de 1904.

Período de publicação: Ano I - junho de 1901 a setembro de 1901.

Ano II - junho de 1904 a agosto de 1904.

Interstício – 32 meses.

Periodicidade: mensal.

Total de edições: 7 (sete).

Exemplares localizados no RJ: Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa, Coleção Plínio Doyle, impresso, referência Rev. Andrade Muricy - Rev. 54.

Proprietário: não possui.

Redator(es): Saturnino de Meirelles (diretor).

Colaboradores: ANNO I: Cruz e Souza (10), Saturnino de Meirelles (8), Carlos D. Fernandes (8), A.S. de Castro Menezes (5), Felix Pacheco (5), Luiz Delfino (4), Mauricio Jubim (ilustração e texto) (2) (3), Raphaelina de Barros (3), Alphonsus de Guimaraens (2), João Barreira (2), Cabral de Alencar (2), C. Tavares Bastos (2), Maurice Maéterlinck (2), Arthur Rimbaud (2), Maurice Bigeon (2), João Andréa, Collatino Barrozo, Raul Pompéia, Carlos Góes, Arch'Angelus de Guimaraens, Castro Menezes, Amadeu Amaral, Miguel Mello, Stéphane Mallarmé, Tristan Corbière, Conte de Lautréamont, F Nietzsche, Sar Peladan.

ANNO II: Luiz Delfino (7), Cruz e Souza (6), Saturnino de Meirelles (5), Pereira da Silva (5), A. S. de Castro Menezes (4), Rocha Pombo (4), Felix Pacheco (4), Alphonsus de Guimaraens (3), C. Tavares Bastos (3), Paulo Araujo (3), Gonçalo Jacome (3), Mario Carneiro (2), Heitor Malaguti (2), Mauricio Jubim (ilustração e texto), Flavio da Silveira, Bernardes Sobrinho, Carlos Góes, Carlos D. Fernandes, Roberto Gomes.

Anúncios: não possui.

Outras formas de financiamento: desconhecido.

Preço de venda: 6\$000/ano; 3\$000/semestre; \$500/avulso (Brasil).

8\$000/ano; 4\$000/semestre/ \$800/avulso (Estrangeiro).

Tiragem: desconhecido.

Assinantes: com assinatura.

Cartas: não possui.

Vínculos institucionais: não possui.

Áreas de repercussão: cenário simbolista.

Linha editorial predominante: cultural.

Identificação política e/ou cultural: Simbolismo(s).

Eventos históricos: não identificado.

Iconografia: somente retratos e fotografias.

Observações: textos em francês e sem tradução.

2.5. *Victrix*

Título: *Victrix*.

Epígrafe: não identificado.

Formato: in-oitavo / forma de paralelogramo.

Número de páginas: média de 30 (trinta).

Suplementos e cadernos: não identificado.

Local de impressão: Tipografia Livraria Economica – Rua 15 de Novembro, N. 43, Curitiba, Paraná.

Local de redação: desconhecido.

Locais de venda: desconhecido.

Data do primeiro número: agosto de 1902.

Data do último número: dezembro de 1903.

Período de publicação: 1902 / 1903 – interstício de 11 meses (Dez. 1902 a Nov. 1903).

Periodicidade: não identificado.

Total de edições: 3 (três).

Exemplares localizados no RJ: Números 1, 2, 3 – Acervo Hemeroteca Digital, digitalizado, referência PR_SOR_00650_765937.

N. 2 – Acervo Fundação Casa de Rui Barbosa, Coleção Plínio Doyle, impresso, referência Rev. 194.

Proprietário: desconhecido.

Redator(es): Emiliano Pernetta (diretor).

Colaboradores: (redação) M. Georgina Mongruel, Marianna Coelho, Dario Vellozo, Domingos Nascimento, J. de Castro, Nestor de Castro, Julio Pernetta, José Henrique de Santta Ritta, Euclides Bandeira, Ismael Martins, Santa Ritta Junior, Romario Martins, Leite Junior, Adolpho Wenerck, Aristides França, Generoso Borges; (n. 2) Nestor Victor.

Anúncios: não possui.

Outras formas de financiamento: não possui.

Preço de venda: não identificado.

Tiragem: desconhecido.

Assinantes: não identificado.

Cartas: não possui.

Vínculos institucionais: não possui.

Áreas de repercussão: cenário simbolista.

Linha editorial predominante: cultural.

Identificação política e/ou cultural: Simbolismo(s).

Eventos históricos: N.1 – artigo sobre o recebimento da *plaquette* de *La Chercheuse d'Amour*, de Ed. Rood, enviada por Charles Morel, da *Revue Blanche* (Paris), e resenha crítica da história.

N.2 – artigo sobre a morte de Émile Zola, de Nestor Victor, extraído do *O Paiz*.

Iconografia: desenhos e adornos estilo *Art Nouveau*.

Observações: o único exemplar impresso disponível no arquivo da Fundação Casa de Rui Barbosa trata-se do N.2 do primeiro ano da revista.

REFERÊNCIAS

Fontes primárias:

Galaxia, Rio de Janeiro, n. 1, julho, 1896. (1 número). Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Pallivm, Curitiba, I época, setembro-novembro, 1898. (3 número) Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

_____, Curitiba, II época, agosto, 1900. (1 número). Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Pirrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, 04 de outubro de 1890. (1 número). Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Rosa-Cruz, Rio de Janeiro, ano I, junho-setembro, 1901. (4 números). Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

_____, Rio de Janeiro, ano II, junho-agosto, 1904. (3 números). Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

Victrix, Curitiba, n. 2, novembro, 1902. (1 exemplar). Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Andrade Muricy, Coleção Plínio Doyle.

_____, Curitiba, agosto, 1902 – dezembro, 1903. (3 números). Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

Fontes secundárias:

ARARIPE JÚNIOR, Tristão de. *Obra crítica*. Volume I. 1868-1887. Fundação Casa de Rui Barbosa. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

_____. *Obra crítica*. Volume III. 1895-1900. Fundação Casa de Rui Barbosa. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

ASSIS, Machado de. A Nova geração. In: *Crítica literária*. Rio de Janeiro: Jackson Editores, 1946. p. 187-255.

_____. Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade. In: *Obra completa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. v. 3, p. 801- 809. Domínio Público. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/images/stories/pdf/critica/mact25.pdf>

A Tribuna, Rio de Janeiro, ano I, n. 69, 07 de setembro de 1890. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

BARRETO, Lima. *Contos*. Domínio Público, p. 18. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000130.pdf>

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. (Trad. Ivan Junqueira). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. (Org. Teixeira Coelho). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

Cidade do Rio, Rio de Janeiro, ano IV, n. 205, 10 de setembro de 1890. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

_____, ano IV, n. 7, 06 de outubro de 1890. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

_____, Rio de Janeiro, ano XI, n. 175, 25 de junho de 1896. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

_____, Rio de Janeiro, ano XI, n. 302, 01 de agosto de 1896. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

CRUZ E SOUSA, João da. [Carta] 17 de março de 1898, Curral Novo [para] VICTOR, Nestor. Rio de Janeiro. 1f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Cruz e Sousa, Série Correspondência Pessoal. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

_____. *Obra completa: poesia*. (Org. Lauro Junkes). Jaguará do Sul: Avenida, 2008. v. 1. Domínio Público. Disponível em: http://fcc.sc.gov.br/cruzesousa/cruzesousa_voll_poesia.pdf

Don Quixote: jornal ilustrado de Angelo Agostini, Rio de Janeiro, ano 2, n. 69, 8 de agosto de 1896. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.

DUQUE, Gonzaga. [Carta] 14 abr. 1894. [para] CRUZ E SOUSA, João da. 3f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Gonzaga Duque, Série Correspondência Pessoal, referência GD Cp 62. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>.

_____. [Cartas] para PERNETTA, Emiliano. (Org. Cassiana Lacerda Carollo). In.: CAROLLO, Cassiana Lacerda. Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta. *Revista Letras*, Curitiba, v. 23, 1975.

_____. *Graves e frívolos* (por assunto de arte). (Org. Vera Lins). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997.

- _____. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- _____. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro, 1899. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me002985.pdf>
- _____. *Outras impressões: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910*. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Rio de Janeiro: Contra Capa/ FAPERJ, 2011.
- EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. 1938. Brasília: Senado Federal, 2003. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/sf000059.pdf>
- Fon-Fon!*. Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, 13 abr. 1907. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.
- _____, Rio de Janeiro, ano 1, nº 2, 20 de abril de 1907. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.
- Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 292, 19 de outubro de 1890. Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital.
- JOÃO DO RIO. *A Alma encantadora das ruas*. (Org. Raúl Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *O Momento literário*. Rio de Janeiro, 1908. Domínio público. Disponível em: http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/Livros_eletronicos/momento_literario.pdf
- NETO, Coelho. *A Conquista*. Rio de Janeiro, 1899. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bi000137.pdf>
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 1882. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000117.pdf>
- VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: Edusp, 1976.
- _____. *História da literatura brasileira*. 1915. Domínio Público. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bn000116.pdf>
- VITOR, Nestor. [Carta] 24 de janeiro de 1898, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. Rio de Janeiro. 2f. Fundação Casa de Rui Barbosa, Arquivo Nestor Vitor, Série Correspondência Pessoal. Domínio Público. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>
- _____. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>
- _____. *Obra crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. Disponível em: <http://www.casaruibarbosa.gov.br/>

Bibliográficas:

- ACHUGA, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de ‘o Flâneur’ de Walter Benjamin. (Trad. Rômulo Monte Alto). In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de (Orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 14-31.
- ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de 1870. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15., n. 44, p. 35-5, outubro de 2010.
- _____. *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.
- ARAÚJO, Viviane da Silva. *Fragmentos urbanos da modernidade: a fotografia em Buenos Aires e no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX*. 2013. 208 f. : il. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2013.
- AZEVEDO, André Nunes. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, mai.-ago. 2003. Disponível em: http://www.forumrio.uerj.br/documentos/revista_10/10-AndreAzevedo.pdf
- BACZKO, Bronislaw. A Imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Trad. José Bonifácio). São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BECKER, Howard Saul. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. (Trad. Maria Luiza X de Borges). 1 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENCHIMOL, Jaime Larry. *Pereira Passos: um Haussmann tropical - a renovação urbana da cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1992.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin).
- _____. J – Baudelaire. In: _____. *Passagens*. (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 263-432.
- _____. Paris, capital do século XIX. In: _____. (Organização Flávio Kothe.). *Walter Benjamin: Sociologia*. (Trad. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1991. (Coleção Grandes Cientistas Sociais; 50).

- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. (Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti). São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- _____. *Passagens, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia*. In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 222-243.
- BOURDIEU, Pierre. A Ilusão biográfica. In. FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996a. p. 183-191.
- _____. *As Regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. (Trad. Maria Lucia Machado). São Paulo: Cia. das Letras, 1996b.
- BRAGA-PINTO, César. As amizades heteróclitas de Nestor Vitor: Cruz e Sousa e Lima Barreto. *Escritos*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 33-60, 2010.
- BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção tudo é história; 52).
- BROCA, Brito. *A Vida literária no Brasil – 1990*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- CALVINO, Italo. *As Cidades invisíveis*. (Trad. Diogo Mainardi). São Paulo: Companhia das Letras, 1990a.
- _____. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. (Trad. Ivo Barroso). São Paulo: Companhia das Letras, 1990b.
- CANCLINI, Néstor Garcia. Contradições latino-americanas: modernismo sem modernização?. In. _____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da Modernidade*. (Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de Teoria e História Literária*. Rio de Janeiro: Ouro, 2010.
- _____. Os primeiros baudelairianos. In. *A Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-38.
- CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: Edusp, 1980.
- CARVALHO, José Murilo. *A Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

- _____. Aspectos históricos do Pré-Modernismo brasileiro. In: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988. p. 13-20.
- _____. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CERTEAU, Michel de. Caminhada pela cidade. In: *A Invenção do cotidiano: artes de fazer*. (Trad. Ephraim Ferreira Alves). Petrópolis: Vozes, 2009.
- CHARTIER, Roger. *A Força das representações: história e ficção*. (Trad. Maria de Lourdes e Meirelles Matencio). Chapecó: Argos, 2011.
- _____. *À Beira da falésia: a História entre certezas e inquietudes*. (Trad. Patrícia Chittoni Ramos). Porto Alegre: Editora UFRGS, 2002.
- _____. *Origens culturais da Revolução Francesa*. (Trad. George Schlesinger). São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. (Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- DOSSE, François. O Espaço habitado segundo Michel de Certeau – descontinuidade e intangibilidade da personagem: a relação com o tempo no individualismo contemporâneo. (Trad. Giovanni Ferreira Pitillo). *ArtCultura*, Uberlândia, n. 9, p. 81-92, jul.-dez. 2004.
- EL FAR, Alessandra. *A Encenação da imortalidade: uma análise da Academia Brasileira de Letras nos primeiros anos da República (1897-1924)*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2000.
- ELIAS, Norbert. *Os Estabelecidos e os outsiders: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade / Norbert Elias e John L. Scotson*. (Trad. Vera Ribeiro). Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FERREIRA, Stella Maria. Oscar Wilde: máscaras em movimento. *Revista Garrafa*, Rio de Janeiro, n. 11, v. I, out.-dez. 2006. Disponível em: http://www.lettras.ufrj.br/ciencialit/index_revistagarrafa.htm
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154.
- GENTY, Gilles; HOUSSAIS, Laurant; JOUVE, Séverine; THIÉBAUT, Philippe; VERGNE, François. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau*. Paris: Flammarion, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. (Trad. Mathias Lambert). 2004. Digitalizado e disponibilizado pelo Moodle do Projeto STOA da Universidade de São Paulo. Disponível em: http://disciplinas.stoa.usp.br/pluginfile.php/92113/mod_resource/content/1/Goffman%3B%20Estigma.pdf
- GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994.

- GOMES, Renato Cordeiro. A Cidade, a literatura e os estudos culturais: do tema ao problema. *Ipotesi: revista de estudos literários*, Juiz de Fora, v. 3, n. 2, p. 19-30, jul.-dez. 1999.
- _____. *João do Rio: vielas do vício, ruas das graças*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996.
- _____. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GUIMARÃES, Júlio Castañon. Empenho crítico: Gonzaga Duque na imprensa. In: DUQUE, Gonzaga. *Impressões de um amador: textos esparsos de crítica (1882-1909)*. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Belo Horizonte: Editora UFMG; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2011. p. 11-24.
- GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado. Entrevista. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 02 de outubro de 2009. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/manoel-salgado-guimaraes> .
- HAMBURGUER, Michel. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. (Trad. Alípio Correia de Franca Neto). São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-308.
- HOBBSAWM, Eric. *A Era das revoluções: 1789 – 1848*. (Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel). São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- HOLANDA, Sérgio Buarque (org.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Monárquico*. Tomo II. Volume 3: reações e transições. São Paulo: Difel, 1976.
- JAUSS, Hans-Robert. *Historia da literatura como provocação à teoria literária*. (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.
- _____. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Volume 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 873-926.
- _____. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In: OLINTO, Heidrum Krieger (org.). *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996. p. 47-100.
- JOZEF, Bella. *A Máscara e o enigma: a modernidade, da representação à transgressão*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2006.
- KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: a escrita em transito*. Rio de Janeiro: Ateliê Editorial, 2009.
- KUSTER, Eliana; PECHMAN, Robert. *O Chamado da cidade: ensaios sobre a urbanidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. (Humanitas).

- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. (Trad. Carlos Irineu da Costa). São Paulo: Editora 34, 1994. (Coleção TRANS).
- LEMINSKI, Paulo. Cruz e Sousa – o negro branco. In. *Vida: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. p. 15-77.
- LERNER, Jaime. *Acupuntura urbana*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- LIMA, Alceu Amoroso. *Meio século de presença literária*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- LIMA, Luiz Costa. A Questão da narrativa. In: *Pensando nos trópicos* (Dispersa Demanda II). Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 138-148.
- _____. *O Controle do imaginário: razão e imaginação nos tempos modernos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- LINS, Vera. Autonomia e liberdade: o simbolismo carioca em revista. In. 3º Congresso ABRALIC (3 : 1992 : Niterói, RJ). *Limites: Anais*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Niterói: ABRALIC, 1995. p. 759-764.
- _____. Em revistas, o simbolismo e a virada do século. In. OLIVEIRA, Claudia de (org.). *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 15-41.
- _____. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.
- _____. *Novos Pierrôs, Velhos Saltimbancos: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca*. Curitiba: Secretaria do Estado da Cultura; Câmara Brasileira do Livro; The Document Company-Xerox do Brasil, 1997.
- _____. O Livro simbolista, o livro a mais. In. _____. *O Poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 118-128.
- _____. Os Simbolistas virando o século. *Revista o eixo e a roda*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 113-125, 2007.
- MACIEL, Maria Esther. Os Paradoxos do novo: sobre o conceito de *tradição* na obra de Octavio Paz. *Revista de Estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 3, p. 21-33, outubro de 1995.
- MACHADO NETO, Antonio Luís. *Estrutura social da república das letras: sociologia da vida intelectual brasileira, 1870-1930*. São Paulo: Grijalbo, Edusp, 1973.
- MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. (Trad. Vera Regina Rabello Terra). Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1977.

- MATOS, Olgária. *Aufklärung* urbana: Paris e via-láctea. In. MARQUES, Reinaldo; SOUZA, Eneida Maria de. (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 186-211.
- MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora UFRJ, 2007.
- MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. v. 1. São Paulo: Perspectiva, 1987. 2 v.
- NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*. 2006. 233 f. : il. Tese (Doutorado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2006.
- _____. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque no Rio de Janeiro*. 2000. 268 f : il. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2000.
- _____. *On regarde, on a compris: Daumier e a caricatura. Arte, Modernidade e imprensa. Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. X, n. 10, p. 64-77, jan.-dez. 2014.
- NIETZSCHE, Friederich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. (Trad. Paulo César de Souza). São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- NITRINI, Sandra. O Comparatismo franco-brasileiro sob o signo da antropofagia, da transculturação e da transferência cultural. *Ponto-e-vírgula*, São Paulo, n. 13, p. 38-48, 2013.
- OEHLER, Dolf. A Modernidade e o Mal: Charles Baudelaire. (Trad. Bento Itamar Borges). *ArtCultura: revista de História, Cultura e Arte, Uberlândia*, v. 15, n. 27, p. 65-70, jul.-dez. 2013.
- _____. *Terrenos vulcânicos*. (Trad. José Bento Ferreira, Luis Repa, Marcio Suzuki e Samuel Titan Junior). São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In. _____. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80.
- PASTURA, Angela. *Imagens de Paris nos trópicos* (com textos inéditos de João do Rio). Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2014.
- PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. (Trad. Olga Savary). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PECHMAN, Robert Moses. 9 cenas, algumas obs-cenas, da rua. *Fractal: Revista de Psicologia*, Niterói, v. 21, n. 2, p. 351-368, mai.-ago. 2009.

- _____. Pedra e discurso: cidade, História e Literatura. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, n. 3, 1999. Disponível em: http://www.lettras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/3Sem_06.html
- PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.
- PINTO, Julio Pimentel. Um ensaio nas margens. In. SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica – Buenos Aires: 1920-1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010. p. 452-453.
- POMARÈDE, Vincent. Pierrot, dit autrefois “Gilles”. *Musée du Louvre*. Disponível em: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/pierrot-dit-autrefois-gilles>
- RAMA, Angel. *A Cidade das letras*. (Trad. Emir Sader). São Paulo: Brasiliense, 1985.
- RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível: estética e política*. (Trad. Mônica Costa Neto). São Paulo: EXO experimental org; Editora 34, 2009.
- _____. *O que significa “Estética”*. (Trad. de R. P. Cabral), Project YMAGO, 2011. Disponível em: <http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2>
- RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. Em algum lugar do passado: cultura e História na cidade do Rio de Janeiro. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *Rio de Janeiro: Capital e Capitalidade, 2000*. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Departamento Cultural/ NAPE/DEPEXT/ UERJ, 2002. p. 11-14.
- _____. História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil. In. CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT’ANNA, Maria Josefina Gabriel (orgs). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009. p. 85-119.
- _____. *João do Rio: a cidade e o poeta – o olhar de flâneur na belle époque tropical*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000.
- _____. Que 22, que nada *Revista de História*, Rio de Janeiro, 01 de fevereiro de 2012. Disponível em: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/artigos-revista/que-22-que-nada>
- RODRIGUES, João Paulo Coelho de Souza. *A dança das cadeiras: literatura e política na Academia Brasileira de Letras (1896-1913)*. Campinas: Editora da Unicamp; Cecult, 2001.
- SAID, Edward. Reconsiderando a Teoria Itinerante. (Trad. Manuela Ribeiro Sanches). In. SHANCHES, Manuela Ribeiro (Org.). *Deslocalizar a Europa*. Antropologia, Arte e História na Pós-colonialidade. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 25-42.
- SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 3ª. ed. 2004.
- SANTOS, Fabiano Rodrigo da Silva. *Lira dissonante: considerações sobre aspectos do grotesco na poesia de Bernardo Guimarães e Cruz e Sousa*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

- SARLO, Beatriz. Esquecer Benjamin. In: *Paisagens imaginárias: intelectuais, artes e meio de comunicação*. (Trad. Rubia Prates Goldoni e Sergio Molina). São Paulo: Edusp, 2005. (Ensaio Latino-Americanos; 2). p. 97-105.
- _____. *Modernidade periférica – Buenos Aires: 1920-1930*. (Trad. Júlio Pimentel Pinto). São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- _____. Modernidad y mezcla cultural. In: VÁZQUEZ-RIAL, Horacio. *Buenos Aires, 1880-1913: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996. p. 183-185.
- SCHORSKE, Carl E. A Ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler. In: *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 53-72.
- _____. *Vienna fin de siècle: política e cultura*. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. (Trad. Magda Lopes). Porto Alegre: L&PM editores, 1992.
- SEVCENKO, Nicolau. *A Revolta da Vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. O Prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 7-48.
- SILVEIRA, Allan Valenza da. *Diálogos críticos de Nestor Vitor*. 2010. 339 f. Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Arte, Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2010.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. (Trad. Sérgio Marques dos Reis). In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11-25.
- SIRINELLI, Jean-François. Os Intelectuais. In: RÉMOND, René (org.). *Por uma História Política*. (Trad. Dora Rocha). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996. p. 231-270.
- SOUZA, Luiz Alberto de. *A Cor e a forma: História e literatura na obra do jovem Cruz e Souza (1861-1888)*. 2012. 370 f : il. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis. 2012.

- STAROBINSKI, Jean. *Retrato del artista como saltimbanqui*. Madrid: Abada, 2007.
- _____. Sur quelque réponsants allégorique du poète. *Revue d'Histoire littéraire de la France.*, France, 67e année, n. 2, Baudelaire, p. 402-412, apr.-jun. 1967. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40523050?seq=1#page_scan_tab_contents
- SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- VECCHI, Roberto. Seja moderno, seja brutal: a loucura como profecia da História em Lima Barreto. In: HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: UNESP, 1998. (Prismas). p. 111-124.
- VELHO, Gilberto. O Estudo do comportamento desviante: a contribuição da antropologia social. In: VELHO, Gilberto (org.). *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003. p. 11-28.
- VENTURA, Roberto. *Estilo tropical: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- WALLERSTEIN, Immanuel. *O Universalismo europeu: a retórica do poder*. (Trad. Beatriz Medina). São Paulo: Boitempo, 2007.
- WEBER, Max. Conceito e categoria de cidade. (Trad. Antônio Carlos Pinto Peixoto). In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O Fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 68-89.
- WEID, Elisabeth von der. O Bonde como elemento de expansão urbana no Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, 1994. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/o-z/FCRB_ElisabethvonderWeid_Bonde_elemento_expansao_RiodeJaneiro.pdf
- WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1967.
- _____. *Rumo à estação Finlândia: escritores e atores da História*. (Trad. Paulo Henriques Britto). São Paulo: Cia das Letras, 1986.
- WINOCK, Michel. *As Vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX*. (Trad. Eloá Jacobina). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.