Pontifícia Universidade Católica
do Rio de Janeiro

Mariana Albuquerque Gomes

Modernidade em constelação

Experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904)

Tese de Doutorado

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio para obtenção do grau de Doutora em História.

Orientadora: Professora Dra. Maria Elisa Noronha de Sá

Rio de Janeiro
Outubro de 2021

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA
DO RIO DE JANEIRO

Mariana Albuquerque Gomes

Modernidade em constelação

Experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904)

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em História pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Comissão examinadora abaixo assinada.

Profa. Dra. Maria Elisa Noronha de Sá
Orientadora
Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Antonio Edmilson Martins Rodrigues
Departamento de História – PUC-Rio

Profa. Dra. Laura Moutinho Nery
Departamento de História - UERJ

Profa. Dra. Adriane Aparecida Vidal Costa
Departamento de História - UFMG

Profa. Dra. Vera Lúcia de Oliveira Lins
Departamento de Ciência da Literatura – UFRJ

Rio de Janeiro, 29 de outubro de 2021

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da autora, da orientadora e da universidade.

Mariana Albuquerque Gomes

Graduou-se em História pela UERJ (Universidade do Estado do Rio de Janeiro) em 2013. Realizou o Mestrado em História Política na mesma instituição, com obtenção do grau de Mestre em História em 2016. Iniciou o Doutorado em História Social da Cultura na PUC-Rio em 2017. Participou de diversos eventos nas áreas de História e Literaturas e publicou artigos e capítulos de livros. Foi bolsista sanduíche em 2019, com estágio doutoral junto à *Université Paris 8*. Integra grupos de pesquisa no Brasil e na França, nas áreas de Teoria da História, História Intelectual Latino-americana e Literaturas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ficha catalográfica

GOMES, Mariana Albuquerque.

Modernidade em constelação: experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904) / Mariana Albuquerque Gomes; orientadora: Maria Elisa Noronha de Sá. – 2021.

374 f. : il. color

Tese (doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.

Inclui referências bibliográficas.

1. História – Teses. 2. Experiências estéticas. 3. Simbolismo. 4. Modernismo hispano-americano. 5. Modernidade (século XIX). 6. Revistas literárias. 7. América Latina. 8. França. 9. Constelação. 10. Walter Benjamin. I. Sá, Maria Elisa Noronha. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

CDD: 900

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Para *voinho* Marildo, que deu asas à minha imaginação...

Agradecimentos

São tantas as pessoas que foram importantes pela ajuda, apoio e incentivo recebidos ao longo desses quase cinco anos, que não cabem agradecimentos em uma folha de papel. Agradeço a todos, sobretudo, por compreenderem minha ausência. Para algumas, em especial, escrevo essa singela lembrança.

Aos profissionais que durante um surto pandêmico global da Covid-19 permaneceram em seus trabalhos essenciais para que outros pudessem ficar em casa em segurança.

À CAPES e à PUC-Rio pelos auxílios concedidos, sem os quais esse trabalho não poderia ter sido realizado, pelo financiamento da pesquisa no Brasil, com bolsa CAPES/PROSUC, e na França, com bolsa PRINT Doutorado Sanduíche. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

À professora Maria Elisa Noronha de Sá pela confiança e orientação ao longo desses anos, pela compreensão nos momentos delicados, por encampar minhas ideias, por ter acreditado nessa tese quando ela ainda era apenas um projeto.

Ao professor Jean-Nicolas Illouz pela recepção em terras francófonas, pela supervisão do estágio doutoral e pelas frutíferas discussões, na BnF ou na *Université Paris 8*, em meio a uma tentativa entusiasmada de cotutela.

Ao professor Antonio Edmilson Rodrigues pelo despertar para a boêmia literária desde as aulas sobre Rio de Janeiro, na graduação da UERJ, às inquietações levantadas nas qualificações, do mestrado ao doutorado, pelas *flâneries* e pela alma e poesia do Rio.

À professora Laura Nery pelo afeto e presença em todos os momentos desde um seminário especial sobre a modernidade, na graduação da UERJ, nos idos de 2012,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

pela insistência no olhar para as revistas, por sugerir uma leitura mais atenta de Benjamin, pelos irmãos Pederneiras.

À professora Vera Lins pela sensibilidade compartilhada na leitura simbolista, pelos encontros na Casa Rui, na Travessa ou no Fundão, pelas aulas na Pós-Graduação de Ciência da Literatura na UFRJ, por Gonzaga Duque e Nestor Victor.

À professora Adriane Vidal Costa pela acolhida na UFMG, quando da oportunidade da disciplina ministrada pelo professor Claudio Maíz, por ter aceitado o convite para compor a banca de defesa e pelas generosas contribuições.

À professora Eliane Garcindo de Sá pelas conversas desde a graduação, pelos encontros na UERJ ou em Copacabana, pelos livros gentilmente doados de sua biblioteca.

Ao professor Henrique Estrada Rodrigues por ter aceitado fazer parte da Banca como membro suplente e pelas palavras de incentivo.

Ao professor Georges Didi-Huberman pelos *insights* originados ao assistir os seus seminários, fundamentais para o desenvolvimento da segunda parte desse trabalho.

Ao professor Renato Cordeiro Gomes, em memória, pelas aulas essenciais no primeiro ano do doutorado, pelo ânimo despertado em ler e conhecer o professor Didi-Huberman, pelo apoio à proposta dessa pesquisa quando ela ainda se iniciava.

À professora Marcela Oliveira pela cortesia na conversa com alguém que pela primeira vez se aproximava do pensamento filosófico de Benjamin, ainda no começo desse doutorado, pelo café e conversas que levaram aos fragmentos e aos românticos de Jena.

A todos os funcionários do Departamento de História e da Biblioteca da PUC-Rio, da Fundação Biblioteca Nacional, da Fundação Casa de Rui Barbosa, da *Bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'art* e de todos os sítios da *Bibliothèque nationale de France*, pelo suporte técnico toda vez que foi necessário.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Às professoras Vera Lúcia Borges e Liliane Machado pelas suas aulas, de História e de Literatura, no Colégio Pedro II, por terem sido determinantes na escolha pelo diálogo entre essas duas áreas em minha trajetória acadêmica.

A Catia Herzog pelas horas de conversas, desabafos e trocas que contribuíram para o amadurecimento dessa pesquisa. Pelas caminhadas no Rio de Janeiro e em Paris.

A Francisco Camêlo, Michele de Barcelos e Ana Paula Chorobura pelos queijos e vinhos e maravilhosa companhia nos meses de doutorado sanduíche em Paris, do outono ao inverno, de *terraces* a leitos de hospital.

Aos colegas de doutorado pelos cafés nos intervalos dos cursos e seminários de tese, no Pilots, bosque e cafeteria dos funcionários da PUC-Rio ou virtualmente nas telas de computadores e celulares. Em especial, João Gabriel Ascenso, Karina Ramos, Iohana Freitas e Ali Aiuba.

A Sonia Thiago pelas revisões dos resumos escritos em inglês e recepções em sua casa. A Carla Balzana e Leonardo Mileli pelas revisões dos textos escritos em francês, e a este último ainda por Baudelaire, Verlaine, Rimbaud e Huysmans.

Aos meus alunos e colegas do Pré-Vestibular comunitário PECEP, pelas comemorações em cada conquista desde 2018 e por toda e cada aula que me faz ter a certeza da docência.

A todos aqueles que, de encontros esparsos a tempos de pandemia e quarentena, estiveram presentes, pelo alento e palavras trocadas. Em especial, Roberto Souza Júnior, Carolina Sigüenza, Cristovam Calvacante, Bruno Misceno e Luiz Cesar Mota. E a Iaci Malta pelas muitas vezes que me atendeu.

A Gabriella Ramos e Helena Görtz pela amizade de uma vida, em todos os momentos. A Rhayane Gomes pelo *timming* perfeito. A Luiz Fernando Penna pelas ajudas tecnológicas, e Carolyne Campos pelos momentos de respiro junto com Ana Luiza.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A toda a minha família pela compreensão e apoio. Em especial, às minhas tias Adriana Albuquerque, Claudia Albuquerque e Isabel Gomes, ao meu tio Olair Rafael Júnior, aos meus primos Eduardo Albuquerque e Matheus Gomes, e ao meu irmão Leonardo Gomes.

Aos meus queridos avós, Marildo Albuquerque, em memória, e Clélia Guedes pelos trinta e três anos de afeto dedicado. E a minha vó Lourdes Silva, em memória, pelos ensinamentos da vida.

Aos meus pais, Magda Guedes e Eliezer Gomes, pelo incentivo, financiamento, ajuda e crença incessantes em mim, nesses muitos anos de estudo e trabalho.

A Thiago Bastos pelas mãos dadas ainda no começo do mestrado. Pelos encontros e desencontros, na alegria e na tristeza, na saúde e na doença. Pelo afago e pelas cobranças com a pesquisa, pelas viagens e quarentenas, pelo companheirismo e pela vida partilhada.

A todos que, ao longo desses anos, chegaram, partiram, voltaram, permaneceram.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

RESUMO

GOMES, Mariana Albuquerque. Sá, Maria Elisa Noronha de. **Modernidade em constelação: experiências estéticas simbolistas e modernistas em revistas literárias na cena finissecular (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris e Rio de Janeiro, anos 1886-1904)**. Rio de Janeiro, 2021. 374 f. : il. color. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Na passagem do século XIX para o XX, emergem, em diferentes espaços, experiências estéticas que se apresentam em franca afinidade com a modernidade exposta pelo poeta francês Charles Baudelaire, ainda em meados do século. Essa tese recupera a importância dessas experiências a partir da análise de algumas de suas revistas literárias, publicadas em quatro cenas finisseculares distintas: as experiências estéticas simbolistas nas revistas *La Vogue* (1886) e *Le Symboliste* (1886), em Paris, e nas revistas *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896) e *Rosa-Cruz* (1901/1904), no Rio de Janeiro; e as modernistas hispano-americanas na *Revista de America* (1894), em Buenos Aires, e na *Revista Azul* (1894), na Cidade do México. Ao mundo moderno finissecular, capturado pela ideia do progresso e da técnica, simbolistas e modernistas partilham uma crítica poética que reinsere a imaginação no livre fazer artístico em resistência ao pensamento cientificista, às normas acadêmicas e à mercantilização da Arte, o que permite entrever o caráter político intrínseco a sua manifestação estética. Reunidos em cenáculos e revistas literárias, esses artistas elaboram suas reflexões sobre a arte, o papel do artista e a linguagem poética. Embora a individualidade que compõe cada artista, a diversidade de elaborações intelectuais e as singularidades de cada experiência histórica, tanto em sua historicidade quanto nas condições culturais e sócio-históricas do momento de surgimento dessas experiências estéticas, desvele diferenças entre estas, ainda assim elas podem ser apresentadas sem que sejam apreendidas em relações lineares, progressivas e hierarquizadas, comumente dicotomizadas, que as conformem como centrais ou periféricas, originais ou imitadoras, modernas ou pré-modernas, entre outros. Para pensar essas experiências e a poética crítica da modernidade fora dessa conformação dada pelo *continuum* da História, a imagem da constelação, apresentada por Walter Benjamin, é mobilizada nesse trabalho ao mesmo tempo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

como proposição teórica e modo de exposição. Benjamin mostra como é possível dar a ver nos elementos distantes-diferentes uma tênue ligação, outrora não aparente, iluminada a partir da apresentação desses em constelação. Essa tese é composta então por três momentos. No primeiro, é realizado um panorama sobre a questão da modernidade em Baudelaire e sobre as configurações das cenas finisseculares em que surgem as experiências simbolistas e modernistas, destacando que, estéticas, elas compreendem a dimensão política. Esse primeiro momento ainda traz o debate em torno da imagem benjaminiana da constelação. No segundo, discute-se a questão da crítica moderna para, então, no terceiro momento, contemplar o compartilhamento de ideias e imagens presentes nas críticas que figuram, sobretudo, mas não apenas, nas revistas literárias simbolistas e modernistas, em uma apresentação da modernidade em constelação.

Palavras-chave

Experiências estéticas; Simbolismo; Modernismo hispano-americano; Modernidade (século XIX); Revistas literárias; América Latina; França; Constelação; Walter Benjamin.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

RÉSUMÉ

GOMES, Mariana Albuquerque. Sá, Maria Elisa Noronha de. **Modernité en constellation: expériences esthétiques symbolistes et modernistes partagées dans les petites revues fin-de-siècle (Buenos Aires, Ciudad de México, Paris, Rio de Janeiro, années 1886-1904).** / Rio de Janeiro, 2021. 374 f. : il. color. Tese de Doutorado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Au tournant du XIXe au XXe siècle, des expériences esthétiques qui se montrent en nette affinité avec la modernité exposée par le poète français Charles Baudelaire, au milieu du XIXe siècle, émergent dans différents espaces. Cette thèse récupère l'importance de ces expériences-là à travers l'analyse de certaines de ses petites revues publiées dans quatre villes distinctes à la fin du siècle – à savoir, les expériences esthétiques symbolistes: à Paris, dans *La Vogue* (1886) et *Le Symboliste* (1886), et à Rio de Janeiro, dans *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896) et *Rosa-Cruz* (1901/1904); et les expériences esthétiques modernistes hispano-américains: à Buenos Aires, dans *Revista de America* (1894), et, à Mexico, dans *Revista Azul* (1894). Dans le monde fin-de-siècle capturé par les idées du progrès et de la technique, les artistes symbolistes et modernistes partagent une critique poétique qui réinsère l'imagination dans le faire artistique en résistance à la pensée scientifique, aux normes académiques et à la marchandisation de l'Art, ce qui laisse entrevoir leur caractère politique intrinsèque à sa esthétique. Réunis en cénacles et dans les petites revues, ces artistes élaborent leurs réflexions sur l'art, le rôle de l'artiste et le langage poétique. Et même si l'individualité de l'artiste, la diversité des élaborations intellectuelles et les singularités de chaque expérience historique, tant dans sa historicité que dans les conditions culturelles et socio-historiques au moment de l'émergence des ces expériences esthétiques, révèlent des différences entre elles, celles-ci peuvent encore être présentées sans être appréhendées dans des relations linéaires, progressives et hiérarchiques, communément dichotomisées, de supériorité ou subordination les uns par rapport aux autres, qui les conforment comme centrales ou périphériques, originales ou imitatives, modernes ou prémodernes, etc. Pour penser ces expériences et la poétique critique de la modernité en dehors de cette conformation donnée par le continuum de l'Histoire,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

l'image de la constellation présentée par Walter Benjamin est mobilisée dans cet thèse à la fois comme proposition théorique et mode d'exposition. Benjamin montre comment il est possible de voir dans les éléments distants-différents une connexion ténue, non apparente auparavant, éclairée par la présentation de ceux-ci en constellation. Cette thèse est alors composée de trois moments. Le premier comprendre un tour d'horizon de la question de la modernité chez Baudelaire et des configurations des les quatre villes à la fin du siècle où les expériences symbolistes et modernistes surgissent, soulignant que, esthétiques, celles-ci relèvent du politique. Dans ce premier moment il y a encore un débat autour de l'image benjaminienne de la constellation. Ensuite, dans le deuxième moment, la question de la critique moderne est abordée. Finalement, dans le troisième moment, le partage d'idées et d'images présentes dans les critiques qui apparaissent, surtout, mais pas seulement, dans les petites revues symbolistes et modernistes sont exposés dans une présentation de la modernité en constellation.

Mots-clés

Expériences esthétiques ; Symbolisme ; Modernisme hispano-américain ; Modernité (XIXe siècle) ; Petites revues ; Amérique Latine ; France ; Constellation ; Walter Benjamin.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Sumário

Antes de mais nada... 20

Primeiros traços 23

Parte I. Um lampejo: modernidade em constelação 33

Capítulo 1. Modernidades 35

1.1. Pluralidade de sentidos 37

1.2. Nova sensibilidade temporal 42

1.3. Revoluções e *flâneries* 49

1.4. Historicidades distintas, configurações outras 53

Capítulo 2. Experiências estéticas simbolistas e modernistas 59

2.1. Progresso e utilitarismo 60

2.2. Estética: sensibilidades partilhadas 66

2.3. Revistas simbolistas, revistas modernistas 70

Capítulo 3. Constelações 90

3.1. Apresentar para salvar 90

3.2. Utilizar os farrapos 103

Um desvio 122

Capítulo 4. Crítica 123

4.1. Tertúlias e revistas 124

4.2. Obra e autonomia 137

4.3. Tradição literária e recepção 156

Parte II. Vaga-lumes finisseculares: revistas literárias e suas barricadas de papéis 170

Capítulo 5. Duas são uma: *La Vogue* e *Le Symboliste* 178

5.1. *Une revue théorique, au moins par les exemples* 178

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

5.2. Manifestos e embates, o ano de 1886 190

5.3. Duas revistas como uma 194

Capítulo 6. Distantes e próximas: *Pierrot* e *Revista Azul* 201

6.1. A dança de Colombina 202

6.2. Crítica em ilustrações 216

6.3. Uma revista subvencionada pelo governo 235

6.4. *Sustancialmente moderna* 240

Capítulo 7. Na efemeridade, as críticas: *Revista de América*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz* 253

7.1. Vida moderna e criação poética 254

7.2. Crítica é criação 265

7.3. Boêmios, nefelibatas, místicos 274

7.4. Olhar a *Galaxia*, buscar o interior 287

Capítulo 8. A força do Sonho, o poder da Imaginação 302

8.1. Artistas saltimbancos 308

8.2. Sugerir, eis o sonho 317

8.3. Barricadas de papéis 331

Últimas anotações de um esboço: imaginar uma constelação 337

Referências 342

Fontes históricas 342

Revistas literárias analisadas 342

Outras fontes 342

Bibliografia 351

Livros, capítulos de livros e artigos 351

Comunicações orais 364

Anexos 366

Lista de colaboradores nas revistas 366

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

La Vogue (1886 / 1889) 366

Le Symboliste (1886) 368

Pierrot (1890) 369

Revista Azul (1894-1896) 370

Revista de America (1894) 372

Galaxia (1896) 373

Rosa-Cruz (1901 / 1904) 374

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Lista de tabelas

Tabela 1 – Formatos de edição e suas informações aproximadas 70

Tabela 2 – Textos de crítica nas revistas simbolistas e modernistas 175

Lista de gráficos

Gráfico 1 – Comparativo do percentual aproximado de textos de crítica nas revistas 176

Gráfico 2 – Duração das revistas simbolistas e modernistas..... 236

Gráfico 3 – Comparativo de números publicados pelas revistas ao longo de suas existências..... 237

Lista de ilustrações

Figura 1 – Capa da revista La Vogue..... 73

Figura 2 – Capa da revista Le Symboliste..... 75

Figura 3 – Capa da revista Pierrot..... 77

Figura 4 – Capa da Revista Azul..... 80

Figura 5 – Capa da Revista de America..... 83

Figura 6 – Capa da revista Galaxia..... 85

Figura 7 – Capa da revista Rosa-Cruz 87

Figura 8 – Capa da segunda época da revista Rosa-Cruz..... 105

Figura 9 – Formato de paralelogramo da revista Victrix 106

Figura 10 – Composição irregular de textos, revista Pallivm..... 107

Figura 11 – Composição de texto, imagem e ornamentação, revista Galaxia.... 108

Figura 12 – Busto de Cruz e Sousa, ilustração de Maurício Jubim, revista Rosa-Cruz 109

Figura 13 – Busto de Carlos D. Fernandes, autoria desconhecida, revista Rosa-Cruz 109

Figura 14 – Vinheta, capitular e clichê, de Julio Ruelas, Revista Moderna..... 110

Figura 15 – Cervantes, ilustração de Julio Ruelas, em página inteira da Revista Moderna 111

Figura 16 – Ilustração sobre política, revista Pierrot 114

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Figura 17 – Ilustração e texto sobre o programa da revista Pierrot 116
Figura 18 – Publicidade cultural, revista Le Symboliste..... 189
Figura 19 – Publicidade da peça teatral Surcouf, o corsário, revista Pierrot..... 213
Figura 20 – Anúncios com tipos variados, revista Pierrot 214
Figura 21 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista Pierrot..... 217
Figura 22 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista Pierrot, detalhe [1].. 218
Figura 23 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista Pierrot, detalhe [2].. 222
Figura 24 – Ilustrações sobre a reforma da Academia Imperial de Belas Artes, revista Pierrot 227
Figura 25 – Ilustrações sobre o Concílio dos bispos em São Paulo e outros temas, revista Pierrot 231
Figura 26 – Resistência anticlerical, revista Pierrot..... 233
Figura 27 – Blague anticlerical, revista Pierrot 234
Figura 28 – Dossiê "Paul Verlaine", com ilustrações, revista Galaxia..... 254
Figura 29 – Ilustrações de automóveis, Le Petit Journal, detalhe 258
Figura 30 – "Nephelibata", ilustração de Raul Pederneiras, revista O Malho ... 277
Figura 31 – "Nephelibata", ilustração de Raul Pederneiras, revista O Malho, detalhe..... 278
Figura 32 – "Sombra", ilustração de Raul Pederneiras para o livro Rondas Nocturnas, de Mario Pederneiras..... 279
Figura 33 – Frontispício de Raul Pederneiras para o livro Rondas Nocturnas, de Mario Pederneiras..... 280
Figura 34 – Composição do texto de Gonzaga Duque, "Três cartas íntimas", revista Galaxia, detalhe [reprodução de carta manuscrita e texto tipografado]..... 287
Figura 35 – "Sonho", ilustração de Raul Pederneiras para o livro Rondas Nocturnas, de Mario Pederneiras..... 298
Figura 36 – Capa da revista Le Pierrot, com ilustração de Adolphe Willette 306
Figura 37 – Pierrot sentado, de Julio Ruelas, Revista Moderna 307
Figura 38 – L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'INFINI, litografia de Odilon Redon 321
Figura 39 – "Pelo Sonho", revista Pallivm, detalhe..... 323

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Lista de abreviações

Arquivo-Museu de Literatura Brasileira	**AMLB**
Arquivo Cruz e Sousa	**CS**
Arquivo Gonzaga Duque	**GD**
Arquivo Nestor Victor	**NV**
Bliblioteca Brasiliana Guita e José Mindlín Digital	**BBMD**
Biblioteca São Clemente, Rio de Janeiro	**BSC**
Biblioteca São Clemente Digital	**BSCD**
Bibliothèque nationale de France, Paris	**BNF**
Coleção Plínio Doyle	**CPD**
Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro	**FCRB**
Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro	**FBN**
Hemeroteca Digital Brasileira	**HDB**
Hemeroteca Nacional Digital de México	**HNDM**
Série Correspondência Pessoal	**CP**

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Colecionar é um fenômeno primevo do estudo: o estudante coleciona saber

Como este trabalho foi escrito: degrau por degrau, à medida que o acaso oferecia um estreito ponto de apoio, e sempre como alguém que escala alturas perigosas e que em momento algum deve olhar em volta a fim de não sentir vertigem (mas também para reservar para o fim toda a majestade do panorama que se lhe oferecerá)

Não se trata de apresentar as obras literárias no contexto de seu tempo, mas muito mais de tornar visível, no tempo em que elas nasceram, o tempo que as conheceram – isto quer dizer, o nosso [o presente]

Nunca escrevi com tanto risco de fracasso

Walter Benjamin

Antes de mais nada...

> Não sei ler as instruções, mas tenho-as no sangue, a paixão do recorte, da seleção e da combinação.
>
> *Antoine Compagnon*

Houve quem dissesse que existe uma maneira de fazer, ou melhor, escrever História, com certas regras, modelos, instruções. Algo que sempre gostei de fazer foi ler e, desde que abri o primeiro livro, sempre que podia, estava lendo. Mas nem sempre terminava e nem sempre lia os livros de modo contínuo. As instruções me são de difícil leitura, sempre foram. A rigidez, igualmente. De modo que a prática do ler e, junto com ela, a do escrever, se tornou, em mim, uma prática fragmentária. Textos iniciados e não terminados, capítulos de livros esparsos sem ordenação, leituras de pé de páginas, orelhas de livros, corpo de textos. Por vezes, chegar ao fim, ainda que o fim não estivesse ali. A alegria em ler *Se um viajante numa noite de inverno*.

E lendo, as marcas deixadas por onde meus olhos e dedos vorazes passaram. Grifos, setas, marcações com papel autocolante, dobras no alto das páginas, corações, estrelas, exclamações, importante. Uma constelação. Cada recorte combinado com outros formando um grande todo. A leitura fragmentada, as seleções, a combinação, montagem, um jogo de imagens, justaposições e a possibilidade da significação múltipla. Não à toa, esbarrei nos textos simbolistas da virada do século. E foi através da descoberta na multiplicidade de significações na poética simbolista que, como naquelas brincadeiras de recorte e colagem que fazemos ainda crianças, fui levada a me encontrar com Walter Benjamin.

No meu ler, escrever, pensar fragmentado, agora com Benjamin, consegui compreender que nem tudo precisa estar encadeado rigorosamente de modo explícito, nem mesmo o fazer historiográfico, porque as coisas podem – e talvez devam – ser encadeadas por elas mesmas. Daí a aposta desse trabalho. Observar as coisas e apresentar a conexão que se dá ali; não criar previamente conexões, mas buscá-las. Atentamente. Porém, é possível – sim, é possível – que haja espaços em branco nesse trabalho. Espaços que, se necessário, poderão se preencher em outros momentos, com outras leituras, por outras pessoas.

Quando adentrei no mundo dos simbolistas e modernistas da cena finissecular, senti uma afinidade afetiva com tudo que havia ali. Gargalhei com algumas revistas, chorei com alguns poemas, senti certa identificação com algumas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

críticas. Inclusive porque muitas delas se referiam à consolidação de uma lógica capitalista no seio de uma sociedade moderna, fosse europeia, fosse latino-americana, cada qual com suas especificidades e assombros. E assombrada fiquei quando me dei conta de que muitas daquelas críticas faziam parte do meu presente – ainda que com variações, é claro, afinal são dois séculos que viram entre eles e eu. Simbolistas e modernistas viravam o século XIX; eu, o XX; e cá estamos, no século XXI, falando deles, mas igualmente de nós.

De nós também porque, no meio desse processo de escrita, o mundo social está presente a todo momento. Pesquisadores, tal como simbolistas e modernistas, não vivem apartados do mundo, em torres de marfim, com as cabeças nas nuvens, ou no lattes. De 2017, o ano de começo desse trabalho, ao ano de 2021, momento em que se encontra essa pesquisa, ser brasileira, ser pesquisadora, querer ser historiadora, não foi fácil. Foram cortes na Educação, Ciência e Pesquisa, foram dias e noites com discursos que querem colocar em cheque o que sequer pode ser contestado, como o formato do planeta. Foram crises políticas, crises de saúde, crises sociais, crises emocionais.

Para resistir foi preciso ter algo – que aqui e agora, nem eu sei o que foi. Mas sei que dedicar-se cada dia mais à pesquisa, dar aulas em projetos sociais para estudantes de baixa-renda que querem ingressar na universidade, manifestar onde fosse possível, montar projeto para bolsa no exterior e conseguir pesquisar lá, voltar em meio a uma crise sanitária global – intensificada mais ainda no seu país por questões políticas – e ficar dias, horas incontáveis, meses, sem sair e sem conseguir escrever uma linha, foram fundamentais para a elaboração do que aqui se apresenta.

Esse texto mesmo só foi escrito depois de cinquenta e oito dias de quarentena em que se sentava de manhã para escrever e somente a tela branca do computador permanecia. Até o anoitecer, por vezes, amanhecer. Foi uma escrita impulsionada, num dia chuvoso e cinzento, por um medo, não apenas pela saúde, antes por um espectro que eu quis deixar nos meus estudos de graduação, mas que Benjamin fazia, sempre, questão de me lembrar.

Pois é, ainda tinha meus encontros às terças – quartas, quintas, diários – com Benjamin. Às vezes, literário, às vezes, nem tanto. As reflexões apresentadas por ele, sem dúvida, foram um problema, em diversos momentos, para mim. Mas continuei escutando e buscando compreender o que era dito. Pensar o fim do século XIX também pela perspectiva dos anos 1920-1940, através do olhar de Benjamin,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

possibilitou uma leitura múltipla das experiências simbolistas e modernistas que esbarravam no seu próprio tempo, no tempo de Benjamin, no tempo de Benjamin sobre o fim do século, no meu tempo sobre o tempo de Benjamin e também sobre o tempo do fim do século XIX. Foi nos fragmentos da obra incompleta das *Passagens* que encontrei uma espécie de caminho.

Em meio a isso tudo, esse trabalho não poderia ter sido escrito de outra maneira que não fragmentariamente. Em termos de espaço geográfico – Rio, Minas, São Paulo, Paris – em termos de espaço temporal, esparsamente, ao longo de mais de quatro anos de pesquisa. São textos de aqui e acolá – e anotações feitas em cadernos, documentos digitais, pedaços de guardanapos – que se juntam nessas folhas reunidas. O que provavelmente se fará perceber nas nuances de espírito da escritora que aqui vos fala. Também é um trabalho não finalizado, com certeza, pois há sempre uma abertura em que se possa penetrar. Porque sempre há algo para recortar, selecionar e combinar, novamente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Primeiros traços

> […] um pouco como esses jogos nos quais a criança deve interligar entre eles pontos esparsos no papel que, subitamente, revelam uma figura insuspeitada.
>
> *Jeanne Marie Gagnebin*

Foi no curso do mestrado que teve início o contato com as experiências estéticas simbolistas como objeto de estudo. A proposta do projeto inicial era pensar um arco que ligasse obras e trajetórias de três poetas específicos – Gérard de Nerval, Charles Baudelaire e João da Cruz e Sousa. À época, tal empreendimento pareceu não ser tão facilmente realizável, o que – fortuita e afortunadamente – me levou às revistas simbolistas brasileiras e seus literatos. Revistas e artistas, em sua maioria, desconhecidos – ou muito pouco mencionados – na história literária brasileira. Foi a constatação, surgida da própria experiência nas aulas de literatura do colégio e das eletivas cursadas na faculdade de Letras, do quase-não-existir, certa insignificância, desses artistas e de suas elaborações intelectuais e artísticas, que me fez debruçar, no mestrado, sobre a marginalidade literária das experiências estéticas simbolistas na modernidade brasileira de fins do século XIX.

O contato com essas revistas – algumas com temas que me pareciam, inclusive, contemporâneos ao nosso século – foi guiado pela busca em tentar compreender o motivo dessa marginalidade. A perspectiva histórico-sociológica, de pensar em um grupo estabelecido, ligado a certa tradição literária, e outro, divergente, portanto, *outsider*, deu conta – naquele momento – da inquietação. Porém, o desvelado no curso da pesquisa e na feitura da dissertação foi, não apenas a questão da marginalidade, mas antes a atualidade de alguns temas abordados e a pouca, ou quase nenhuma, menção àquelas revistas. Essa inquietação continuou comigo.

Somente quase três anos depois, já no doutorado, em meio aos textos teóricos de Walter Benjamin e de seus leitores, veio a compreensão da historicidade específica daquelas revistas, que, ao mesmo tempo, preexistem e existem em sua aparição, quando se oferecem à contemplação. E, portanto, sua historicidade não poderia ser descoberta em uma "história da literatura", como nos aponta Benjamin, mas antes na interpretação, que consiste em uma interferência, uma suspensão, capaz de romper o encadeamento temporal e causal da História, instalando novas conexões na compreensão de uma História intensiva, isto é, uma compreensão da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

História que apreende o "tempo histórico em termos de intensidade e não de cronologia"[1].

A apresentação dos objetos da pesquisa em uma História intensiva é, em parte, algo que esse trabalho também considera interessante realizar. Por isso mesmo, a preocupação em analisar exclusivamente essas experiências estéticas ancoradas em seus respectivos contextos históricos não é o mote desse trabalho. Não obstante, ao mesmo tempo, essa pesquisa não poderia furtar-se de iluminar o pano de fundo que compõe essas cenas finisseculares para as quais dirigimos nossos olhares. Portanto, para além de uma análise amparada na tradição histórica, intencionamos apresentar uma narrativa, a ser construída no desenvolver desse trabalho, que aborde as experiências estéticas simbolistas e modernistas e as apresente em uma constelação.

Foi, mais ou menos, como o jogo infantil de interligar pontos esparsos, narrado por Jeanne Marie Gagnebin, que a imagem da constelação surgiu alinhavada às revistas simbolistas e modernistas. Havia um quadro em branco, que, pouco a pouco, foi sendo preenchido, com diferentes cores de caneta, com diversas palavras: nomes de revistas literárias, de países, de cidades, datas, autores e ideias, cada qual em espaços apartados. O plano era organizar, posteriormente em papel, toda informação ali espalhada.

Porém, o que parecia não fazer sentido, o que parecia ser um conjunto de informações abarrotadas em um quadro, se revelou, à criança que, agora, ligava os pontos ao tomar certa distância, como inspiração e hipótese desse trabalho. Ligando alguns pontos-revistas-ideias, a figura insuspeitada revelada era a imagem da constelação, imagem benjaminiana. Como um lampejo, um relâmpago que ilumina uma brevidade do tempo, então, a ideia de pensar a modernidade em constelação apareceu.

No prólogo de sua tese de livre-docência, *Ursprung der deutschen Trauerspiel*[2], um estudo sobre o teatro barroco alemão, Benjamin apresenta essa que é uma das imagens mais importantes de seu pensamento filosófico, a constelação. Ao pensar sobre o *Trauerspiel*, ele propõe que este seja

---

[1] GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos ; 142), p. 8.

[2] Cujas traduções para o português são duas: *Origem do drama barroco alemão*, na tradução de Sérgio Paulo Rouanet, publicada pela Brasiliense (1984), e *Origem do drama trágico alemão*, na tradução de João Barrento, pela Autêntica (2011).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

considerado como uma ideia e, ao estabelecer uma aproximação metafórica entre as ideias e as constelações, pressupõe uma unidade na multiplicidade. As ideias seriam, então, iluminadas, isto é, apresentadas, na medida em que os extremos, agrupados pelos conceitos, se reunissem a sua volta.

A proposta de experimentação teórica desse trabalho consiste na contemplação de que as experiências estéticas finisseculares, simbolistas e modernistas, observadas, sobretudo, em revistas literárias de diferentes espaços, geograficamente dispersos e realidades sócio-históricas diversas, podem ser apresentadas numa trama-síntese, na qual busca-se observar certa conservação das ideias estéticas e suas implicações culturais e políticas em distintos cenários. Através da imagem da constelação, procuraremos expor a modernidade como uma unidade que carrega em si mesma uma multiplicidade de manifestações estético-culturais que, apesar de trazerem especificidades, compartilham imagens, ideias e experiências estéticas.

Ao lampejo dimanado da análise benjaminiana, propomos, com essa tese, pensar a modernidade em uma amplitude conceitual em que as ideias transpassem as singularidades de sua experiência estética europeia, mais especificamente parisiense, com vistas a possibilitar a compreensão de outras experiências não como esparsas, tardias, periféricas ou marginais, mas antes como extremos-singulares que são parte integrante de uma modernidade que se apresenta em constelação. Parece-nos, assim, ser possível refletir sobre os cenários em que se configuram as modernidades latino-americanas, propondo uma análise interpretativa que não secciona experiências de modernidades, nem estabelece relações lineares, progressivas e hegemônicas, mas que busca compreendê-las como um todo; como em uma constelação, composta por diferentes e distantes estrelas.

Vale ressaltar que o trabalho aqui empreendido se constitui como um exercício de reflexões acerca da modernidade, em que se propõe um alargamento do foco da análise sobre o tema para além da habitual aproximação entre as experiências estéticas francesas e brasileiras, que orienta grande parte dos estudos no Brasil. Desejamos ampliar esse cotejo, contemplando aquelas que aparecem em outros dois centros urbanos latino-americanos: Buenos Aires e Cidade do México. Mas não apenas isso.

Em um texto sobre a modernidade, Antonio Edmilson Martins Rodrigues sugere dois temas como possíveis caminhos para compreender a questão da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

modernidade no século XIX. O primeiro, traria a análise do encobrimento da tensão entre antigos e modernos pelo discurso sociológico que opõe sociedades modernas versus sociedades tradicionais. Já o segundo, reconhece a instauração de outra oposição, entre a arte e a ciência, da qual emerge uma nova crítica poética e dedica-se ao estudo dessa.[3] É por esse caminho que pretendemos seguir.

Composto esse cenário, analisaremos as experiências estéticas simbolistas e modernistas, partes na modernidade, em algumas das elaborações intelectuais de seus artistas. Apesar da pesquisa documental desse trabalho ter sido composta por diversas fontes, nos deteremos mais especificamente nas revistas literárias *La Vogue* (Paris, 1886/1889), *Le Symboliste* (Paris, 1886), *Pierrot* (Rio de Janeiro, 1890), *Revista Azul* (Ciudad de México, 1894-1896), *Revista de America* (Buenos Aires, 1894), *Galaxia* (Rio de Janeiro, 1896) e *Rosa-Cruz* (Rio de Janeiro, 1901/1904), que contemplam a parte principal das análises do *corpus* documental. Esses impressos circularam nessas cidades, na virada do século XIX para o XX, e apresentam traços das estéticas simbolistas, experimentadas na França e no Brasil, e modernistas, nos países de língua hispânica.

Antes de prosseguirmos, vale ressaltar, como observa Ana Balakian, a existência de uma diversidade estética dessas experiências, o que coloca às pesquisas que se debruçam sobre o tema, um problema no que diz respeito a pretensas classificações dos escritos simbolistas e modernistas.[4] Isso porque aparentemente disparatados na forma e no conteúdo, eles são, reiteradamente, reunidos no que se convencionou denominar, no caso brasileiro e francês, "simbolismo" e, no caso hispano-americano, "modernismo". Portanto, atentando a essa diversidade, privilegiamos, sempre que possível, o uso no plural por "experiências estéticas", simbolistas e modernistas.

Assim, retornando a essas experiências estéticas, seus artistas e suas elaborações intelectuais, indagamos sobre o que essas revistas "querem dizer", ou melhor, "como" e "ao que" elas estão respondendo em suas cenas finisseculares. Ao que sugerimos a existência de uma trama de identificações de ideias estéticas que se apresenta como resistência ao mundo moderno desse fim de século

[3] RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. A Querela entre antigos e modernos. In. RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; FALCON, José Calazans. *Tempos modernos*: ensaios de História Cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 241-285.
[4] BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Trad. José Bonifácio). São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

atravessado pelos ideais do progresso e da modernização, indicando uma autoconsciência que, por sua vez, possibilita sua autocrítica – do papel do artista, bem como da própria arte, e da linguagem poética enquanto fazer constitutivo no mundo. Procuramos, ainda, compreender o que essas experiências abrem como possibilidade de autoconsciência estética nas cenas do *asterismo finissecular* estudado – uma vez que nossa proposição extrapola a delimitação das experiências feita nesse estudo em função da escassez de tempo – através das revistas literárias selecionadas.

Ao apreciarmos pontos de união e pontos de dispersão nas microconfigurações de modernidades analisadas no espaço da América Latina, buscamos iluminar a existência de um circuito de ideias estéticas comuns, constitutivo da modernidade. Nesse circuito, interpelamos ainda, a partir das particularidades de cada cenário, os traços que distinguem a experiência francesa das experiências latino-americanas – e nestas, suas diferenciações entre os microcosmos brasileiro e hispano-americano, bem como entre as próprias experiências hispano-americanas.

Nesse sentido, encarando o texto literário e os impressos jornalísticos como objetos históricos, acreditamos que eles não somente expressam e materializam certa experiência histórica específica, como também interferem e até transformam essa mesma experiência. De acordo com Beatriz Sarlo, nas experiências da modernidade, práticas culturais e mentalidade foram intensamente afetadas e se transmutaram. Frente às transformações que alteravam relações culturais, sociais e econômicas – bem como perfis urbanos, topografias naturais, planos e perspectivas da paisagem –, a cultura elaborava estratégias simbólicas de representação, nas quais o cotidiano, os modos de vida e a própria cidade se inseriam como objetos do debate ideológico-estético com a produção de livros e revistas literárias.[5]

A investigação das publicações selecionadas tem como objetivo, portanto, apresentar alguns apontamentos que possam vir a contribuir como suplemento nos debates acerca das experiências estéticas da modernidade, em especial na América Latina. Buscamos, assim, destacar a singularidade dessas experiências nesses espaços e abrir uma discussão sobre os modos de contato entre esses grupos a fim

[5] SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica* – Buenos Aires: 1920-1930. (Trad. Júlio Pimentel Pinto). São Paulo: Cosac & Naify, 2010, p. 53-54.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de aprofundar o que se entende por modernidade e de reconhecer nessas experiências estéticas finisseculares algo além da "arte pela arte", estigma que lhes foi atribuído por muitos anos. Sendo assim, a investigação desse trabalho se faz também na chave da resistência, apresentando uma leitura que entrelaça estética e política.

Nossa contribuição consiste, então, em pensar essas modernidades latino-americanas não a reboque da europeia, mas considerar as suas conexões culturais, suas figurações e experiências compartilhadas em diferentes espaços e por diferentes agentes, nem sempre conectados, articulando-os numa trama que ilumina a apresentação da modernidade em constelação. Sob a inspiração da imagem da constelação de Benjamin, apresentaremos esse trabalho sobre as estéticas simbolistas e modernistas experienciadas na modernidade, em três momentos.

Na primeira parte, "Um lampejo: modernidade em constelação", abordamos algumas questões relativas aos estudos sobre a modernidade, as experiências estéticas do fim do século XIX e o pensamento benjaminiano, mais especificamente a imagem da constelação. Em "Modernidades", o primeiro capítulo, discutimos algumas conceituações do termo para que possamos delimitar sobre qual modernidade estamos falando, no caso, aquela posta em cena, sobretudo, pelo e a partir do poeta francês Charles Baudelaire, em meados do século XIX. Ainda nesse capítulo, apresentamos também um breve panorama das cenas finisseculares em que emergem as experiências estéticas simbolistas, em Paris e no Rio de Janeiro, e modernistas hispano-americanas, em Buenos Aires e na Cidade do México.

No segundo capítulo, intitulado "Experiências estéticas simbolistas e modernistas", trazemos uma primeira apresentação das principais revistas que fazem parte do *corpus* documental da pesquisa e levantamos alguns pontos sobre essas experiências e a relação existente entre estética e política. Por fim, com o terceiro capítulo, "Constelações", completamos a primeira parte desse trabalho, apresentando e discutindo a imagem benjaminiana da constelação para propor a experimentação teórica de perceber a modernidade em constelação.

Nesse momento, antes de iniciar a segunda, e última, parte desse trabalho, um breve capítulo se coloca como interlúdio entre primeira e segunda partes. Esse "Desvio", que compreende o quarto capítulo, intitulado "Crítica", retoma as proposições sobre arte e a crítica de arte dos primeiros românticos alemães. Para pensarmos a crítica nas revistas simbolistas e modernistas, recuperamos algumas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

das reflexões apresentadas pelos românticos de Jena no âmbito da crítica de arte a fim de iluminar pontos de contato entre o pensamento estético desses grupos.

Ao mesmo tempo, buscamos delinear alguns movimentos das discussões em tertúlias desses grupos de pessoas afins a sua organização em revistas. Os românticos de Jena com a *Athenaeum*, as primeiras revistas literárias integrantes da boemia parisiense dos anos 1870, os *cénacles* e revistas simbolistas e modernistas de fins do século em diferentes espaços. Não apenas o pensamento teórico do romantismo de Jena e suas proposições podem ser percebidos nas experimentações estéticas simbolistas e modernistas, como também a sua associação em um grupo ligado pelo afeto.

Nesse capítulo, apresentamos ainda algumas reflexões de Benjamin sobre as questões da crítica e da tradição literária, bem como as de Hans Robert Jauss sobre a questão da recepção, para, ao nos valermos de um cotejo entre ambos, pensar as experiências estéticas simbolistas e modernista em seu primeiro momento de recepção. Em nossa leitura do *corpus* documental dessa pesquisa, encontramos nas elaborações desses artistas, traços comuns que articulam algumas ideias afins contidas nessas experiências estéticas finisseculares em seus diferentes espaços.

Assim, chegamos à segunda parte, "Vaga-lumes finisseculares: revistas literárias e suas barricadas de papéis". Nesse momento, buscamos apresentar algumas questões sensíveis presentes nos impressos analisados para corroborar com a percepção de uma estética que se faz resistência, num gesto político, estético, ético e poético. Ainda que efêmeras, em sua maioria, as revistas literárias simbolistas e modernistas ocuparam espaço importante na dinâmica finissecular, reagindo a um cenário em que o capital e a mercadoria ganhavam cada vez mais espaço, adentrando inclusive no campo literário.

Uma das discussões recorrentes no meio literário concerne a uma profissionalização da escrita através da figura do jornalista e, junto a isso, à industrialização e mercantilização dessa produção com os impressos jornalísticos, que se tornavam verdadeiras empresas. Entre os anos 1880 e os anos 1900, surgem inúmeras pequenas revistas, literárias e artísticas, que vão atuar como verdadeiras barricadas de papéis ao universo da grande prensa cotidiana. Artistas e literatos vão ocupar suas páginas com textos em defesa da arte e questionando o papel desta e de seu artista, expandindo o fenômeno da crítica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Por isso, iniciamos essa última parte da pesquisa analisando alguns textos de crítica publicados nas revistas selecionadas, iluminando pontos de contato entre elas e suas singularidades – no quinto, sexto e sétimo capítulos. Ainda nessa segunda parte, continuamos a apresentação dessas experiências, porém através do olhar de seus próprios contemporâneos, trabalhando com a recepção dessas experiências estéticas pelos críticos do período. Uns viam nelas novas formas do fazer artístico – normalmente, estes faziam parte desses grupos de "novos" artistas –, enquanto outros – muitas vezes, vinculados às academias e à tradição – não as consideravam pertinentes.

Das críticas literárias e de artes, dirigimos nosso olhar para outras críticas realizadas também sobre o mundo social em que esses artistas se encontram, buscando percebê-las em suas múltiplas facetas. Para tal, nos valemos de um cotejo de diferentes tipos de fontes em que foi possível observar essas críticas. Por isso, além dos textos de crítica nas revistas literárias e em periódicos, contemplamos poesias, prosas poéticas, ilustrações, cartas, diários, dentre outros.

Se o exercício da crítica é uma das constantes nos impressos simbolistas e modernistas; outra, é a questão da linguagem. Essas experiências estéticas, além de terem aberto novas possibilidades na prosódia, com a utilização do verso livre na poesia, por exemplo, também contribuíram para uma nova maneira de lidar com a própria linguagem. Considerando a multiplicidade de sentidos, esses artistas se valiam dos símbolos para aludir, sugerir, evocar e não mostrar os seres e objetos do mundo sensível diretamente, para que esses mantivessem sua condição de coisa misteriosa.

Nesse jogo de velar e desvelar, a linguagem ganha uma amplitude, deixando de estar restrita apenas à linguagem humana da palavra. Em suas reflexões sobre a questão da linguagem, Benjamin chega a aproximar a linguagem da dimensão do mágico. Porém, alguns anos antes, o poeta francês Stéphane Mallarmé, ao pensar sobre o fazer poético, em meio às experimentações estéticas simbolistas, já havia aproximado a sua concepção da linguagem também de um aspecto mágico. Vista como impessoal, com existência independente e absoluta, a linguagem, para Mallarmé, não supõe alguém que a expresse ou que a ouça, pois ela mesma se fala e se escreve.

Tem-se, assim, o progressivo desaparecimento elocutório do poeta, de que ele fala em *Crise de vers*. Talvez, por isso, em Mallarmé, silêncio também é linguagem.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Dos espaços em branco em *Un coup de dés* que compõem o poema ao seu nunca materializado *Livre*, vemos o silêncio dos brancos das páginas, da obra não escrita, ao mesmo tempo em que tudo ali é movimento, *mise en scéne* de uma ideia. Nas experiências estéticas desses artistas do fim do século, as ideias se apresentam, sobretudo, em imagens.

Quando falamos em imagem, entendemos para além de algo exclusivo ao âmbito da técnica de ilustração, do visual, englobando outros âmbitos, como o da escritura e da linguagem. Ou seja, aqui, queremos abordar a imagem como unidade junto ao pensamento. Nessa perspectiva, buscamos apresentar algumas imagens que figuram nas revistas e demais produções estéticas finisseculares, simbolistas e modernistas, destacando novamente o aspecto constelar ao trabalhar com as imagens observadas e as possibilidades de significados que lhes possam ser atribuídas.

Chegamos, então, ao último momento dessa segunda parte. Nesse que é o oitavo capítulo, buscamos contemplar algumas imagens desses artistas nesse mundo, em especial, a figura do saltimbanco. Além disso, destacamos a importância do sonho e da imaginação para essas experiências estéticas que se apresentam nas cenas finisseculares como resistência à lógica do capital, bem como aos moldes da tradição.

Como sugere Georges Didi-Huberman, olhamos para essas experiências de fins do século XIX, deslocando o olhar das grandes obras e grandes nomes reconhecidos pela tradição literária para as estéticas simbolistas e modernistas e seus artistas. E, utilizando esses "farrapos" – como escreve Benjamin –, desejamos apresentá-las, em constelação, fora do que a tradição e o *continuum* da História as conformou. Esses artistas deixaram marcas das suas experiências estéticas não só em obras autorais, mas também em suas muitas revistas literárias, grande parte delas, efêmeras. Barricadas de papéis frente ao mundo moderno apropriado pelo progresso, a modernização e suas remodelações, a mercantilização e o utilitarismo.

Dizem que simbolistas e modernistas voltaram-se ao mundo dos sonhos, da imaginação. Corroboramos com tal afirmativa, porém descolando essas noções de dada imagem cristalizada da imaginação como simples fantasia. A imaginação percebe antes de tudo, tal como escreve Charles Baudelaire, as relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ela traz em si, um saber sensível – entendendo aqui sensível junto às reflexões propostas por Jacques Rancière –, que possibilita a criação de outras formas de modos de ver, ler e sentir. E nesse sensível, ela também se dirige à ação – que compreende passado, presente e futuro – na redistribuição desses modos e de uma outra organização do sensível, construindo um espaço, dando outro ritmo ao tempo.

Em seu tempo, olhando para as experiências dos seus passados e voltados também para o futuro do qual não conseguiam escapar, simbolistas e modernistas sonharam e imaginaram. Com suas experimentações estéticas apresentaram outros modos de ler, ver, pensar e sentir o mundo moderno – que cada vez mais ia se ancorando numa perspectiva catastrófica do progresso.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Parte I. Um lampejo: modernidade em constelação

Les constellations s'initient à briller: comme je voudrais que parmi l'obscutiré qui court sur l'aveugle troupeau, aussi des points de clarté, telle pensée tout à l'heure, se fixassent, malgréces yeux scelées ne les distinguant pas…

Stéphane Mallarmé

Na primeira parte desse trabalho, apresentaremos a proposição de experimentação teórica que mobilizamos: perceber a modernidade em sua dimensão constelar, isto é, compreender suas múltiplas experiências como partes integrantes de um todo, de modo a suplementar as análises que mobilizam, nas diferenças entre os microcosmos de suas experiências, categorias como centro, periferia, marginal, dentre outras.

Antes de mais nada, ressaltamos a escolha pela palavra suplemento. Como reitera Silviano Santiago, a lógica do suplementar é distinta daquela do complementar. O complemento sugere que exista algo de incompleto a ser complementado. Já o suplemento, por outro lado, é percebido como alguma coisa que se acrescenta a algo que já é um todo.[6] Em nosso caso, a discussão sobre a modernidade.

Por isso, trabalharemos, nesse primeiro momento, com a literatura teórica sobre a modernidade e sobre as experiências estéticas simbolistas e modernistas, que são nosso objeto de estudo. Assim, confrontaremos algumas das concepções da palavra modernidade a fim de expor suas distinções semânticas e contextualizá-las para delimitar aquela com a qual trabalharemos: a modernidade apresentada pelo poeta francês Charles Baudelaire, em meados do século XIX.

Ainda nessa primeira parte, abordaremos também as experiências estéticas simbolistas e modernistas nas cenas finisseculares em seus aspectos gerais, sem focalizar em uma análise de obra ou revista literária específica. Nosso objetivo é apresentar uma reflexão que articule a dimensão estética à dimensão política, que acreditamos ser existente nessas experiências e elaborações intelectuais. Não obstante, nesse momento, trazemos informações iniciais sobre as revistas selecionadas.

---

[6] SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144, p. 115.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Por fim, no último momento dessa primeira parte, apresentaremos a proposição de leitura da modernidade em constelação. Ao iluminar a discussão em torno da imagem da constelação, trazida à luz por Walter Benjamin[7], compomos a parte do corpo teórico da tese que possibilita o desenvolvimento da proposta de experimentação teórica para a apresentação da modernidade em constelação, que buscamos realizar no segundo momento desse trabalho.

Assim, a primeira parte é composta por três momentos. Um primeiro, no qual é trabalhado o conceito de modernidade e as historicidades específicas das cenas finisseculares das quais as revistas literárias analisadas fazem parte. Um segundo, em que as experiências estéticas são percebidas como manifestações também políticas, ou melhor, que carregam em si uma dimensão do político, apresentando alguns dados gerais sobre as revistas selecionadas. E um terceiro momento, no qual a imagem da constelação em Walter Benjamin é discutida, com a apresentação da proposta de experimentação teórica da tese, alinhavando a modernidade e as experiências estéticas simbolistas e modernistas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[7] BENJAMIN, Walter. Prólogo epistemológico-crítico. In: *Origem do drama trágico alemão*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b, p. 13-48.

Capítulo 1. Modernidades

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Charles Baudelaire

Ao escrever *Le Peintre de la vie moderne*, Charles Baudelaire, em meio a sua crítica sobre a pintura de costumes de Constantin Guys, dá forma a uma outra concepção do moderno. O crítico e poeta, que fala da vida moderna, de seu artista e expõe sua teoria do belo nesse texto, dedica um tópico inteiro para tecer suas observações sobre aquilo que denomina modernidade: a busca pelo eterno no transitório.

Porém, quando falamos em modernidade é preciso ter o cuidado de explicitar a qual nos referimos, pois é dado que existe mais de uma. Por isso, antes de adentrarmos às propostas baudelairianas de perceber a experiência histórica desse mundo moderno como aquela que extrai o imutável do fugidio, mapearemos, a partir do trabalho de Hans Ulrich Gumbrecht, a existência de algumas noções de moderno e modernidade, que, muitas vezes, parecem emergir uma sobre outra, como cascatas, para usarmos a expressão desse autor.[8]

Gumbrecht contabiliza quatro períodos da modernidade que podemos organizar da seguinte maneira: um período compreendido como "início da modernidade", em que são enfatizados os acontecimentos marcantes do século XV, como a invenção da imprensa por volta de 1439, com a prensa mecânica inventada por Johannes Gutenberg, e a chegada dos europeus às terras que vieram a ser conhecidas como América. Outra modernidade seria a que se concentra sobre o processo complexo de modernização epistemológica, ocorrido entre os anos 1780 e 1830, denominada, portanto, "modernidade epistemológica".

Quanto à terceira, ressalta que ela possui um caráter mais restrito, pois evoca um período específico nas histórias ocidentais da literatura e das artes marcado por programas radicais de ruptura. Essa "alta modernidade" se concentraria, sobretudo, nas primeiras décadas do século XX. A quarta modernidade é aquela que, para ele, pode ser encarada como "pós-modernidade". Pertencente ao período contemporâneo, ela põe em foco uma nova discussão epistemológica, a da busca

[8] GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. (Trad. Lawrence Flores Pereira). São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

pela determinação da identidade do final do segundo milênio – e mais especificamente, sua condição de construtora de temporalidade.

A modernidade com a qual trabalhamos é, dentro desse esquema temporal realizado por Gumbrecht[9], o período situado entre a "modernidade epistemológica" e a "alta modernidade", entre os anos 1830 e o fim do século, que ele denomina como "baixa modernidade". De acordo com o teórico, esse momento da história da arte e da literatura na Europa corresponde a um momento de reações à crise da representabilidade.

Resultado de uma acumulação de inovações tecnológicas, experimentações e efeitos estéticos, que foram ganhando espaço ao longo da segunda metade do século XIX, essas reações teriam provocado, segundo Gumbrecht, um desequilíbrio no eixo vertical que conecta a "superfície meramente material dos significantes" à "profundidade espiritual do significado".[10] Questão observável nos *layouts* dos textos simbolistas e na atenção dispensada por seus literatos aos sons da linguagem, por exemplo.

Dessa perspectiva, tais experiências demonstrariam como os significantes adotariam, a partir de então, funções – conforme Gumbrecht, sobretudo estéticas – que transcenderiam a função de representar sentido, transformando, assim, o valor da materialidade dos significantes que já não mais articulavam apenas o significado. Esse momento de desequilíbrio pode ser compreendido como um momento em que diversas experimentações estéticas promoveram uma "desregulação do signo"[11].

Não obstante, é importante ressaltar que essa ruptura epistemológica – na relação signo-significante-significado – promovida pelas experiências estéticas do século XIX, não se constitui como um descolamento estético das questões sociais e políticas. Ao contrário, seus literatos não desassociavam suas produções artísticas e intelectuais das experiências da vida moderna, como aponta Carl Schorske.[12]

---

[9] Vale ressaltar que a estruturação e desenvolvimento do pensamento do autor sobre o tema é mais denso e bem trabalhado do que apresentamos aqui. Porém, nos valemos dessa estruturação, de modo mais condensado, apenas para delinear algumas diferenciações em meio à multiplicidade de sentidos com os quais nos deparamos ao trabalhar com o conceito de modernidade. O que nos exige, minimamente, apresentar essa variedade e indicar com qual trabalhamos.
[10] GUMBRECHT, *Modernização dos sentidos*, 1998, p. 18.
[11] GUMBRECHT, *Modernização dos sentidos*, 1998, p. 162.
[12] SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história*: indagações na passagem para o modernismo. (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

1.1. Pluralidade de sentidos

Segundo Schorske, surge, na França oitocentista, uma nova maneira de sentir e pensar, em que a relação entre *hommes de lettres* e cidade – bem como as experiências da vida cotidiana – passa a se dar não mais por um julgamento ético, mas, sobretudo, pela experimentação estética em sua plenitude.[13] Essa nova percepção da cidade e da vida moderna é apresentada, pela primeira vez, na produção intelectual de Charles Baudelaire.

Os artistas e intelectuais que experienciavam essa modernidade não se preocupavam em perguntar o que era bom ou o que era ruim na vida moderna, mas sim o que era a vida moderna. Suas experimentações estéticas não eram mais motivadas apenas pela faculdade do julgar. Ao contrário, o artista moderno partira para a rua, lugar onde é possível experimentar em sua plenitude a modernidade, sem que qualquer critério que seja fosse estabelecido previamente. Nas ruas, em meio à multidão, ele caminha, observa e registra tudo aquilo de eterno que existe no contingente.

No momento em que ganha espaço essa nova compreensão estética da experiência moderna, o *locus* temporal entre passado e futuro também sofre alteração. Ele passa a ser suprimido por uma dimensão "aqui e agora", apreendida pela transitoriedade – que carrega em si não apenas o efêmero, mas também o permanente – e reelabora questões que se colocavam frente ao mundo moderno.

Trata-se, então, como escreve Baudelaire, de retirar da moda o que essa pode conter de poético no histórico, ou seja, de extrair o eterno do transitório. O artista moderno é "*le peintre de la circonstance et de tout ce qu'elle suggère d'éternel*"[14]. Assim, a modernidade passa a ser apreendida numa coexistência do fugidio e do eterno e o artista moderno, como destaca a epígrafe que inicia esse capítulo, busca o contingente da arte, cuja outra metade é o eterno: "*le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable*"[15].

Retomemos, então, a nossa questão inicial acerca dos termos que serão recorrentes neste trabalho: o adjetivo moderno e o substantivo modernidade. Como

---

[13] SCHORSKE, *Pensando com a história*, 2000, p. 67.
[14] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III – L'Art romantique. Paris: Michel Lévy frères, 1868, p. 57. Bibiothèque nationale de France, Gallica.
[15] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome III, 1868, p. 69. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

atenta Heidrun Krieger Olinto, para Gumbrecht, palavras específicas são usadas e compreendidas de modo distinto em diferentes esferas da experiência, assumindo, assim, significados diversos em cada situação.[16] Nesse sentido, reitera-se a pluralidade de sentidos de palavras em diferentes contextos como multiplicação sincrônica de usos e sentidos em esferas de experiência distintas.[17]

Gumbrecht apresenta assim um sistema de possibilidades semânticas para o termo *moderno* em função de três perspectivas tipológicas: uma primeira que compreenderia o moderno como "atual", em oposição a um "anterior"; uma segunda, na qual o moderno seria apreendido como par dicotômico de "antigo", referenciando-se a um presente que se afasta de períodos anteriores; e uma terceira perspectiva que compreende um momento presente pensado pelos contemporâneos como passado de um presente futuro.

Essa última concepção do termo *moderno* possibilita a compreensão de um presente percebido como fugaz e que, portanto, não guarda, com o passado, outra relação que não a de um distanciamento, que se mostra, por sua vez, qualitativamente diferente. Isto é, uma relação que não sobrepõe uma experiência a outra, mas as percebe como singulares em seus presentes-passados. É nessa apreensão do moderno que Baudelaire substantiviza o termo e desenvolve sua teoria do belo e sua compreensão acerca da modernidade.

Em sua interpretação da teoria baudelairiana da modernidade, Hans Robert Jauss busca demonstrar como o surgimento do novo termo *la modernité* – consagrado como palavra de ordem de uma nova estética, sobretudo, a partir de Baudelaire – marcou a consciência de uma nova compreensão do mundo.[18] Para isso, ele traça uma espécie de percurso das acepções do termo *moderno* ao longo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[16] Malcon Bradbury e James McFarlane, em um texto introdutório sobre modernismo, escrevem algo que se aproxima do exposto por Olinto, ao afirmarem sobre a "instabilidade semântica do termo" moderno: "A modernidade é uma palavra crucial para nós, mas está ligada a definições de nossa situação sujeitas a mudança. A noção de 'moderno' passa por alterações com uma rapidez muito maior do que termos semelhantes [...]". BRADBURY, Malcon: MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In. _____. (Orgs.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42. p. 15.

[17] OLINTO, Heidrun Krieger. Pequenas dúvidas acerca da cultura contemporânea. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 4 (É preciso ser absolutamente moderno?). Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_04.html. Acesso em: 18 dez. 2018.

[18] JAUSS, Hans Robert. Tradição literária e consciência atual da modernidade. In. OLINTO, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de Literatura*: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. (Série Fundamentos ; 115), p. 47-100.

dos séculos, sob o qual nos deteremos brevemente a fim de compreender a evolução semântica deste termo até a acepção com a qual trabalhamos.

Conforme Jauss, a primeira aparição do termo dataria da última década do século V. Nesse contexto, *modernus*, cuja função era designar a atualidade histórica presente, tinha como par antagônico o termo *antiqui*, e marcava o surgimento de uma consciência do término da Antiguidade romana pagã e o início de uma nova era cristã.[19] Antoine Compagnon destaca a dimensão da atualidade contida no termo, ressaltando que *modernus*, aqui, não é o que é novo, mas sim o que é *atual*, aquilo que é presente e não passado.[20]

Ao prosseguir em sua análise da evolução histórica do conceito, Jauss demonstra como na Idade Média, essa discussão vai, a partir de um processo de crescente periodização temporal, abranger o campo semântico entre as noções de "limite temporal" e "época".[21] A partir do século XIII, se afastando da relação com a Antiguidade pagã, o par antagônico *modernus* x *antiqui* adquire o valor conceitual dicotômico correspondente ao tempo de uma diferença geracional de duas escolas: a dos *antiqui* e a dos *moderni*.

É no momento desse Renascimento que, de acordo com Jauss, a metáfora das trevas, de uma época intermediária, ganha espaço na tradição literária, marcada então pela concepção de um esquema cíclico de retorno ou renascimento periódico. Aqui, o antigo e o novo se encontram diretamente lado a lado, capitaneados pela metáfora cristã da luz e sua reinterpretação humanista.[22]

Já no século XVII, em meio ao classicismo francês, o termo *moderne* será colocado ao lado de *ancien*, na discussão intelectual, iniciada por Charles Perrault, que veio a ficar eternizada como a *Querelle des Anciens et des Modernes*. Nesse conflito, os intelectuais *Modernes* defendiam a ideia de progresso, desenvolvida com as ciências e filosofias modernas, e a atribuição do Iluminismo francês como o início de uma nova época em contraposição aos *Anciens* e sua defesa do valor exemplar atemporal da Antiguidade.

---

[19] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 51.
[20] COMPAGNON, Antoine. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. (Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas), p. 17.
[21] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 53.
[22] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 59.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A esses dois aspectos característicos dos *Modernes*, soma-se uma autoconsciência histórica que faz o homem olhar para sua própria época com "os olhos da história do futuro"[23]. Conforme Jauss, a partir de então, é a existência do horizonte aberto de um aperfeiçoamento sempre crescente do futuro que passa a estabelecer os cânones e a maneira de se relacionar com a história do presente.

Além disso, ao trazer para a discussão a questão do belo – que passa a ser compreendido pelo duplo *beauté universelle*, a beleza atemporal, e *beau relatif*, a beleza própria de cada época –, ressaltava-se, cada vez mais, a especificidade histórica das diversas épocas. É dessa questão da *Querelle* que Baudelaire vai partir para desenvolver sua teoria do belo, a qual abordaremos mais adiante.

No século XVIII, a autocompreensão histórica dos românticos contempla, em termos gerais, uma linha do tempo que se estende desde o período da Idade Média até a sua contemporaneidade, unindo o tempo presente ao passado para fixar a sua origem, identidade romântica. Assim, os românticos se afastam da Antiguidade clássica, apreendida como passado remoto. Nessa nova perspectiva, o par antitético *moderne* x *ancien* cede lugar a outros termos que passam a enfatizar a distância histórica da Antiguidade, como *antique* e *classique*.

Porém, como ressalta Jauss, há, na autoconsciência romântica, não apenas uma atitude que busca no passado a redescoberta da sua origem, mas também um movimento que olha para seu presente e encontra nele, uma ausência. Existe entre os românticos um dilema em relação ao tempo presente, um sentimento de insatisfação em relação ao seu próprio presente, inacabado. Sentimento este que, segundo Jauss, levará a um momento posterior, da modernidade compreendida por Baudelaire, em que "uma nova geração fundará o moderno sobre uma nova relação com a história"[24].

A *modernité*, do século XIX, baudelairiana, se distancia da concepção romântica uma vez que compreendeu que o romântico de hoje, rapidamente, se tornava o de ontem, adquirindo assim a característica de clássico. Ao perceber o tempo sob o viés de uma progressão acelerada da História, a linha que separa presente e passado diminui ao ponto de quase não existir, pois o que agora é moderno, tão logo não o será mais.

---

[23] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 64.
[24] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 75.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Aqui, vale ressaltar a observação feita por Octavio Paz, no que diz respeito à aceleração do tempo histórico. É preciso percebê-la não como um transcurso mais depressa dos dias, senão que transcorrem mais coisas neles e todas elas transcorrem ao mesmo tempo, simultaneamente. De acordo com Paz, a aceleração, na modernidade, é fusão, pois é a confluência de todos os tempos e de todos os espaços num "aqui e agora".[25] Assim, como observa Compagnon, "o moderno torna-se logo ultrapassado; opõe-se menos ao clássico, como intemporal, que ao fora da moda, isto é, o que passou da moda, o moderno de ontem: o tempo acelerou-se"[26].

Daí a autoconsciência da modernidade baudelairiana definir-se apenas por oposição a si mesma. Não obstante, a ideia de um processo – sempre inacabado, nas palavras de Jauss –, que essa percepção histórico-temporal produz, coloca em questão uma nova compreensão acerca do belo. Sobretudo em função da incorporação da *novidade* e do *novo* como aspectos relevantes para a compreensão dessa modernidade, afinal, "como pode a beleza satisfazer às exigências de um ideal de *nouveauté* sempre móvel [...]?"[27].

É o que Baudelaire busca responder em *Le Peintre de la vie moderne*, ao designar a dupla natureza do belo, ele articula a compreensão simultânea da vida moderna, do cotidiano histórico e da atualidade política. Integrando a consciência da modernidade, na experiência histórica – e na experiência estética –, ao aspecto do eterno como antítese do transitório e não como oposto do "passado".

A proposição estética baudelairiana desvela a relação intrínseca existente entre a experiência estética e a experiência histórica. Como ressalta Laura Moutinho Nery, o histórico em Baudelaire não é percebido como um ponto remoto, mas integra a experiência moderna na medida em que o hiato existente entre presente e passado realça aquilo que há de transitório no eterno.[28]

Nesse sentido, o poeta e crítico põe em jogo uma nova sensibilidade temporal, na qual *moderno* e *modernidade* designam as ideias dos artistas, em distintas épocas, da antiguidade à contemporaneidade, sobre o belo. Assim, afirma que

---

[25] PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. (Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 19.
[26] COMPAGNON, *Os Cinco paradoxos da modernidade*, 2010, p. 17-18.
[27] JAUSS, Tradição literária e consciência atual da modernidade, 1996, p. 78.
[28] NERY, Laura Moutinho. *A caricatura:* microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de Doutorado. Orientador: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2006. 233 f. : il., p. 150.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

houve uma modernidade para cada pintor antigo.[29] Em Baudelaire, todos os passados se experimentaram como presente. Por isso, o moderno é apreendido como o circunstancial, e, junto ao eterno, se complementam na dupla natureza do belo:

> *Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion. Sans ce second élément, qui est comme l'enveloppe amusante, titillante, apéritive, du divin gâteau, le premier élément serait indigestible, inappréciable, non adapté et non approprié à la nature humaine*.[30]

Como identifica Paz, os modernos percebem o tempo como uma "trama de irregularidades", compreendendo cada século, cada instante como "único, diferente, *outro*".[31]

1.2. Nova sensibilidade temporal

Jürgen Habermas demonstra essa relação entre passado e presente na teoria da modernidade de Baudelaire. Segundo ele, na teoria baudelairiana do belo, a obra de arte passa a ocupar um lugar notável na intersecção entre eternidade e atualidade.[32] Esse lugar dimana de uma nova percepção da relação do sujeito moderno e da sua experiência histórica com o tempo.

Nessa nova compreensão, a atualidade torna-se o ponto de referência de um período que consome a si mesmo. Com isto, o tempo presente deixa de obter sua consciência baseada na oposição com um tempo anterior, uma época ultrapassada e rejeitada. De acordo com Habermas, a atualidade se constitui como o ponto de intersecção entre o tempo e a eternidade e, portanto, a modernidade compreenderia, assim, o instante, o transitório, como o passado de um presente posterior.[33]

A modernidade, em Baudelaire, deixa de se opor a um 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 autoconsciência se dá, então, como sublinha

---

[29] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes,* Tome III, 1868, p. 69. BNF, Gallica.
[30] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome III, 1868, p. 54-55. BNF, Gallica.
[31] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 18.
[32] HABERMAS, Jürgen. *O Discurso filosófico da modernidade*: doze lições. (Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 13.
[33] HABERMAS, *O Discurso filosófico da modernidade*, 2002, p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Habermas, no domínio da crítica estética, que toma, pela primeira vez, conhecimento do problema da fundamentação da modernidade a partir de si mesma.

É essa autocrítica que possibilita a dissolução das oposições entre o antigo e o contemporâneo. Segundo Paz, essa modernidade – que tem seu fundador em Baudelaire – vai se caracterizar não apenas pela novidade, mas por uma filiação à ruptura. Crítica do passado imediato e que interrompe a continuidade, a "arte moderna não é apenas um filho da idade crítica, mas também é uma crítica de si mesma"[34].

Nessa perspectiva, a dimensão da mudança ganha destaque. "*Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel)*"[35], escreve Baudelaire no poema "*Le Cygne*", um dos dezesseis poemas dos *Tableux parisiens*, publicados somente nas edições a partir de 1861, que compõe *Les Fleurs du Mal*. A modernidade faz, então, da mudança, o seu fundamento e, capitaneada pela ideia de progresso, assume uma faceta que se vincula ao processo de modernização.

Processo de modernização não apenas tecnológico, mas também abrangente ao próprio espaço urbano, demolindo traços da cidade feudal/colonial para transformá-la em cidade moderna, (n)a qual o sujeito não mais (se) reconhece... "[...] *palais neufs, échafaudages, blocs,/ Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs*"[36]; "Vai desaparecer a estreita e feia rua Sete. Dentro de pouco tempo o alvião desbravador fará de todo [...] um *monte d'escombros* donde se evolará com o fumo da poeirada, mais um dos últimos alentos da *velha* e andrajosa Sebastianópolis"[37].

Conforme Paz, essa superestimação da mudança implicou em uma superestimação do futuro, "tempo que ainda não é e que sempre está prestes a ser"[38]. Porém, o futuro não se configura como lugar de repouso, um fim ao qual se pretende chegar. Ao contrário, ele contempla a "projeção do tempo sucessivo e

---

[34] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 17.
[35] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome I – Les Fleurs du Mal. Paris: Michel Lévy frères, 1868, p. 258. BNF, Gallica.
[36] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome I, 1868, p. 259. BNF, Gallica.
[37] GONZAGA DUQUE. *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. 225.
[38] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 28.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

simultaneamente sua negação", ou seja, "é um contínuo começo, um permanente ir além"[39]. Por isso, sua identificação com o progresso, então percebido como um contínuo – e ininterrupto – ir em frente, ainda que não se saiba aonde.

Ao assumir essa concepção, a modernidade passa a ser associada a um processo de ruptura constante, o qual a conforma também como uma tradição, que é sempre diferente. Como ressalta Paz, a modernidade se apresenta como uma tradição polêmica na medida em que desaloja a tradição imperante, seja ela qual for, para, no instante seguinte, ceder o lugar a outra tradição, que, por sua vez, é também outra manifestação momentânea da atualidade.

Posta a discussão sobre o moderno, a modernidade e seus caminhos, é importante salientarmos que, assim como Compagnon, distanciamos dessa dimensão da modernidade capturada pelo futuro, aqueles a quem o autor denomina como "primeiros modernos", os que seguiam na esteira de Baudelaire – como os simbolistas franceses e brasileiros e os modernistas hispano-americanos. Esses se afastariam das experiências das vanguardas artísticas das décadas de 1910 e 1920, marcadas, sobretudo, pela retórica da ruptura e pelo mito do começo absoluto.

Diferente dos vanguardistas, Baudelaire e os artistas que seguem na sua esteira não buscavam o novo em um presente que se voltava para o futuro, pois não acreditavam nessa ideia de progresso. Como podemos ver na crítica sobre a Exposição Universal de 1855, na qual Baudelaire dedica algumas páginas à ideia moderna de progresso e sua aplicação nas belas artes, identificando o progresso como um farol obscuro, traiçoeiro, loucura desoladora, que levará à decrepitude; uma paixão que é o diagnóstico de uma decadência já muito visível:

> *Je veux parler de l'idée du progrès. Ce fanal obscur, invention du philosophisme actuel, breveté sans garantie de la Nature ou de la Divinité, cette lanterne moderne jette des ténèbres sur tous les objets de la connaissance; la liberté s'évanouit, le châtiment disparaît. Qui veut y voir clair dans l'histoire doit avant tout éteindre ce fanal perfide. Cette idée grotesque, qui a fleuri sur le terrain pourri de la fatuité moderne, a déchargé chacun de son devoir, délivré toute âme de sa responsabilité, dégagé la volonté de tous les liens que lui imposait l'amour du beau: et les races amoindries, si cette navrante folie dure longtemps, s'endormiront sur l'oreiller de la fatalité dans le sommeil radoteur de la décrépitude. Cette infatuation est le diagnostic d'une décadence déjà trop visible*.[40]

---

[39] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 40.

[40] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome II – Curiosités esthétiques. Paris: Michel Lévy frères, 1868, p. 218-219. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Frente a essa ideia grotesca de progresso, esses artistas eram críticos e portanto, como escreve Compagnon, "não depositavam sua confiança no tempo nem na história"[41] tal como esses eram apresentados. Daí, conforme o autor identifica, o paradoxo da modernidade vir dessa relação equívoca com a modernização e da aproximação das experiências estéticas do *fin-de-siècle* com as vanguardas artísticas que veem no movimento indefinido do novo, a superação crítica.

Nesse sentido, é importante ainda remarcar que, apesar de relacionais, modernidade e modernização não são conceitualizações equivalentes. Antes, como destaca Willi Bole, a modernidade pode ser percebida como a expressão artística e intelectual de um projeto histórico específico, a modernização apreendida pela ideia do progresso.[42]

Realizada essa breve recuperação de parte da literatura teórica sobre a modernidade, ressaltamos que, ao contrário do que possa parecer, as observações acerca do tema necessárias a este estudo não foram, ainda, de todo contempladas. Até aqui, o percurso traçado compreende a noção de modernidade de modo geral, a partir das experiências estéticas iniciadas com Baudelaire, em Paris. E as experiências latino-americanas? Há experiências estéticas modernas nas cidades latino-americanas em suas cenas finisseculares? Podemos falar em modernidade nas realidades históricas diversas na América Latina de fins de século XIX?

Antes de mais nada, é necessário fazer um adendo. Quando utilizamos os termos que dão a entender uma identidade nacional ou regional – como brasileiras, mexicanas, francesas, nicaraguense, guatemalteco, latino-americanas – é apenas a título de localizar geograficamente essas experiências e seus artistas. Não estamos tratando aqui de poéticas ou experiências estéticas que se apresentem enquanto características de uma literatura nacional, estritamente vinculadas, ou seja, delimitadas, a frontreiras tanto políticas quanto sócio-históricas, tampouco que sejam homogêneas, mesmo nas dimensões mais locais – como os termos cariocas ou parisienses.[43]

---

[41] COMPAGNON, *Os Cinco paradoxos da modernidade*, 2010, p. 39.

[42] BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 2000, p. 24.

[43] Tal ponderação é decorrente da leitura apresentada por Octavio Paz sobre a ideia de uma poesia latino-americana: "[...] estou certo da existência de alguns poemas escritos nos últimos cinquenta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Conforme Sarlo, ao trabalharmos com a modernidade, precisamos levar em consideração sua multiplicidade, cujo aspecto plural se dá em função da densidade semântica que tece elementos contraditórios da experiência em cada contexto.[44] No caso deste trabalho, quatro cenários distintos: argentino, mexicano, francês e brasileiro; mais especificamente, quatro cidades: Buenos Aires, Cidade do México, Paris e Rio de Janeiro.

Distintas e múltiplas, como sublinha Sarlo, não é possível determinar qualquer relação de hegemonia entre as experiências da modernidade nas cenas finisseculares da França e da América Latina. Reforçando a proposta de não se estabelecer relações hegemônicas, Néstor Garcia Canclini pondera como equivocada a interpretação que olha para as experiências das modernidades latino-americanas como simples "transplantes" e "enxertos" desvinculados da nossa realidade. Segundo Canclini, essa percepção decorreria, em parte, de uma comparação das modernidades latino-americanas com "imagens otimizadas de como esse processo aconteceu nos [ditos] países centrais"[45].

Dessa perspectiva, como destaca Andreas Huyssen, as assimetrias culturais, políticas e econômicas existentes nas muitas "geografias do modernismo" não devem ser percebidas como fatores que inviabilizaram o intercâmbio criativo e reconhecimento recíproco entre as experiências modernas nas cidades metropolitanas da europa continental, considerando "destacamentos avançados anglófanos", e naquelas de países colonizados e pós-coloniais, como as latino-americanas.[46] É preciso então, como escreve Huyssen, "revisitar variedades de modernismo antes excluí-las do cânone euro-americano como derivadas e imitativas, e, portanto, inautênticas"[47].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

anos por alguns poetas latino-americanos, mas não o estou da existência da poesia latino-americana. Experimento a mesma dúvida diante de expressões parecidas, tais como 'poesia inglesa' ou 'poesia francesa'. Ambas designam realidades heterogêneas e, por vezes, incompatíveis [...]". PAZ, Octavio. Poesia Latino-Americana?. In. _____. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates ; Crítica). p. 143-154. p. 143.

[44] SARLO, *Modernidade periférica*, 2010, p. 56.

[45] CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. (Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo: EdUSP, 1997, p. 71.

[46] HUYSSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto ; Museu de Arte do Rio, 2014. (ArteFíssil). p. 19-38.

[47] HUYSSEN, Geografias do modernismo em um mundo globalizante, 2014, p. 21.

Esses paralelos, que caracterizam de modo qualitativo as experiências modernas, compartilham de uma acepção eurocêntrica – a qual se disse universal durante muitas décadas – de termos como civilização e progresso, configurando uma retórica do poder. Esse universalismo, na realidade, europeu, como Immanuel Wallerstein destaca, diz respeito a um falso universalismo que gira em torno de conceitos, noções e ideias utilizadas para reafirmar uma pretensa superioridade dos países ocidentais europeus – e também dos Estados Unidos – e, assim, justificar suas intervenções em outros países.[48]

Paz também rechaça essa diferenciação qualitativa, que caracteriza as experiências latino-americanas com o adjetivo "subdesenvolvido". Para ele, esse termo – pertencente "à linguagem anêmica e castrada das Nações Unidas" – alimenta duas ideias falsas. A primeira é a de que só existe uma civilização, a civilização ocidental moderna (europeia), modelo a partir da qual as diferentes civilizações podem se reproduzir. A segunda consiste na crença de que as mudanças das sociedades e culturas podem ser medidas, pois elas são lineares e progressivas.[49]

Importantes e variados são os estudos que se voltam para a temática da modernidade nos países latino-americanos, apresentando uma leitura que observa as especificidades locais. De modo geral, esses trabalhos consideram as relações dos passados coloniais e, posteriormente, a localidade periférica desses países em relação ao que seria o perímetro central do mundo capitalista, a Europa e os Estados Unidos.

Proporcionadas por essas reflexões, com uma perspectiva que costuma observar aspectos dos campos sociocultural e político-econômico, as conceitualizações de modernidade periférica – como vemos no estudo de Sarlo sobre a Argentina[50] – modernidades tardias e modernidades alternativas, por

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[48] WALLERSTEIN. Immanuel. *O universalismo europeu*: a retórica do poder. (Trad. Beatriz Medina). São Paulo: Boitempo, 2007.

[49] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 32.

[50] Em seu estudo sobre a cidade de Buenos Aires nas décadas de 1920 e 1930, Sarlo propõe o acompanhamento do adjetivo "periférico" à modernidade na Argentina. Todavia, vale ressaltar que, embora essa adjetivação demonstre, num primeiro momento, o posicionamento periférico dessa cidade dentro do cenário da vertiginosa expansão do capital-industrial, ela ganha diversas conotações ao longo da obra. Como ressalta Julio Pimentel Pinto, em posfácio: "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

exemplo, buscam dar conta das singularidades experienciadas nas modernidades latino-americanas.

Essa mesma preocupação teórica perpassa os estudos de Julio Ramos. Porém, valendo-se, de outra perspectiva de análise, a da autonomização do campo literário, Ramos fala em "modernização desigual" ao observar as modificações na relação entre literatura e política nas experiências da América Latina, de língua hispânica, ao longo do século XIX, do pós-independências ao fim do século.[51] Em sua análise, ressalta as particularidades do processo de autonomização literária na América Latina finissecular e, decorrente disso, a heterogeneidade da literatura latino-americana, em suas formas híbridas. Ambos aspectos são percebidos por ele, como fundamentais para uma configuração da experiência moderna hispano-americana diversa da europeia.

Ainda sobre as modernidades latino-americanas, Hugo Achugar salienta a importância de se compreender o lugar "de onde se fala", ou seja, de onde se constrói essas experiências. Ao trabalhar com a noção de periferia, Achugar apresenta a condição "periférica" do sujeito latino-americano como parte integrante de sua subjetividade, sendo uma forma de diferenciação em seu processo de hibridização.[52]

É preciso, então, como propõe Canclini, entender as sinuosidades das modernidades latino-americanas. Porém, mais que isso: ao se debruçar sobre essas modernidades, é preciso perceber a dimensão inovadora de suas experiências estéticas, buscando demonstrar que essas não se trataram, simplesmente, de uma "adoção mimética de modelos importados".[53] Nesse sentido, Canclini propõe que sejam consideradas as diferenças entre essas experiências, as confrontando e as entrelaçando em suas relações de negociação, conflito e empréstimo recíproco.[54]

---

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 [...]". PINTO, Julio Pimentel. Posfácio: um ensaio nas margens. In. SARLO, 2010. p. 452-453.

[51] RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*: literatura e política no século XIX. (Trad. Rômulo Monte Alto). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas).

[52] ACHUGAR, Hugo. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. (Trad. Lyslei Nascimento). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas).

[53] CANCLINI, *Culturas híbridas*, 1997, p. 83.

[54] CANCLINI, Néstor García. *Diferentes, desiguais e desconectados*: mapas da interculturalidade. (Trad. Luiz Sérgio Henriques). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015, p. 17.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Portanto, devemos procurar pelas modernidades próprias de cada cena finissecular.[55] Modernidades diversas, mas que possibilitam, em suas diferentes formas, a aparição de novas formas de pensar, sentir e agir, as quais repercutem na cultura literária. Sendo assim, levemos em consideração as singularidades das experiências estéticas simbolistas e modernistas em suas diversas cenas: na França, em Paris; no Brasil, no Rio de Janeiro; na Argentina, em Buenos Aires; e no México, na Cidade do México.

1.3. Revoluções e *flâneries*

A Europa do Oitocentos foi moldada por uma dupla revolução: a industrial inglesa e a Francesa de 1789. Segundo Elias Tomé Saliba, os impactos desses dois processos, que margearam as transformações no decorrer do século XIX, foram sentidos como forças descontroladas que impulsionavam a sociedade em direção a um desfecho ainda imprevisto, mesmo assim inevitável.[56]

Essa sensação movediça da realidade sócio-histórica pode ser observada em diversas obras literárias. Alfred de Musset, por exemplo, em *La Confession d'un enfant du siècle*, descreve, em 1836, esse fluxo de sensações impregnadas de vaguidão, fluidez e instabilidade – "*quelque chose de semblable à l'Océan qui sépare le vieux continent de la jeune Amérique*" – de uma realidade que se encontra entre dois mundos: o mundo do Antigo Regime, e um outro que ainda se faz promessa, "*un immense horizon, les premières clartés de l'avenir*".[57]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[55] Ao que vale fazer uma ressalva: parte dos estudos aqui apontados, ao expor suas reflexões sobre as múltiplas modernidades, oferece como exemplos das experiências latino-americanas, as vanguardas hispano-americanas e o modernismo de São Paulo, das décadas de 1920 e 1930, em contraponto às do continente europeu, de fins do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, fazemos uso desses, porém destacando uma percepção de Rodrigues, da qual nos aproximamos. Para ele, "associada diretamente aos modernismos e capaz de explicar o porquê de uma modernidade sem modernismo até o final do século XIX", menospreza-se "as experiências anteriores, desqualificando-as como menores, ou, se quisermos, antigas" – ou ainda pré-modernas. *Cf.* RODRIGUES, A Querela entre antigos e modernos, 2000, p. 281. Inclusive porque nosso intuito é apresentar essas experiências estéticas finisseculares – em suas distintas cenas, considerando singularidades e compartilhamentos – como constitutivas da modernidade. Afinal, como escreve Rodrigues, "que [19]22, que nada...". *Cf.* 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: 20 set. 2021.

[56] SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

[57] MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Félix Bonnaire Éditeur, 1836, p. 18. BNF, Gallica.

Há, ao longo de todo o século XIX, na Europa, em especial na França, uma efervescência política, um "revolucionarismo endêmico", como observa Eric Hobsbawm, que modifica constantemente as experiências sócio-políticas.[58] O que é perceptível quando elencamos os diferentes regimes que se sucederam na França, a partir do início da Revolução de 1879: a declaração de uma Monarquia Constitucional, em 1789; o estabelecimento da Primeira República, em 1792; o golpe de 18 Brumário, em 1897, com a criação do Consulado e a coroação de Napoleão Bonaparte em 1804, dando início ao Primeiro Império Francês; o restabelecimento da monarquia dos Bourbon, em 1814, e a breve ressurreição do Império com os Cem Dias, em 1815; a Restauração, findada com a Monarquia de Julho de 1830; as Revoltas de Junho de 1848, que levaram à Segunda República; o golpe de Napoleão III, em 1852, dando início ao Segundo Império; as revoltas da Comuna de Paris de 1870; e a instauração, no mesmo ano, da Terceira República.[59]

Concomitantemente, as mudanças nas estruturas urbanas e industriais, sutis até meados do século, se transformavam com o progressivo crescimento populacional na cidade de Paris, sobretudo a partir da segunda metade do século. O impacto gerado por essa multidão constitui uma experiência marcante para seus contemporâneos literatos. Todas essas mudanças reverberavam no campo da cultura, no qual, imbuídos de um forte espírito de liberdade, artistas buscaram modificar a percepção do mundo, propondo novas experimentações estéticas.

Nesse contexto, o ato de olhar desenvolve um papel importante para o artista que se lança a caminhar pelas ruas, em meio à multidão, desfrutando-a, ocupado em investigar tal aglomeração, como conta o narrador de "O homem da multidão", na história do literato estadunidense Edgar Allan Poe – referência para Baudelaire, que vai traduzir sua obra do inglês para o francês. Estar na multidão e ainda assim não fazer parte dela, não é só experiência fundamental para aquele que se quer moderno, é uma arte da qual nem todos podem desfrutar – "*Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude: jouir de la foule est un art*"[60], escreve

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[58] De acordo com Hobsbawm, as alternâncias de regime experienciadas pela França ao longo do século XIX foram de um ritmo "quase insano". HOBSBAWM apud SALIBA, *As Utopias românticas*, 2004, p. 30; HOBSBAWM, Eric. *A Era das revoluções*: 1789 – 1848. (Trad. Maria Tereza Teixeira e Marcos Penchel). São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 184.

[59] Regime político que vigoraria na França até 1940, quando da ocupação do território francês pelo exército alemão, na Segunda Guerra Mundial.

[60] BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome IV – Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Paris: Michel Lévy frères, 1869, p. 31-32. BNF, Gallica.

Baudelaire no poema em prosa *Les Foules*. Para o poeta moderno, multidão e solidão se correspondem, são termos que se equivalem e se transmutam, o caminhante solitário e pensativo, em sua *flânerie*, desposa a multidão e retira dessa comunhão, uma intoxicação singular.

O surgimento dessa multidão é proporcionado pelo declínio do sistema doméstico de produção, decorrente da revolução industrial, que impulsiona os indivíduos para o mercado de trabalho, como observa Maria Stella Bresciani.[61] Além dessa amplitude da exposição pública, produtora da identidade social do trabalhador, outro fator também contribuirá para a massa homogênea que se configura a multidão: o sistema capitalista.

Em suas análises acerca da vida mental na metrópole moderna, Georg Simmel registrou como a lógica do capital-industrial opera em diversos níveis da vida social. Dominante na vida mental moderna, a natureza calculativa do dinheiro proporcionava, conforme as observações de Simmel, o surgimento de uma nova precisão e de uma certeza na definição de identidades e diferenças ao mesmo tempo em que extinguia as ambiguidades nos acordos e combinações nas relações sociais. O dinheiro, o denominador comum de todos os valores, arrancava "irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade"[62].

Não obstante, essas forças sócio-históricas, legadas pelas revoluções do século XVIII e XIX, também colocaram em cena a necessidade que o indivíduo moderno tinha em preservar a sua autonomia e individualidade, estimulando, assim, a aparição de algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos. A fuga da normatividade e a resistência à rígida divisão de papéis sociais no espaço moderno parisiense encontraram corpo, por exemplo, na figura do *flâneur*, que era, ao mesmo tempo, ator e espectador desse processo, e do *dandy*.

Antes de tudo, ambas figuras apresentam um modo de ser, cada qual em suas nuances, que busca por uma subjetivação do sujeito a fim de transgredir a serialização e produção em massa e a homogeneização dos indivíduos legada pela

---

[61] BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX*: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Coleção tudo é história ; 52), p. 50.
[62] 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. p. 16.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

lógica industrial-capitalista. Como ressalta Renato Cordeiro Gomes, a resistência crítica do *dandy* a esse espaço, que homogeneíza a todos, consiste na busca por uma singularidade que se destaca pela elegância do figurino exclusivo.[63]

Sobre o dandismo, Baudelaire dedica algumas páginas em seu ensaio sobre Guys: considera-o como uma necessidade, muito rara aos homens de seu tempo, de combater e destruir a trivialidade.[64] Através dele, bem como da *flânerie*, buscava-se reestabelecer o caráter vertical do indivíduo diante da crescente horizontalização da sociedade parisiense do século XIX. Soma-se a esses fatores, a dimensão dicotômica da modernização do espaço urbano realizada pelo Barão de Haussmann na cidade de Paris, durante o Segundo Império Francês, que alterou a identificação da, e na, cidade.

O que há de específico no espaço e no tempo da modernidade parisiense é captado e definido, primeiramente, por Baudelaire, em sua poética, flexível e *nevrosa*, que surge dos choques com a grande cidade, dessa nova sociedade. Em seus escritos sobre Baudelaire, Walter Benjamin aponta como força da poesia baudelairiana, a atitude hostil de seu poeta frente ao progresso. Benjamin atenta para a dimensão alegórica da poesia baudelairiana, na qual os temas apresentados raramente se encontram sob a forma descritiva. Assim, a cidade parisiense aparece, em Baudelaire, em seu aspecto transitório e efêmero, belo e decrépito, em sua dimensão desmedida na multidão e, ainda assim, na solidão.[65]

O *fin-de-siècle* trouxe outros ares. Foi, como observa Eugen Weber, "uma época de depressão econômica e moral, recedendo muito menos a alegria ou esperança"[66]. Vividas as ondas revolucionárias – da Revolução de 1789 ao fim da Comuna, em 1871 –, o desenvolvimento industrial e as promessas de liberdade do início do século – do racionalismo moderno e do progresso – se convertiam em "gaiolas de ferro"[67]. As sensações de insegurança e desconfiança, partes da

---

[63] GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio*: vielas do vício, ruas das graças. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996, p. 36.
[64] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome III, 1868, p. 94. BNF, Gallica.
[65] BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin).
[66] WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 10.
[67] A imagem "gaiolas de ferro", aqui utilizada, surge a partir de duas inspirações que se complementam. Uma que considera a recorrente utilização do ferro como material comum na produção em série do mundo industrial e nas modernas construções arquitetônicas que se espalhavam pela cidade – fossem elas construídas para durarem, ou serem apenas temporárias, como

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

experiência do *fin-de-siècle*, compeliam ao espírito de seus artistas uma conversão a certo desencantamento com o mundo moderno. Nesse cenário, os simbolistas franceses apresentam sua proposta combativa frente a esse mundo que a tudo, progressivamente, mercantilizava.

1.4. Historicidades distintas, configurações outras

Por outro lado, o fim do século XIX na América Latina apresentava outras configurações de experiência histórica. As cidades capitais do Brasil, da Argentina e do México não só apresentavam outras configurações da experiência moderna, como também possuíam historicidades distintas da francesa. Foram colônias, durante décadas, de países ibéricos, assumindo diferentes modos de colonização. Além disso, tiveram, cada qual, um processo de independência nacional específico condicionado pelos seus antecedentes coloniais.[68]

Os movimentos de independência hispano-americanos, ocorridos na primeira metade do século XIX na América Latina, culminaram em uma série de novos Estados republicanos. A constituição desses Estados, ao longo do século, esteve permeada, como ressalta Maria Elisa Noronha de Sá, por inúmeras lutas – muitas vezes, sangrentas – entre grupos mais liberais e outros mais conservadores na busca pela construção da nação.[69]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

os grandes pavilhões e edifícios de ferro e vidro erigidos para a *Exposition Universelle* de 1900. A outra, de uma tradução do termo criado e empregado por Max Weber, *stahlhartes Gehäuse* ("jaula de aço", a partir da tradução do inglês, ou "habitáculo duro como o aço", na tradução de Michael Löwy), no livro *A Ética protestante e o espírito do capitalismo*. Para Weber, o capitalismo moderno, em suas práticas sociais e econômicas, subordinava, progressivamente, os indivíduos a diversas regras cotidianas, absolutas e impessoais, características de uma burocratização exacerbada. Com isso, a sociedade moderna seguia, cada vez mais, os imperativos do mercado, colocando tudo como valor, em termos de quanto. As diferenças qualitativas passavam a ser compreendidas em valores quantitativos. Nessa lógica, o espírito do capitalismo assumiria o aspecto da máxima de uma vida eticamente coroada, transformando o trabalhar em um fim em si mesmo. Já Löwy, que analisa as proposições de Weber, em um diálogo com as de Karl Marx, percebe essa expressão mais como uma alegoria, não das consequências do processo de burocratização e mais da perda da liberdade individual perpetrada pela experiência moderna. LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo, 2014.

[68] Utilizamos os termos "colônia", "colonial" e "colonização" de forma generalizada apenas para evidenciar historicidades que compartilham de processos históricos muito semelhantes. Não obstante, vale ressaltar que essas acepções são posteriores a essas experiências históricas e que não nos deteremos a essa especificidade pelo fato dela se distanciar do objeto e da temporalidade desse estudo, bem como pelo fato de existir farta bibliografia sobre o tema em questão.

[69] SÁ, Maria Elisa Noronha de. O Labirinto mexicano de Octavio Paz. *O que nos faz pensar – Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 51-63, setembro de 2015. (Dossiê "Paixão Crítica: 100 anos de Octavio Paz"). p. 54.

Segundo Paz, se renomeados, assumindo então nova configuração política, por outro lado, os espaços hispano-americanos ainda apresentavam, em muitas das suas condições sociais, traços da antiga estrutura colonial. De modo geral, a Coroa espanhola havia sido substituída por caudilhos e oligarquias, e os grupos que se levantaram contra o poder espanhol, valendo-se das ideias revolucionárias da época, não deram continuidade às reformas no âmbito da sociedade.[70]

Já o processo de independência brasileiro divergiria, dentre outros, pelo fato de ter culminado na proclamação de um Império monárquico, cujo imperador era o filho do rei de sua antiga metrópole, Portugal. A República só viria com o fim do século e a reverberação do movimento intelectual de 1870 e as ideias advindas do positivismo, cientificismo, liberalismo e outras teorias europeias, num cenário em que os termos "nação", "identidade", "progresso", "modernização" e "futuro" eram recorrentes.

No cenário brasileiro, a atividade intelectual dos escritores dessa geração de 1870, segundo Angela Alonso – que analisa esse momento observando aspectos do âmbito político –, não estava dissociada da atividade política, a qual assumia então um movimento político de contestação da ordem imperial.[71] Apesar do uso da noção de geração por Alonso, vale ressaltar que, embora possa parecer haver uma unidade entre esses escritores, esse grupo de literatos da "geração de 1870" era, na realidade, heterogêneo em sua natureza, como aponta Roberto Ventura.[72]

De todo modo, em um momento de crise do Império, o *status quo* político-institucional brasileiro era posto em questão pelos intelectuais que se valiam de um repertório político-filosófico europeu, adaptando-o em conformidade aos seus interesses políticos e aliando-o a uma reinterpretação da tradição brasileira. Em 1888, o Brasil veria, então, a abolição da escravidão, e, no ano seguinte, a proclamação de sua República.

Assim, a realidade histórica brasileira do fim do século contemplava um cenário de uma República recém-proclamada e saída de um regime escravocrata que durara séculos, mas cuja estrutura social se mantinha em muitos aspectos. Soma-se a isso, uma configuração de economia predominantemente agrícola, ainda

---

[70] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 92-93.
[71] ALONSO, Angela. *Ideias em Movimento*: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
[72] VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

sem um processo de industrialização e do capital-industrial em estágio avançado, e com uma crescente, mas tímida, classe burguesa – configuração essa que se aproximava às das capitais portenha e mexicana.

Portanto, a modernidade experienciada na capital republicana da cidade do Rio de Janeiro – bem como de Buenos Aires e da Cidade do México – não poderia ser a mesma que a da capital francesa. Brasil, Argentina e México ainda não haviam experimentado as frustrações do progresso. Muito antes, carregavam-no, em meio a ideais positivistas e cientificistas.

Como sublinha Paz, a segunda metade do século apresentou, tanto no espaço brasileiro, quanto nos países hispano-americanos, uma característica específica: um período marcado pela ciência e pela ideia de progresso. As classes dirigentes, compostas em sua maioria por oligarquias de grandes latifundiários, e alguns grupos intelectuais da América Latina, abraçaram com entusiasmo a filosofia positivista – a exemplo do caso brasileiro, onde seus ideais passaram inclusive a ser estampados na nova bandeira nacional como lema da República recém-nascida –, de tal modo que, para Paz, positivismo "no Brasil e no México se transforma em ideologia oficiosa, quando não em religião, dos governos"[73].

No caso mexicano, a filosofia positivista teve enorme influência na ideologia do regime de Porfirio Díaz, iniciada em 1876. Conforme Leopoldo Zea, o positivismo comtista – apropriado e reformulado à realidade mexicana – foi utilizado pela elite mexicana como instrumento de controle na disputa com outros grupos políticos, sociais e religiosos, colaborando para a obra política de Díaz.[74] Para Paz, o positivismo latino-americano assumiu a dimensão de uma ideologia, uma crença, mais do que de método científico, atuando, sobretudo, nas mentalidades e nas sensibilidades dos grupos intelectuais.

Segundo Ventura, a recepção dos modelos cientificistas contribuiu para transformações na cultura brasileira de fins do século XIX, com o aparecimento, recorrente, das noções de raça e natureza nos mais variados tipos de produções culturais.[75] Além disso, a cientificidade exacerbada, acionada por essas teorias,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[73] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 93-94.
[74] ZEA, Leopoldo. *El Positivismo en México*: nacimiento, apogeo y decadencia. México: FCE, 1968, p. 28-32.
[75] VENTURA, *Estilo tropical*, 1991, p. 12-13.

reverberava também, em especial no âmbito da literatura, um afastamento – quando não, recusa – ao espiritualismo metafísico.

Além disso, as cenas finisseculares dessas cidades latino-americanas experimentava o início de uma industrialização e de expressivo crescimento populacional que acompanhariam uma série de reformas urbanas de forte impacto na vida cotidiana, como assinala Julio Ramos.[76] Portanto, para compreendermos a vida nas capitais do Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México – e suas experiências literárias –, nesse momento de virada de século, é preciso também levar esse aspecto em consideração.

As reformas urbanísticas realizadas nessas cidades foram desenhadas aos moldes da reforma empreendida por Haussmann em Paris, com o alargamento de estreitas e antigas ruas para o surgimento de grandes e largos modernos *boulevars*. Em 1894, a cidade de Buenos Aires inaugurou a abertura da Avenida de Mayo, a primeira avenida da República Argentina e de toda América do Sul.

Não obstante, a transformação da cidade em capital moderna perpassava pela modificação dos hábitos e costumes da sociedade: era necessário "civilizar-se"[77]. Para tal, junto às transformações físicas que se colocaram sobre a cidade, foram implementadas uma série de normas, sendo algumas impostas por leis, acerca das condições da vida social com o objetivo de garantir a imagem modernizada e civilizada da cidade e da sociedade.

Esse processo de modernização da cidade – de modo semelhante ao parisiense, embora cada um trouxesse especificidades – alterava não só o espaço urbano, mas também a própria experiência do indivíduo nesse espaço. Conforme Renato Cordeiro Gomes, é nesse momento que o par destruir-construir se torna mote da vida moderna.[78] Como a coletânea organizada por Francisco Foot Hardman revela, o processo de modernização assume uma dimensão cultural de "apagamento

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[76] RAMOS, *Desencontros da modernidade na América Latina*, 2008, p. 239.

[77] Fazemos aqui, referência à expressão de Figueiredo Pimentel, quando do processo de urbanização e modernização da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX, que acabou sendo recorrente nos textos dos cronistas, jornalistas e literatos que vivenciavam as reformas urbanas na capital federal.

[78] GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*: literatura e experiência urbana. Ed. ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2008, p. 116.

de rastros"[79]: apagar o passado, identificado com o atraso, para erguer a cidade moderna e sua sociedade civilizada.

Embora as ideias do positivismo francês e do cientificismo tivessem grande público nas Américas, um trecho do poema "Auréolas", do simbolista brasileiro João da Cruz e Sousa, nos permite entrever a recepção de outra leitura da modernidade. Nesse texto – publicado postumamente em *O Livro derradeiro*[80], coletânea que reúne os primeiros escritos do poeta –, o eu lírico nos fala de um poeta audaz, timoneiro na "barca do Ideal", que faz das suas rimas, estrelas colossais que em outros climas encontra vida em novos corações. Ainda se referindo ao poeta, diz seu verso possuir um *spleen* satânico que dói.

O poema de Cruz e Sousa nos mostra a importância de Charles Baudelaire para as experiências estéticas simbolistas brasileiras. Inclusive, um dos poemas em prosa de Baudelaire, "*Le chien et le flacon*", servirá como epígrafe da revista simbolista carioca *Rosa-Cruz*.[81] Críticos do academicismo e comprometidos eticamente e esteticamente, esses artistas – leitores de Baudelaire, de simbolistas e decadentistas europeus –, percebiam as transformações e novidades na cena finissecular brasileira com "ar meio desesperado, por antecipação, de quem não confia na atmosfera do entorno"[82], como registra o crítico literário Nestor Victor, amigo e admirador de Cruz e Sousa e entusiasta das experiências estéticas simbolistas.

Nos países hispano-americanos, aqueles artistas que experienciavam a estética modernista, também compartilhavam uma leitura das poéticas baudelairiana e simbolistas. O literato mexicano José Juan Tablada nos deixa rastros da importância dessas leituras para os modernistas, em suas memórias:

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[79] *Cf.* HARDMAN, Francisco Foot (org.). *Morte e progresso*: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Editora UNESP, 1998. (Prismas).

[80] Organizado por Andrade Muricy, o livro foi publicado pela primeira vez em 1945, porém foi ampliado e republicado em 1961, com outros textos do poeta. Esse e outros livros do poeta foram reunidos na obra completa organizada por Zahidé Muzart, em 1993. *Cf.* CRUZ E SOUSA, João da. *Poesia completa*. (Org. Zahidé Muzart). Florianópolis: FCC; Fundação Banco do Brasil, 1993.

[81] Embora o momento culminante da recorrência da obra baudelairiana em poetas brasileiros seja com as experiências estéticas simbolistas na virada do século, é possível notar já em 1870, conforme Antonio Candido, a existência de um grupo inicial de baudelairianos. CANDIDO, Antônio. Os primeiros baudelairianos. In. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. p. 23-38.

[82] VICTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 237. Fundação Casa de Rui Barbosa, Biblioteca São Clemente Digital.

> *Del árbol genealógico de nuestra familia electiva era tronco Edgar Poe, canonizado por Baudelaire y conformado por Mallarmé, que recogió sus cenizas y las amparó contra* le vol noir du blasphème *de la urna del soneto memorable. De ese árbol las últimas flores eran Rimbaud y Laforgue, aquilatados por nosostros antes que se pusieran en moda en su misma pátria* [...].[83]

Dispersos pelo continente, os modernistas, em suas elaborações intelectuais, respondiam à ideia de progresso, da modernização das grandes cidades e suas consequências. Rubén Darío registra em uma crônica de viagem sobre as serras de Córdoba, onde, adentrando o território argentino, diz ser possível descansar das sensações do ansioso e vertiginoso progresso das capitais – causa de loucuras, suicídios, tuberculose e clorose –, ao deixar para trás os boulevares fervilhantes para a contemplação da doçura da lua.

É possível, então, perceber alguns pontos de contato em meio a algumas diferenças existentes nessas experiências. De todos pontos, não poderíamos nos furtar da relevância histórico-estética de Baudelaire, presente em todos esses espaços em diferentes momentos. Assim, podemos dizer que, de modo semelhante, guardando singularidades, os artistas simbolistas, na França e no Brasil, e os modernistas, na Argentina e no México, apresentavam outra perspectiva do mundo moderno que não a de uma modernidade capturada pela modernização e comprometida com ideais positivistas e progressistas. Através de suas elaborações intelectuais, quase sempre marginais, diversas e efêmeras, as experiências estéticas simbolistas e modernistas se apresentavam como uma resistência a essas realidades finisseculares e simultaneamente como outra possibilidade de leitura da modernidade.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[83] TABLADA, José Juan. *Obras IX* – La feria de la vida, Memorias I. (Estudio introductorio y notas de Fernando Curiel Defossé). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Nueva Biblioteca Mexicana; 170). p. 288-289.

Capítulo 2. Experiências estéticas simbolistas e modernistas

> 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*

As experiências estéticas simbolistas, que tomaram corpo em Paris, em especial, no período entre 1885 e 1895 e também foram experienciadas no Rio de Janeiro, compreenderam uma ampla e diversificada filiação de intelectuais, configurando-se em diversos grupos, ou *cénacles*, que publicavam manifestos e patrocinavam[84] suas revistas literárias. Literariamente, essas experiências estéticas intensificaram a ideia romântica de que só se poderia captar a essência misteriosa das coisas pela palavra evocadora. Assim, para os simbolistas, fazer poesia implicava em – através dos símbolos – aludir, sugerir e não mostrar os objetos diretamente.

Em suas muitas formas, a poética simbolista se apresenta em uma expressão que tem como princípio o uso do símbolo, da musicalidade, da expressão indireta dos estados de espírito e das *correspondências* para expressar as complexas intuições de realidades ocultas, inacessíveis, transcendentais e suprassensíveis que não podem ser apreendidas objetivamente. Em seu caráter hermético, buscava explorar as imagens evocadas, em uma linguagem velada que sugeria sua condição de coisa misteriosa e a fusão das sensações físicas com as espirituais.

Conforme Seymour Menton, as experiências estéticas modernistas dos países hispano-americanos também apresentariam a sinestesia e a correspondência em suas características mais marcantes.[85] A primazia dada à sensibilidade artística caracterizou um dos traços fundamentais das experimentações estéticas desses artistas. As experiências estéticas simbolistas, como aponta Jean-Nicolas Illouz, e

---

[84] Optamos pela utilização do verbo patrocinar, pois a grande maioria das revistas literárias – e aqui, tanto simbolistas, quanto modernistas – obtinha dos artistas, diretores e colaboradores, não apenas contribuição intelectual, mas – sobretudo – patrocínio financeiro para a inauguração e manutenção da publicação. Balakian, em seu estudo sobre o simbolismo, também destaca essa dimensão, ao reconhecer nessas experiências estéticas, a existência de *cénacles* que publicavam manifestos e patrocinavam revistas literárias. BALAKIAN, 2007, p. 11.

[85] MENTON, Seymour (org.). *El cuento hispanoamericano*: antologia crítico-histórica. México: FCE, 2005. (Colec. conmemorativa 70 Aniversario ; 33). p.131-132.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

modernistas promoveram uma interiorização do "eu" como parte indissociável do fazer artístico e provocaram uma revolução na linguagem poética ocidental.[86]

Ao contrário do que possa parecer, ao se voltarem para essa interioridade onírica, simbolistas e modernistas não buscavam uma exacerbação da subjetividade e dos sentidos. De acordo com Sérgio Alves Peixoto, o que antes era simplesmente intuído ou vivido no exagero dos sentidos e da embriaguez como forma de desespero, melancolia ou revolta, passa a ser, para esses literatos, matéria de poesia.[87] Uma poética que percebe o mundo moderno em sua dimensão catastrófica.

2.1. Progresso e utilitarismo

Nesse cenário, o marco seminal dessas experiências foi, como destaca Illouz, o ano de 1886, em Paris, com a publicação do manifesto simbolista de Jean Moréas e das *Illuminations*, de Rimbaud, na revista literária *La Vogue*, além de ser um momento de efervescência literária com a criação de diversas revistas.[88] A importância de Paris se faz remarcada não só por ter sido origem[89], espaço de emergência, dessas experiências estéticas, mas também em função do aspecto cosmopolita que a cidade ensejou, sendo parte necessária para se pensar as experiências estéticas modernas uma vez que atuou como polo de convergência de diversos "espíritos poéticos", segundo Balakian, ao longo do século.

Pode-se dizer, assim, que Paris foi como um "solo fértil em que germinou uma filosofia da arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais"[90]. Dentre os muitos artistas que não eram franceses e passaram pela – ou viveram na – capital, podemos citar: o austríaco Hugo von Hofmannsthal; os belgas Maurice Mæterlinck e Émile Verhaeren; o britânico Arthur Symons; os irmãos espanhóis Antonio e Manuel Machado; o grego Ioánnis Papadiamantópoulos, conhecido como Jean Moréas; o irlandês William Yeats; o italiano Gabrielle D'Annunzio. E

---

[86] ILLOUZ, Jean-Nicolas. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004. (Le Livre de Poche ; Inédit Littérature), p. 135-138.
[87] PEIXOTO, Sérgio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira*: do barroco ao simbolismo. São Paulo: Annablume, 1999, p. 205.
[88] ILLOUZ, *Le Symbolisme*, 2004, p. 42.
[89] Seguimos a ideia de origem (*Ursprung*), trabalhada por Benjamin no livro sobre o *Trauerspiel* (2011b). De acordo com Jeanne Marie Gagnebin, a origem benjaminiana (*Ursprung*) não está relacionada à ideia de um princípio mítico primevo, antes se designa como salto (*Sprung*). É pelo seu surgir, que esse emergir (origem) se assemelha a um salto. GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, 2013, p. 10.
[90] BALAKIAN, *O Simbolismo*, 2007, p. 16.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

dos literatos americanos: o brasileiro, Nestor Victor; os estadunidenses Francis Viélé-Griffin e Stuart Merrill; o franco-uruguaio Jules Laforgue; o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo; os mexicanos José Juan Tablada e Julio Ruelas; o nicaraguense, Rubén Darío.

Mas mesmo para aqueles que não conheceram a capital francesa pessoalmente, como nos casos do poeta brasileiro Cruz e Sousa e do mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, lhes chegavam notícias, livros e revistas de lá, que, recebidos, eram reinseridos às realidades locais em novas experiências estéticas. Nesse sentido, o que muitos consideram um "afrancesamento" foi a marca de um cosmopolitismo, pois, como reitera Paz, para os artistas latino-americanos do fim do século, Paris era tida como o centro de uma nova estética.

Ainda que centro, é preciso ressaltar que as estéticas simbolistas experienciadas em Paris não se configuraram, nas cenas finisseculares da América Latina, como uma mera reprodução da estética parisiense descolada das realidades latino-americanas. Conforme Paz, esse cosmopolitismo contribuiu para a descoberta de outras literaturas e, no caso modernista, para a revalorização do passado indígena[91], bem como da tradição espanhola revisitada.

O modernista mexicano José Juan Tablada, reencena, em suas memórias, um de seus primeiros encontros com o literato mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, precursor das experiências estéticas modernitas no México. Tablada recobra o conselho dado por Nájera, também conhecido pelo seu pseudônimo literário *El Duque Job*, ao então ainda jovem José Juan, que iniciava seu ingresso no mundo das letras:

> – ***Lees mucho a los franceses*** *¿verdad?... Hace bien;* ***su ejemplo es muy saludable para nosotros; para animarnos a romper viejos moldes***. ***Pero no descuides a los clásicos griegos y latinos, ni a los españoles***. *Debemos individualizarnos, pero dentro de nuestra tradición literária.* ***No hay que imitar a los clásicos servilmente****; eso sería ridículo y aun imposible;* ***debemos interpretarlos dentro de nuestra vida propia***.[92] (Grifos nossos)

Além de estética, a exaltação do mundo pré-hispânico e a revisão da tradição espanhola foi uma crítica ao utilitarismo e à modernização, que capturavam a modernidade. Em especial, ao progresso empreendido pelos Estados Unidos e sua

[91] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, 97-98.
[92] TABLADA, *Obras IX*, 2010, p. 224-225.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

empreitada ao desenvolvimento do capital, representada principalmente pela cidade de Nova York, como vemos em uma crônica de Darío:

> *[...] aquella tierra coronada de torres, aquella région de donde casi sentís que viene um soplo subyugador y terrible: Manhattan, la islã de hierro,* ***Nueva York, la sanguínea, la ciclópea, la monstruosa, la tormentosa, la irresistible capital del cheque****. [...]* ***Se cree oír la voz de Nueva York, el eco de um vasto soliloquio de cifras***.[93] (Grifos nossos)

Ainda nessa crônica, intitulada "*Edgar Allan Poe*", o literato nicaraguense refere-se aos Estados Unidos como aquele lugar em que, "estabelecido o império da matéria", reina Caliban.[94] A imagem também aparece em analogia aos Estados Unidos, e ao que esse país representa para os literatos modernistas, em outro texto de Darío, intitulado *El triunfo de Calibán*, de 1898.

Dois anos depois, em 1900, outro modernista, o uruguaio José Enrique Rodó, também faria uso da analogia, em sua obra *Ariel*. Na obra rodoniana, Caliban representa os Estados Unidos da América, junto com sua lógica utilitária e capitalista – e com seu imperialismo – que a todo custo tenta impor-se como modelo de civilização à América Latina. Esta, em Rodó, encarna Ariel, gênio da luz, do espírito, representante da cultura latina, fazendo contraponto a Caliban.

Se consideramos importante pensar sobre o que pode colocar em contato um grupo de literatos – simbolistas e modernistas – com tantas peculiaridades, talvez tenhamos na dimensão da crítica, uma resposta. Dessa perspectiva, podemos dizer que, na multiplicidade de experiências estéticas empreendidas, esses literatos se reuniram, como aponta Vera Lins, em torno de uma mesma ética que se configura como pensamento crítico em oposição a esse mundo moderno dominado pelo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[93] DARÍO, Rubén. *Viajes de um cosmopolita extremo*. (Org. Graciela Montaldo). 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2013. (Tierra Firme). p. 130-131.

[94] DARÍO, *Viajes de um cosmopolita extremo*, 2013, p. 133. A referência de Darío ao personagem da comédia shakespeariana *A Tempestade* aparece no texto que viria a ser o capítulo dedicado a Edgar Allan Poe, na obra *Los Raros*, de 1896. Nesta, o nicaraguense dedica textos a dezenove literatos que admira, sendo um deles, Poe. Na primeira edição, publicada em 1896, além de Poe, aparecem na obra: Leconte de Lisle, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Léon Bloy, Jean Richepin, Jean Moréas, Rachilde, Teodoro Hannon, Lautréamont, Max Nordau, George d'Esparbés, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, Fra Domenico Cavalca, Eduardo Dubus, Ibsen, José Martí e Eugenio de Castro. Na segunda edição, de 1905, são incorporados à obra, os literatos Camille Mauclair e Paul Adam.

utilitarismo e as certezas dos cientificismos e racionalidades técnicas do progresso.[95]

Seus literatos marcavam sua arte por uma recusa ao progresso fantasmagórico e utilitário, dando a sua linguagem poética um caráter de reflexiva contestação. Tal aspecto mantém fortes pontos de identificação com modernistas hispano-americanos, cuja agenda literária em muitos aspectos exacerbou as proposições simbolistas, com a recuperação do mundo indígena – que posteriormente integrou o passado espanhol – como um contrapeso ao imperialismo dos Estados Unidos em direção à América Latina: "*en nombre de los derechos del espíritu, niego al utilitarismo norteamericano ese carácter típico con que quiere imponérsenos como suma y modelo de civilización*"[96], escreve Rodó em *Ariel*.

Todavia, como observa Paz, o anti-imperialismo dos modernistas ultrapassava as fronteiras dos âmbitos político e econômico. Para esses intelectuais, a América Latina e a América de língua inglesa representavam duas versões diferentes da civilização do Ocidente, sendo assim, o conflito de duas visões distintas do mundo moderno. Daí a sua originalidade em recuperar o passado indígena e a tradição espanhola da versificação irregular rítmica. Segundo Paz, essa volta às origens coincidiu com a aparição de uma nova sensibilidade que levou ao uso recorrente, nessas experiências, da analogia:

> *Tout se tien*. O ritmo poético nada mais é que uma manifestação do ritmo universal: tudo se corresponde porque tudo é ritmo. A vista e o ouvido se enlaçam; o olho vê o que o ouvido ouve: o acordo, a concertação dos mundos. Fusão entre o sensível e o inteligível: o poeta ouve e vê o que pensa. E mais: pensa em sons e visões.[97]

Para o poeta brasileiro Paulo Leminski, as experiências estéticas dos simbolistas brasileiros também mudaram o sentido do olho para o ouvido.[98] Assim, simbolistas e modernistas seriam músicos, de palavras, sílabas, vogais e consoantes. Na busca por uma linguagem universal, que se quer próxima de uma linguagem primitiva, o poeta é elevado à condição de um iniciado ao reatualizar o repertório

---

[95] LINS, Vera. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.
[96] RODÓ, José Enrique. *Ariel y Proteo selecto*. (Selección y presentación de Pedro Pablo Paredes). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. (Claves de America), p. 55.
[97] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 99.
[98] 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. 15-78. p. 65.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

linguístico da mística religiosa em suas experimentações estéticas, nas quais tudo se corresponde – "os sons, as cores e os perfumes se harmonizam"[99].

A teoria das correspondências de Baudelaire – que guarda proximidade aos pensamentos herméticos e ocultos, dos séculos XVIII e XIX, à condição do misterioso, como vemos nas teorias místico-religiosas de Swedenborg e as poéticas do romantismo fantástico de E.A.T. Hoffmann e Gérard de Nerval – se apresenta dispersamente em sua obra. Isto é, ela não se configura de fato em uma teoria elaborada de maneira sistematizada, mas aparece em forma de poema na obra *Les Fleurs du Mal* e em diversos ensaios, poemas e textos do poeta.

A primeira vez que Baudelaire utiliza o termo "*correspondances*" é no ensaio sobre a *Exposition universelle*, de 1855, criticando os sistemas filosóficos. Para ele, a filosofia, assentada em sistemas, e o domínio desse pensamento sobre a atividade artística eram barreiras para a criação estética do artista moderno. O poeta sugere, então, uma nova percepção sobre o mundo que não esteja fundamentada no conhecimento abstrato, linear e sistemático da ciência, do método cartesiano e do sistema filosófico. Sua "teoria" das correspondências consiste, antes, na analogia.

Através do pensamento analógico, o sentido das coisas não estaria fechado em acepções delimitadas pelo pensamento do sistema, pois a analogia permitiria a associação não linear dos signos, possibilitando, desse modo, uma abertura universal e infinita do sentido.[100] É assim que o poeta se aproxima à figura do iniciado, e o poema e a experiência estética, ao ritual e à experiência alquímica.[101]

Alguns modernistas, como Darío, Tablada, Amado Nervo e Leopoldo Lugones, também se interessavam por autores ocultistas, como Swedenborg. Ares

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[99] BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. (Trad., intro. e notas Ivan Junqueira). Ed. especial-bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso). p. 139.

[100] Nesse sentido, podemos perceber, inclusive, como a exposição não sistematizada da teoria das correspondências, por Baudelaire, vai de encontro a esse modo analógico do pensar. Já para Álvaro Cardoso Gomes, o poema *Correspondances*, que compõe *Les Fleurs du Mal*, pode ser lido como um "poema programático", na medida em que há nele uma espécie de ensinamento apresentado de maneira "cifrada" que possibilita o "iniciado" a cumprir tarefas ritualísticas para alcançar a "plenitude do espírito e dos sentidos". GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 128-139, nov. 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica. Acesso em: 25 jan. 2019.

[101] Além dessa aproximação do poeta ao iniciado, aqui mobilizada, Paz ressalta a proximidade à figura do tradutor. Isso porque, ao conceber o universo como uma linguagem – o mundo é um conjunto de signos em constante rotação –, a poética baudelairiana traria o poeta também como um tradutor, um decifrador da escrita cifrada que é o universo, cifrando-a novamente ao escrever seu poema. PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, p. 79.

de misticismo, ocultismo e ritualismo estavam presentes nos nomes das principais revistas literárias simbolistas brasileiras, como, só para citar algumas, as cariocas *Galaxia* e *Rosa-Cruz* – que chegou a publicar trechos de Sar Péladan, pseudônimo de Joseph-Aimé Péladan, escritor francês e fundador da mística *Ordre de la Rose-Croix*[102] – e as curitibanas *Pallivm* e *Turris Eburnea*.

Em "Antífona", poema que abre *Broquéis*, Cruz e Sousa entoa seu canto litúrgico executado pelos coros "vida" e "morte", tendo no "Sonho", com seus "turbilhões quiméricos", um mediador que – poderíamos dizer –, não por acaso, compartilha aspectos dessas duas naturezas.[103] Como podemos ver em *Aurélia*, de Nerval, o sonho tem um quê do evanescente, suas fronteiras não são muito claras entre a vida real, aquilo que conhecemos, e o mundo invisível, com todo seu mistério: "*Le rêve est une seconde vie. Je n'ai pu percer sans frémir ces portes d'ivoire ou de corne qui nous séparent du monde invisible. Les premiers instants du sommeil sont l'image de la mort [...] le monde des Esprits s'ouvre pour nous*"[104].

Diante da realidade de uma nova cultura burguesa, moldada pelo capitalismo e submetida a uma ideia de progresso técnico e instrumental, que, como escreve Rodrigues, "não permite a decolagem da ideação, que mata a criatividade e que reordena o mundo das oportunidades eliminando totalmente a liberdade"[105], os simbolistas julgam sim ser possível viver dentro do seu sonho, na sua poesia. Porém, como aponta Andrade Muricy, essa postura nada tinha de "anti-humana"[106]. Antes, eles estavam a apresentar um conjunto de experiências estéticas frente à

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[102] Embora o nome da revista carioca e da ordem mística formada pelo escritor e crítico de arte francês sejam iguais, além dos trechos do texto "*L'Incantations de la Fée*", de Péladan, publicado no quarto número da *Rosa-Cruz*, em 1901, não há nenhum outro elemento que aponte uma relação entre a revista simbolista carioca e a mística *Ordre de la Rose-Croix*. Ainda assim, vale mencionar um ponto de contato desta com as percepções simbolistas, como destaca Alastair Mackintosh: "a ideia em que a função da arte não é explicar o óbvio, mas evocar o indefinível. O sentimento de que a arte deveria preocupar-se com ideias em vez de com a vida cotidiana, porém com ideias que tivessem uma base na imaginação humana e não nos sonhos moribundos da Academia, constituiria o impulso singular mais forte na arte da época […]". *Cf.* MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. (Trad. Vera Regina Rabello Terra). Barcelona: Editorial Labor, 1977, p. 13-14.

[103] "Tudo! vivo e nervoso e quente e forte, / Nos turbilhões chimericos do Sonho, / Passe, cantando, ante o perfil medonho / E o tropél cabalístico da Morte". CRUZ E SOUSA, João da. *Broqueis*. Rio de Janeiro: Magalhães e Cia. Editores; Typ. G. Leuzinger e Filhos, 1893. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin Digital. p. 9.

[104] NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. (Éd. Jean-Nicolas Illouz). Paris : Garnier, 2014, p. 43-44.

[105] 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 131.

[106] MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2 vols. São Paulo: Perspectiva, 1987.

sociedade utilitária do seu tempo, reagindo ao positivismo e ao progresso e suas críticas à sensibilidade – aos nervos, como observa Paz.[107]

Simbolistas e modernistas oferecem uma outra leitura da modernidade, que reinsere a imaginação livre no fazer artístico, ou seja, recupera a capacidade imaginativa desse artista em seu fazer poético. Eles aparecem, como escreve Rodrigues, "anunciando o rompimento com o passado como exemplaridade e norma", e apresentam "um caminho que recupera a leveza que desmancha no ar". Sobre essas experiências estéticas, mais importante ainda é a ressalva feita por Rodrigues: elas surgem "não como alienação mas como poética, diferente do paradigma da ciência positiva".[108] Frente ao mundo moderno capturado pela ideia de progresso e da ciência, esses artistas propunham um outro – criado pela imaginação, pelo sonho –, colocando a arte a serviço do pensamento.

O trecho que serve de epígrafe a esse capítulo, retirado de um artigo de crítica de arte, escrito pelo simbolista brasileiro Saturnino de Meirelles, aponta para a questão dessa sensibilidade e da capacidade imaginativa, necessárias a essas novas experiências estéticas. Mas não apenas isso, também aponta para uma característica de compartilhamento dessas experiências estéticas entre aqueles que têm olhos para ver e alma para abranger tais voluptuosidades. Aos que não compartilham desse sensível, nada mais é possível ver senão gramática, ortografia e pontuação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

2.2. Estética: sensibilidades partilhadas

Ainda que muito anterior às reflexões teóricas de Jacques Rancière, o pensamento de Saturnino de Meirelles não deixa de pôr em evidência aspectos da discussão da estética e da "partilha do sensível", tratada pelo teórico. Antes de tudo, para Rancière, a estética deve ser entendida como um sistema de formas *a priori* que determina o que se dá a sentir.[109]

Nesse sentido, ela se ocuparia de tudo aquilo – tempos e espaços, visível e invisível, palavra e ruído – que define o que está em jogo na experiência política, sendo um modo de dividir e compartilhar uma experiência sensível comum. Portanto, perceber esse sistema de evidências sensíveis possibilitaria compreender

---

[107] PAZ, *Os Filhos do barro*, 2013, 94-95.
[108] RODRIGUES, A Querela entre antigos e modernos, 2000, p. 280.
[109] RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do sensível*: estética e política. (Trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009b.

a existência de um "comum" e, nele, os recortes que definem lugares e partes, uma "partilha do sensível".

Conforme Rancière, essa partilha seria uma repartição que "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"[110]. A partilha do sensível rancieriana fixa, assim, um comum partilhado e, ao mesmo tempo, partes que são exclusivas.

A ideia de uma estética primeira, de um sensível partilhado, se ocuparia, então, 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. Podemos percebê-la como um sistema de formas *a priori* da subjetividade política, uma vez que organiza a distribuição de lugares e "ocupações" que definem competências ou incompetências para o comum. Ou seja, ela se apresenta 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"[111].

Rancière identifica as práticas estéticas como modelações de ação e distribuição do comum, de sorte que elas se configurariam como "maneiras de fazer". Essas "maneiras de fazer ver", em outras palavras, formas de visibilidade, intervêm na distribuição de maneiras de fazer e nas relações com maneiras de ser e com as próprias formas de visibilidade. O filósofo apresenta, assim, seu conceito operacional de *regime de identificação das artes*, subdividido em três: regime ético, regime poético ou representacional e regime estético.[112]

O sentido do termo "estética" repousa, desse modo, sobre a noção de um regime específico de identificação e pensamento das artes. Seria, portanto, a

---

[110] RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, 2009b, p. 15.
[111] RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, 2009b, p. 16.
[112] Em geral, no regime ético, a arte se encontraria subsumida na questão das imagens, cujo o modo de ser concerneria "ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades", do "necessário e útil"; enquanto no regime poético, também chamado de representativo, as artes estariam submetidas às regras da verossimilhança e da consistência interna, ou seja, identificaria as artes "no interior de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar imitações bem feitas", as quais repousariam sobre a noção de representação ou de *mímesis*, sendo a invenção artística consonante a certa ordem hierárquica do mundo que determinava os temas e as formas de representação – em *alto* (eruditos) x *baixo* (populares). Essa forma de identificação se modificaria no regime estético das artes, quando estas estariam desobrigadas de toda e qualquer regra específica, bem como de toda e qualquer hierarquia, autonomizando a experiência estética com inúmeras maneiras de experimentar um mundo sensível. *Cf.* RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, 2009b, p. 29-32.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

estética, 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"[113].

Na perspectiva rancieriana, a estética não é encarada como uma disciplina filosófica ou uma disciplina que se ocupa exclusivamente da arte, mas sim como esse modo de articulação. Ou melhor, como um regime de identificação, que compreende um conjunto de "normas" que torna possível a visibilidade e a recepção de formas de sentir, ver, ser e pensar, na sociedade.[114]

Ao ser percebida como o que designa uma forma de experiência e um regime interpretativo, podemos entender por estética esse "modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento".[115] Ou seja, quando falamos em estética, é importante percebê-la como uma "matriz de percepções e discursos que envolve um regime de pensamento, bem como uma visão de sociedade e da história"[116].

Desse ponto, o regime estético de visibilidade das artes desempenharia 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. O pensamento estético seria habitado, então, de acordo com Rancière, 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.

Para desenvolver suas pontuações acerca do "livre" jogo existente no pensamento estético, Rancière recorre à noção de *juízo estético* elaborada por Kant.[117] Já para o *estado estético*, se debruça sobre os estudos de estética de Schiller – que apresentando a ideia de *Spieltrieb*, do "direcionamento à brincadeira", propõe como este pode reconstruir o edifício da arte e o edifício da vida – a fim de pensar a "política" própria do regime estético da arte, que pode ser resumido em três pontos:

---

[113] RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, 2009b, p. 13.
[114] RANCIÈRE, *A Partilha do sensível*, 2009b, p. 32.
[115] RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. (Trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: Editora 34, 2009a, p. 12.
[116] RANCIÈRE, Jacques. *O que significa "Estética"*. (Trad. de R. P. Cabral), Project YMAGO, 2011a. Disponível em: http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2. Acesso em: 06 fev. 2019.
[117] Não obstante, ressalta que, em Kant, a categoria estética não adquire status de teoria, sendo apenas utilizada como o adjetivo que designa um tipo de julgamento sobre objetos, e não um domínio. *Cf.* RANCIÈRE, *O Inconsciente estético*, 2009a.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> Primeiro, a autonomia organizada pelo regime estético da arte não é a mesma da obra de arte, mas sim a de uma experiência. Segundo, a "experiência estética" é de heterogeneidade, tanto que para o sujeito dessa experiência ela também representa a rejeição de certa autonomia. Terceiro, o objeto dessa experiência é "estético" na medida em que não é – ou pelo menos não somente – arte.[118]

O espectador, através dessa experiência estética, receberia a promessa da posse de um novo mundo. A experiência estética fundamenta a autonomia na medida em que conecta a arte à esperança de "mudança de vida". O modo de experiência específico no regime estético das artes, isto é, o estético, envolve inúmeras maneiras de experimentar um mundo sensível transcendente às limitações do "necessário e útil" e às hierarquias estabelecidas.[119]

Simbolistas e modernistas apresentaram uma atitude de recusa que muitas vezes, ao longo da história, foi percebida como uma evasão do mundo, uma substituição da vida pelo sonho, a busca da arte pela arte, da arte pura, uma estetização da arte que a afastaria do mundo social, isolando-a nela mesma. Porém, o que esses artistas empreendiam em suas experiências estéticas era a busca por uma transformação radical da realidade social do mundo moderno, a partir da imaginação livre, possibilitando autonomia e liberdade estética.

Por isso, quando propomos abordar a dimensão estética e política desses artistas, não as observamos de maneira apartada, mas sim intrínseca uma a outra, como observado nas proposições de Rancière no que diz respeito à questão da estética. Ao percebermos a estética como modos de percepção e de sensibilidade, ou seja, como a maneira pela qual os sujeitos constroem o mundo, dimensionamos a relevância das experiências estéticas para a compreensão da modernidade, do mundo moderno, dos processos de modernização e as tensões de seus entrecruzamentos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[118] RANCIÈRE, Jacques. A Revolução estética: narrativas de autonomia e heteronomia. Traduzido por Projeto Revoluções, p. 1-29. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011b. p. 3-4. Disponível em: http://www.revolucoes.org.br/v1/downloads. Acesso em: 10 fev. 2019.

[119] "De fato, a capacidade estética informa 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". RANCIÈRE, *O Que significa "Estética"*, 2011a, p. 9.

2.3. Revistas simbolistas, revistas modernistas

A fim de compreendermos as experiências estéticas simbolistas e modernistas, é fundamental nos debruçarmos sobre as proposições estéticas e elaborações intelectuais. Embora contemple alguma variedade dessas, esse estudo dedica um olhar mais cuidadoso às revistas literárias. Assim, realizaremos agora uma breve apresentação das revistas simbolistas e modernistas, que, dentre as levantadas, esta pesquisa confere destaque: *La Vogue* (1886/1889) e *Le Symboliste* (1886), em Paris; *Revista Azul* (1894-1896), na Cidade do México; *Revista de America* (1894), em Buenos Aires; e *Pierrot* (1890), *Galaxia* (1896) e *Rosa-Cruz* (1901/1904), no Rio de Janeiro.

Não obstante, antes de começar essa apresentação introdutória das revistas selecionadas, vale elucidar algumas questões referentes ao vocabulário gráfico, em especial, aos formatos de edição das revistas e suas medidas. De modo simplificado, o formato de uma revista, que define sua forma e tamanho, é referenciado como *in-folio*, etc. Elas são compostas por um conjunto de folhas interligadas que são obtidas com a dobra do papel retangular tido como a "folha original", e o número de dobras dará origem ao formato. Quando a folha é utilizada sem nenhuma dobra, seu formato é denominado *in-plano* e terá apenas duas páginas, isto é, a frente e o verso. Quando é dobrada uma única vez, resultando em duas folhas, temos *in-folio*; dobrada duas vezes, obterá quatro páginas e um formato *in-quarto* e assim por diante. Dependendo do papel, que pode apresentar dimensões diferentes, as medidas ganham variações, mas, de modo geral, é possível determinar o tamanho de uma revista a partir do formato de edição [tabela 1][120].

Formato	In-plano	In-folio	In-4	In-8	In-12	In-16	In-18	In-32
Dobras	0	1	2	4	6	8	9	16
Folhas	1	2	4	8	12	16	18	32
Páginas	2	4	8	16	24	32	36	64
Altura (em cm)	+ de 50	40-54	26-35	20-27	18-20	13-18	14-19	10-13

Tabela 1 – Formatos de edição e suas informações aproximadas

[120] Para elaborar essa tabela, nos valemos das informações e valores apresentados por Émile Bosquet, em seu livro *Guide manuel théorique et pratique de l'ouvrier ou praticien-relieur*, publicado em 1903. Em especial, a tabela com os nomes de papéis, os formatos e seus valores. BOSQUET, Émile. *Guide manuel théorique et pratique de l'ouvrier ou praticien-relieur*. Paris: Librairie Polytechnique Ch. Béranger, 1903, p. 57. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A revista literária *La Vogue*[121] [figura 1] tem seu primeiro número publicado em Paris, em 04 de abril de 1886 – uma reedição desse número sai no dia 11. Com periodicidade semanal, o primeiro ano do impresso conta com 34 números, divididos em três tomos. Sob a direção de Léo d'Orfer, até o número 5, e de Gustave Kahn, do número 6 em diante, a revista contará com um interstício de um ano e meio, a partir de dezembro desse ano, até retornar a ser publicada, em 1889. No segundo ano, passa a ter periodicidade mensal e contará com números publicados em julho e agosto. Após dez anos e três meses de um novo interstício, será publicada a *nouvelle série*, em janeiro de 1899, também de periodicidade mensal, que contará com 27 números divididos em nove tomos, tendo seu último número publicado em março de 1901.

No primeiro ano, a revista apresenta o formato in-18 e 36 páginas por número, composto o tomo por 12 números. Posteriormente, no segundo ano, assume o formato in-8, com sete cadernos de 16 páginas, totalizando 114 páginas, no primeiro número e seis cadernos, totalizando 96 páginas, no segundo número. A *nouvelle série* retoma o formato in-18, com dois cadernos de 36 páginas, totalizando 72 páginas e compondo um tomo a cada três números publicados.

Na primeira fase, a impressão fica a cago, num primeiro momento, da *Typographie et Stéréotypographie A. Retaux*, situada em Abbeville, e, em momento posterior, a partir do número 8 do tomo II, da *Imprimerie Spéciale de La Vogue*, situada ao número 4 da *rue Laugier*, local do escritório da redação e, ao que parece, uma tipografia própria da revista. Na segunda fase, a *Imprimerie A.-M. Beaudelot*, situada ao número 9, na *Place des Vosges*, é quem fica a cargo de imprimir a revista, cuja redação se aloca no mesmo endereço. Já na *nouvelle série*, a responsável pela impressão da revista é, inicialmente, a *Imprimerie Blais et Roy*, que se localiza em Poitiers, no número 7, da rua Victor Hugo e, já no final dessa fase, em 1901, a *Imprimerie de Neuilly (Seine)*, localizada ao 52 bis, na *rue Jacques-Dulud*, em Neuilly-sur-Seine.

A redação, da *nouvelle série*, que inicialmente se localiza na *rue des Écoles (Salles du Parthénon)*, número 54, passa a ser no *Faubourg Poissonnière*, número 52, durante a publicação dos tomos VI a VIII, e termina no número 16, da *rue*

[121] A revista *La Vogue* está disponível para consulta local nos sítios da BNF – Arsenal, Richelieu e Tolbiac/François-Mitterrand –, em formato impresso e microfilmado. A *nouvelle série* também está disponível na base de dados digitais Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

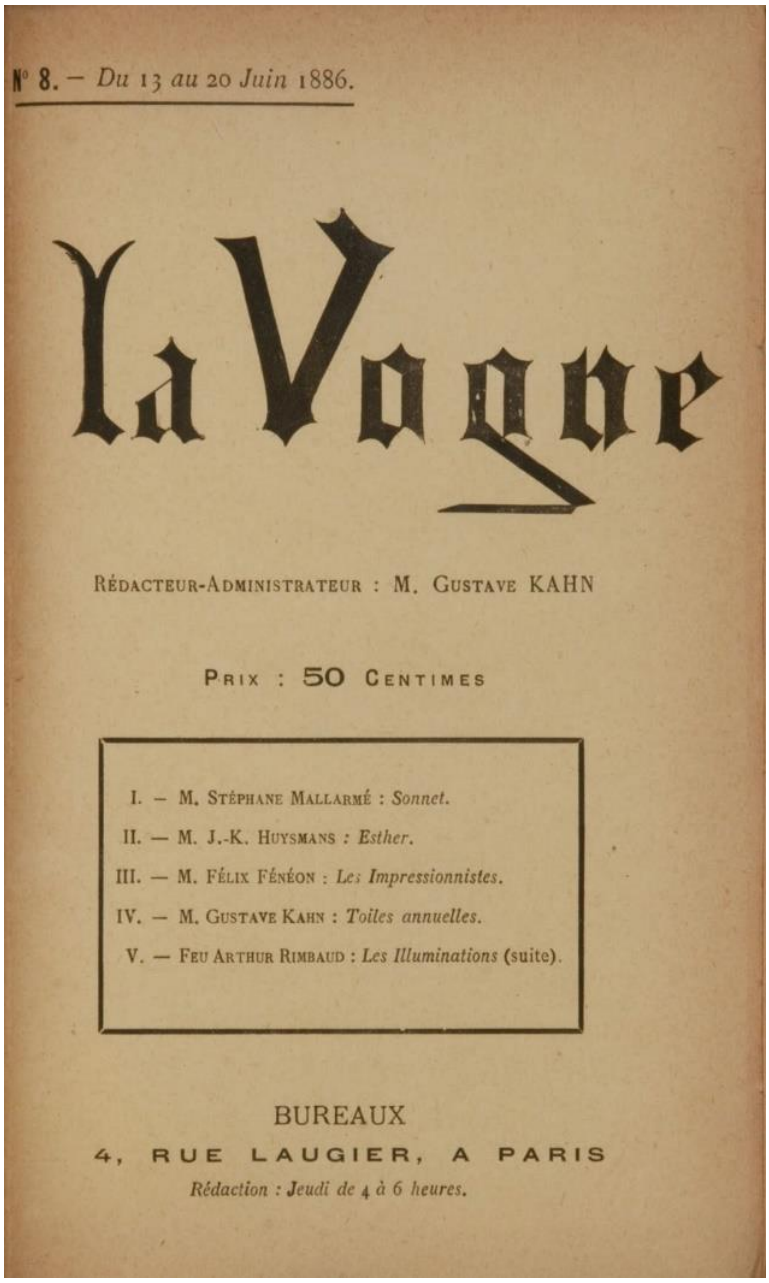
Taitbout, quando é publicado o nono e último tomo da revista. A tiragem não aparece nos números publicados em nenhuma das fases, sendo somente informada a da edição especial da *nouvelle série*: 10 exemplares *sur papier japon*. Não obstante, de acordo com Bénédict Didier, sobre a tiragem de *La Vogue*, Gustave Kahn, em resposta à André Billy, que teria apresentado a cifra de 1500 exemplares, afirma não ter tido mais que 64 assinaturas, o que não justificaria tal número expresso por Billy.[122]

Le Vogue apresenta, ao longo de sua duração, algumas seções fixas, como "*curiosités*", no primeiro ano, "*bibliographie*", no segundo, e "*note et notules*" e "*la potinière*", na nova série. São sessões que, geralmente, tratam sobre outros impressos, obras e notícias do meio literário e cultural. Vale destaque, a sessão "*Courrier social*", publicada nos primeiros números do primeiro ano, que dedicava espaço para abordar, com rigor e critério, temas relacionados à questão social no *fin-de-siècle*.

Sem epígrafes ou programas em sua primeira fase, traz, na nova série de 1899, uma espécie de programa em que reclama independência absoluta e atribui aos seus colaboradores a responsabilidade pelos seus textos publicados. A *nouvelle série* também diferirá das duas primeiras fases da revista por trazer um subtítulo: "*revue mensuelle de littérature, d'art et d'actualité*". Também ocorrerá mudança na direção da revista, que ficará a cargo de Tristan Klingsor, além de apresentar Pierre Godard como gerente e René Brochot como secretário. Sua principal área de atuação, porém, permanece sendo o cenário literário simbolista e a linha editorial predominante, literaturas e artes.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[122] DIDIER, Bénedict. *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*: Panurge, Le Chat Noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume. Paris: L'Harmattan, 2009, (Critiques Littéraires). p. 59.



N° 8. — Du 13 au 20 Juin 1886.

La Vogue

RÉDACTEUR-ADMINISTRATEUR : M. GUSTAVE KAHN

PRIX : 50 CENTIMES

I. — M. STÉPHANE MALLARMÉ : *Sonnet.*
II. — M. J.-K. HUYSMANS : *Esther.*
III. — M. FÉLIX FÉNÉON : *Les Impressionnistes.*
IV. — M. GUSTAVE KAHN : *Toiles annuelles.*
V. — FEU ARTHUR RIMBAUD : *Les Illuminations* (suite).

BUREAUX
4, RUE LAUGIER, A PARIS
Rédaction : Jeudi de 4 à 6 heures.

Figura 1 – Capa da revista *La Vogue*
La Vogue, Paris, 1er année, n. 8, du 13 au 20 Juin 1889. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. Capa da *La Vogue* indicando o nome da revista, a data da publicação, Gustave Kahn como redator chefe, textos publicados no número, local de redação e preços.

La Vogue conta com assinaturas em duas de suas três fases. É perceptível a variação nos valores de 10 francos/ano, na segunda fase (segundo ano), para 6 francos/ano, na terceira (*nouvelle série*), para a região de Paris. Também na terceira fase, a revista volta a disponibilizar a venda avulsa, como na primeira fase. O valor da folha avulsa é de 60 centimes na *nouvelle série*, enquanto na primeira fase (de 1886), sem assinaturas, 50 centimes. *La Vogue* conta ainda com preços de venda no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

valor de 12 francos/ano para outras regiões da França e 13 francos/ano para o exterior, na segunda fase (1889).

Embora a revista apresente, nos primeiros anos, pouco espaço para publicidades, a *nouvelle série* disponibiliza um espaço considerável para isso, sobretudo para outros impressos, como *Mercvre de France* e *le Courrier de la Presse*. Além disso, a revista, em sua terceira fase, apresenta ainda um comitê de patrocínio para o seu financiamento. É interessante notar que esse comitê é composto, inclusive, por alguns dos escritores colaboradores da revista.

O conjunto de seus colaboradores confere destaque à revista. Ao longo de suas três fases, publicam nela, além de ilustrações, como as de Louis Grenier, Armand Fourreau, Firmin Bouisset e Octave Tristan, textos de Gustave Khan, Jules Laforgue, Paul Adam, Jean Moreas, Charles Morice, Félix Fénéon, John Keats, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Fiodor Dostoiévski, Edouard Dujardin, Walt Whitman, Villiers de L'Isle-Adam, Paul Bourget, Réné Ghil, Joris-Karl Huysmans, Francis Vielé-Griffin, Adolphe Retté, Tristan Klingsor, Louis Codet, F.T. Marinetti, Stuart Merril, dentre outros.

Ao todo, mais de 130 artistas contribuíram na *La Vogue*, ao longo de sua existência. Desse conjunto, uma participação específica requer atenção especial: a contribuição de Arthur Rimbaud com a publicação, pela primeira vez, das *Illuminations*, em 1886, nas páginas da revista, a partir do número 5 do tomo I, e de "*Une saison en enfer*", que aparece no número 8 do tomo II.[123]

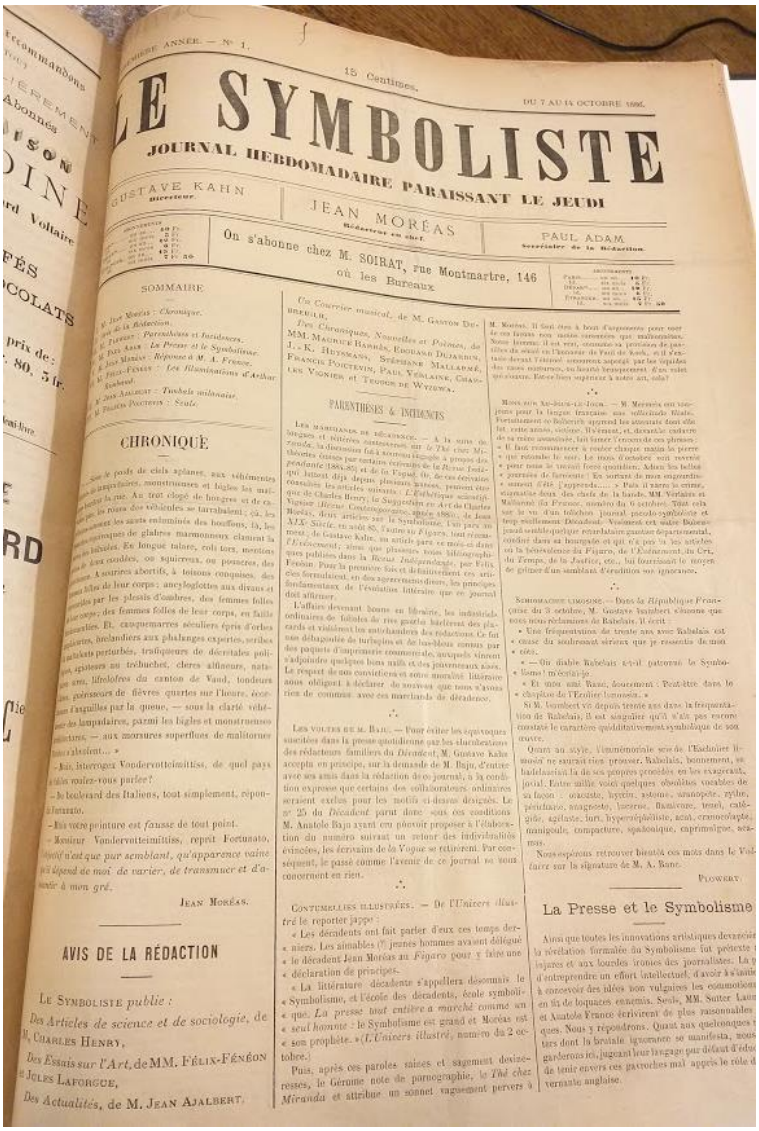
A revista literária *Le Symboliste*[124] [figura 2] aparece no dia 07 de outubro de 1886, como hebdomadário. Em seu primeiro número, traz como subtítulo "*journal hebdomadaire paraissant le jeudi*", mas a partir do segundo número, acrescenta os termos "literário" e "político", passando então a "*Journal Littéraire et Politique paraissant le jeudi*". Apesar de não apresentar epígrafe ou programa, seu tom pode ser aproximado ao de um manifesto.

---

[123] Outro aspecto igualmente interessante de observar é a participação feminina na *nouvelle série* (1899-1901). Cinco escritoras publicam nessa série da *La Vogue*, sendo que Mlle. de Maupin contribui com oito textos, equiparando com o número de colaborações dos escritores que mais contribuíram para essa série da revista, como Klingsor com dez textos, Franc-Nohain com nove, e Codet e Marinetti, ambos com oito. Ao ressaltar essa participação feminina, vale destacar que nas duas primeiras fases da revista, a mesma não acontece.

[124] A revista *Le Symboliste* está disponível para consulta local nos sítios da BNF – Arsenal, Richelieu e Tolbiac/François-Miterrand –, em formato impresso e microfilmado, além de possuir os seus quatro números disponíveis na base de dados digitais Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA



15 Centimes.

DU 7 AU 14 OCTOBRE 1886.

LE SYMBOLISTE

JOURNAL HEBDOMADAIRE PARAISSANT LE JEUDI

GUSTAVE KAHN, directeur | JEAN MORÉAS, Rédacteur en chef | PAUL ADAM, Secrétaire de la Rédaction

On s'abonne chez M. SOIRAT, rue Montmartre, 146 où les Bureaux

SOMMAIRE

CHRONIQUE

AVIS DE LA RÉDACTION

Un Courrier musical, de M. Gaston Derbeuil.

Des Chroniques, Nouvelles et Poèmes, de MM. Maurice Barrès, Edouard Dujardin, J.-K. Huysmans, Stéphane Mallarmé, François Poitevin, Paul Verlaine, Charles Vignier et Teodor de Wyzewa.

PARENTHÈSES & INCIDENCES

Les Mardianes de décadence. — A la suite de longues et stériles discussions sur le Thé chez Mirbeau, la discussion fut à nouveau engagée à propos des Décadents (1886-87) et de la Vogue. Ils, de ces écrivains conscrits les actuels suivants : L'Esthétique scientifique, Hippolyte Taine, le Suggestion en Art de Charles Blondin, deux articles sur le Symbolisme, l'un paru au XIX Siècle, en août 85, l'autre au Figaro, tout récemment, de Gustave Kahn, un article paru ce mois-ci dans l'Irrédentisme, ainsi que plusieurs notes bibliographiques publiées dans la Revue Indépendante, par Félix Fénéon. Pour la première fois ces déliquescents ces articles formulaient, en des aperçus nombreux, les principes fondamentaux de l'évolution littéraire que ce journal doit affirmer.

L'affaire devenant bonne en librairie, les industriels ordinaires de fabules de rire gaulois bénéficient des placards et vitrines des antichambres des rédactions. Ce fut une débauchée de turlupins et de bas-bleus connus par des paquets d'imprimerie commerciale, auxquels vinrent s'adjoindre quelques bons mots et des jouvenceaux sûrs. Le respect de nos convictions et notre moralité littéraire nous obligent à déclarer de nouveau que nous n'avons rien de commun avec ces marchands de décadence.

∴

Les voltes de M. Baju. — Pour éviter les équivoques suscitées dans la presse quotidienne par les diatribes des rédacteurs familiers du Décadent, M. Gustave Kahn accepta en principe, sur la demande de M. Baju, d'entrer avec ses amis dans la rédaction de ce journal, à la condition expresse que certains des collaborateurs ordinaires seraient exclus pour les motifs ci-dessus désignés. Le n° 25 du Décadent parut donc sous ces conditions. M. Anatole Baju ayant eu pouvoir proposer à l'élaboration du numéro suivant un retour des individualités évincées, les écrivains de la Vogue se retirèrent. Par conséquent, le passé comme l'avenir de ce journal ne nous concernent en rien.

∴

Contumelies illustrées. — De l'Univers illustré le reporter japyx :

« Les décadents ont fait parler d'eux ces temps derniers. Les aimables (?) jeunes hommes avaient délégué « le décadent Jean Moréas au Figaro pour y faire une « déclaration de principes.

« La littérature décadente s'appellera désormais le « Symbolisme, et l'école des décadents, école symboli- « que. La presse tout entière a marché comme un « seul homme : le Symbolisme est grand et Moréas est « son prophète. » (L'Univers illustré, numéro du 2 octobre.)

Puis, après ces paroles saines et sagement dosées, le Germine note de pornographie, le Thé chez Miranda et attribue un sonnet vaguement pervers à M. Moréas. Il faut être à bout d'arguments pour user de ces leurres non moins concertés que malhonnêtes. Nous leurons, il est vrai, comme en présence de pastilles du sérail ou l'Honneur de Paul de Kock, et il s'entaché devant l'énorme concours apporté par les équipes des vaux mutuelles, les lecteurs bénéficient d'un voici qu'ensuite. Encore bien supérieur à notre art, cela!

∴

Mots sur au-jour-d'hui. — M. Mermeix est toujours pour la langue française sans solécisme. Mais, Fortunatus et Sulbertch apprend les accusants dont elle fut, cette année, victime. Il venait, et, devant le cadavre de sa vieille amantine, lui tirer l'oreille de ces phrases : « Il faut commencer à cueillir chaque matin la pierre « qui résonne le soir. Les mots d'octobre sont recueillis « pour nous se vivent tous quotidien. Adieu les belles « grenades de fureur ! En sortant de mon engendre- « ment 6.48. J'apprends... » Puis il nierre la crème, signataire deux des chefs de la bande, MM. Verlaine et Mallarmé du Pressoir, numéro du 6 octobre. Tout cela sur le vu d'un folichon journal pseudo-symbolisto et trop vaillement Décadent. Vraiment est-ce Bouvard journal semble quelque remarkaisse gaustier départemental, rédigé dans un bourgade et qui n'a pas vu les articles ou la bienveillance du Figaro, de l'Enfermant, du Cri, du Temps, de la Justice, etc., lui fournissant le moyen de glitner d'un semblant d'érudition sur ignorance.

∴

Sommairement unosme. — Dans la République Française du 3 octobre, M. Gustave Isambert s'étonne que nous nous réclamons de Rabelais. Il écrit :

« Une fréquentation de trente ans avec Rabelais est « cause du soulèvement sérieux que je ressentis de mon « côté.

« — Où diable Rabelais a-t-il patoiné le Symbo- « lisme ! m'écriais-je.

« Et mon ami Vance, doucement : Peut-être dans le « chapitre de l'Ecolier limousin. »

Si M. Isambert vit depuis trente ans dans la fréquentation de Rabelais, il est singulier qu'il n'ait pas encore constaté le caractère quotidiativement symbolique de son maître.

Quant au style, l'immémoriale scie de l'Escholier limousin ne saurait rien prouver. Rabelais, bonnement, se badelairien là de ses propres procédés en les exagérant, joyal. Entre mille voici quelques obsolètes usables de sa façon : onagraste, hyperon, solome, anapèdes, tyline, péréchaise, anagnoste, lucerne, flamiome, tenol, catégifé, epilaste, lurt, hypercéphalisté, acat, cramoc'aste, manigoule, compacture, spanonique, caprimulgue, acamas.

Nous espérons retrouver bientôt ces mots dans le Vocabulaire sur la signature de M. A. Vance.

Flowert.

La Presse et le Symbolisme

Ainsi que toutes les innovations artistiques devancées la révélation formelle du Symbolisme fut prétexte injures et aux lourdes ironies des journalistes. La d'entreprendre un effort intellectuel, d'avoir à s'ins à concevoir des idées non vulgaires les commotions en tête de loquaces ennemis. Seul, MM. Sutter Laus et Anatole France écrivirent de plus raisonnables ques. Nous y répondrons. Quant aux quelconques tors dont la brutale ignorance se manifesta, nous garderons ici, jugeant leur langage par défaut d'éd de tenir envers ces gavroches mal appris le rôle d vernante anglaise.

Figura 2 – Capa da revista *Le Symboliste*
Le Symboliste, Paris, 1er année, n. 1, du 7 au 14 Octobre 1886. BNF, Arsenal. Capa do primeiro número da *Le Symboliste*, indicando o nome da revista, a periodicidade, Gustave Kahn como diretor, Jean Moréas como redator chefe, Paul Adam como secretário de redação, preços, locais de assinatura, sumário do número, aviso da redação e textos.

Sua duração foi efêmera, contando com a publicação de apenas quatro números, sendo o último publicado na semana de 30 de outubro a 06 de novembro, do mesmo ano. Ainda assim, foi de grande importância no debate literário das estéticas finisseculares, junto com outros impressos, como *La Vogue* e *Le Décadente*, este constantemente confrontado pelo corpo editorial do hebdomadário.

A direção da revista ficava a cargo de Gustave Kahn, o redator chefe era Jean Moréas e o secretário de redação, Paul Adam. Sem trazer o local de redação, também não indicava proprietários ou administradores. Sua principal área de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

atuação era o cenário literário simbolista e a linha editorial predominante, literaturas e artes, contando com cerca de 18 críticas de arte, ao final de sua existência.

Em suas quatro páginas, formato in-folio, apresentava algumas seções fixas, como "*Parenthèses & Incidences*", sempre assinada por Plowert, um pseudônimo coletivo formado por Paul Adam e Félix Fénéon, "*Avis de la rédaction*" e "*Actualités*", e outras móveis, assinadas por outros literatos. Além de Fénéon, Adam, Kahn e Moréas, tinha como colaboradores Jean Ajalbert, Jules Laforgue, Francis Poictevin, Paul Verlaine, Charles Vignier, Gaston Dubreuilh, Maurice de Faramond e Camille de Sainte-Croix.

A impressão era realizada na *Nouvelle Librairie A. Soirat*, localizada no número 146, da rua Montmartre, em Paris, e estava colocada à venda em todas as livrarias, em especial a do editor A. Soirat e a *Librairie de Tresse et Stock*, que contribuíam financeiramente para o impresso literário. A tiragem não era indicada no impresso.

Além do financiamento dessas casas de impressão, *Le Symboliste* contava também com assinaturas e valor de venda variando entre 15 centimes, o número avulso, e 10, 12 e 15 francos, a assinatura anual para Paris, o resto da França e para o estrangeiro, respectivamente. Não possuía seção de cartas, nem vínculos institucionais. Porém, contava com anúncios de diversas livrarias, outras revistas e obras literárias e eventos culturais, como *soirées* e teatro.

A revista literária carioca *Pierrot*[125] [figura 3] teve seu primeiro número publicado no dia 06 de setembro de 1890, pela tipografia Camões. De periodicidade semanal, com saída aos sábados, o hebdomadário foi publicado entre os meses de setembro e novembro desse ano, contando com nove números. À frente da redação da folha – localizada no número 47 da rua dos Ourives, na área central da cidade do Rio de Janeiro –, estava Gonzaga Duque, enquanto a gerência ficava a cargo de Joaquim Marques Silva.

[125] Todos os números da revista *Pierrot* estão disponíveis para consulta na Hemeroteca Digital Brasileira, base de dados digital da Fundação Biblioteca Nacional.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Figura 3 – Capa da revista *Pierrot*
Pierrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. Capa do primeiro número da revista *Pierrot*, indicando Gonzaga Duque Estrada como redator, Isaltino Barbosa como desenhista, Joaquim Marques da Sylva como gerente, local de redação, preços de assinatura, ilustração da atriz e cantora francesa Anna Judic, com a inscrição "***Femme**, immortel été! **Femme**, immortel printemps!*".

Com seu formato in-4, a folha trazia em suas oito páginas, crônicas, retratos de personalidades, notícias culturais, ilustrações, caricaturas e assuntos do cotidiano. Dentre os colaboradores do impresso, estão B. Lopes, Lima Campos, Mario Pederneiras, Ricardo Barbosa, Alberto Silva, Guil Mar (Guilherme Martins), Emiliano Pernetta e Oscar Rosas.

Gonzaga Duque também assinava os textos sob o pseudônimo Pierrot[126], personificando e dando voz à revista, e Isaltino Barbosa contribuía com grande

[126] As crônicas assinadas por "Pierrot" têm sido, comumente, atribuídas a Gonzaga Duque, como vemos na coletânea de textos do escritor, organizada por Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins. *Cf.*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

parte das ilustrações, que ocupavam a capa, o meio e, geralmente, a última página do impresso. A folha ainda trazia a assinatura de outros pseudônimos: Noctivago, Chinchanfon, Oaks, *La femme masquée*, Pierrette, Amiel e Chopp. Do cenário internacional, *Pierrot* publicou trechos, não traduzidos, de textos de François Coppée, Guy de Maupassant, Paul Bourget, George Sand e Victor Hugo, que apareciam na revista simbolista carioca em formato de citação.

Embora não fosse dividida em cadernos, *Pierrot* conta com uma configuração gráfica semelhante em seus nove números publicados. Apresenta a ilustração de alguma personalidade em todas as suas capas, seguida por uma crônica, comumente assinada por Pierrot; reserva as duas páginas do meio sempre para ilustrações que dialogam com situações do cotidiano; e possui duas seções fixas nas páginas finais – "*Au léver du rideau*", com os informes sobre os eventos culturais, assinada por Noctivago, e "*Sport*", que trazia as últimas notícias sobre as corridas de cavalo do *Derby Club* e *Jockey Club* e era assinada por Oaks. Em alguns números também apresenta ilustração na última página.

Pierrot não apresenta anúncios em seu interior, somente em páginas agregadas, e não numeradas, ao número publicado. Nessas, há anúncios de estabelecimento de laticínios e frutas, banco, restaurante, teatros e tipografia. Não obstante, é possível observar na revista uma publicidade voltada para a cena cultural, normalmente com ilustrações, na última página, de peças que estão em cartaz nos teatros caricoas.

Desde o primeiro número, conta com assinatura. Os preços de venda se diferenciam para a região da capital e os estados da federação, bem como para a frequência da assinatura, trimestral, semestral ou anual, sendo: 12 mil réis/ano, 6 mil réis/semestre, 3 mil réis/trimestre, na capital; e 15 mil réis/ano, 8 mil réis/semestre, 4 mil réis/trimestre, nos estados.[127]

GONZAGA DUQUE. *Outras impressões*: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2011.

[127] A título de comparação, no mesmo período, o periódico jornalístico, *Cidade do Rio*, formato in-folio, dirigido por José do Patrocínio, era vendido a 40 réis, o número avulso, e possuía assinatura anual no valor de 12 mil réis, para a capital federal, e 15 mil réis, para os Estados, e semestral no valor de 6 mil réis, para a capital, e 8 mil réis, para os Estados. Essas informações podem ser verificadas no número 203, do ano IV, publicado em 6 de setembro de 1890. *Cf.* CIDADE DO RIO. Rio de Janeiro, ano IV, n. 203, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. *A Gazeta do Rio*, formato in-folio, apresenta preços de venda e assinatura iguais ao impresso *Cidade do Rio*, exceto pela assinatura anual para os Estados, cujo valor era de 16 mil réis, conforme o número 249, do ano XVI,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ainda que a linha editorial predominante da revista fosse ligada à área da cultura e sua identificação se aproximasse das experiências simbolistas, possivelmente por seu traço coloquial, o hebdomadário não se restringiu a este cenário. Suas publicações repercutiram em diversos periódicos, inclusive os da imprensa não literária da época, como os jornais *A Tribuna*, *Cidade do Rio* e *Gazeta de Notícias*.

A *Revista Azul*[128] [figura 4] aparece, em 06 de maio de 1894, como suplemento dominical do periódico *El Partido Liberal*, dirigido por Apolinar Castillo. Formato in-folio, com 16 páginas por edição, foi publicada, sem interstício, até 11 de outubro de 1896, contando, em sua primeira época, com 128 números repartidos em cinco tomos. Os literatos Manuel Gutiérrez Nájera, que era redator chefe de *El Partido Liberal*, e Carlos Díaz Dufóo, ambos fundadores da revista, eram os diretores e Luis Gonzaga Urbina aparecia como chefe de redação.

A revista ainda contava com Lázaro Pavía como administrador. A administração/redação era indicada pelo impresso como situada na "*calle del Progreso, n. 2, apartado del Correo n. 309* (*y a la del 'Partido Liberal'*)". A impressão se dava na mesma tipografia do diário *El Partido Liberal*, "*Imprenta de 'El Partido Liberal'*", localizada na *calle de la Independencia*, número 11. Já a tiragem não era informada na folha.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

publicado em 6 de setembro de 1890. *Cf.* GAZETA DO RIO. Rio de Janeiro, ano XVI, n. 249, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[128] A *Revista Azul* possui todos os seus números disponíveis na base de dados digital Hemeroteca Nacional Digital de México.

REVISTA AZUL

EL DOMINGO DE "EL PARTIDO LIBERAL"

TOMO I. MÉXICO, 6 DE MAYO DE 1894. NUM. 1.

AL PIE DE LA ESCALERA

EN un volante azul que me envía el regente de la imprenta leo estas palabras escritas con lápiz: *falta el programa*. Calle! Es verdad. Ni mi amigo ni yo pensamos nunca en el programa.

En los gobiernos parlamentarios, cada ministerio entrante presenta su programa. Es de rigor! Y cada uno de esos programas, se parece á muchos otros anteriores... que jamás cumplieron los gobiernos; porque la substancia, el alma de tales documentos es una alma en pena que sufre su purgatorio en este mundo, pasando de ministerio á ministerio, y que ve siempre lejos..... muy distante, el cielo en que se realizan las promesas.

¿Qué hay de común entre los programas y nosotros? ¿Tenemos acaso tiesura y traza de ministros? ¿Un programa.....? Yo no he tenido nunca programa! ¿Un programa.....? ¡Eso no se cumple jamás!

Somos, Carlos y yo, íntimos amigos é incurables enamorados de lo bello. Sentimos ambos la dicha de vivir porque tenemos casa, y en la casa buenos seres que amamos y buenos libros que leemos. Nos parece divinamente hermosa la naturaleza, y si no la llamamos madre es porque nos da él corazón que ese nombre alma solo es de la divinamente santa. El arte es nuestro Príncipe y Señor, porque el arte descifra y lee en voz alta el poema vivificante de la tierra y la harmonía del movimiento en el espacio. La dicha de vivir, la que conlleva el trabajo y la pena, es la que nos dice sonriendo, en días serenos: —mostradme, bella como soy, á los que no me aman porque no me conocen, á los que me conocerán y me amarán cuando, por fuerza, me despida de ellos!

Y para obedecer ese mandato galanteamos la frase, repujamos el estilo, quisiéramos, como diestros batihojas, convertir el metal sonoro de la lengua, en tréboles vibrantes y en sutiles hojuelas lanceoladas.

Para la «loca de la casa» no teníamos casa y por eso fundamos esta REVISTA. Azul.....! ¿Y por qué azul? Porque en lo azul hay sol, porque en lo azul hay alas, porque en lo azul hay nubes y porque vuelan á lo azul las esperanzas en bandadas. El azul no es sólo un color: es un misterio..... una virginidad intacta. Y bajo el azul impasible, como la belleza antigua, brinca del tallo la flor, abriendo ávida los labios; brota el verso, como de cuerno de oro el toque de diana; y corre la prosa, á modo de ancho río, llevando cisnes y barcas de enamorados, que sólo para alejarse de la orilla se acordaron un breve instante de los remos.

Azul es la toldilla de nuestra góndola, amigos nuestros. Para vosotros los gallardos, los magníficos, son los cojines de raso, los taburetes delicadamente labrados, la viola anjevina y las dalmáticas de púrpura. Es opulenta, es pródiga, la *Doganesse* señora de la góndola, la «loca de la casa.» Puede decir y dice á la generación literaria sana, fresca, joven y valiente:

Figura 4 – Capa da *Revista Azul*
Revista Azul, Ciudad de México, tomo I, n. 1, 06 de mayo de 1894. HNDM. Capa do primeiro número da *Revista Azul*, indicando nome da revista, peridiocidade, filiação a outro periódico, e o início do primeiro texto, intitulado "*Al pie de la escalera*".

Com vínculo institucional estabelecido, a sua principal fonte de financiamento era o periódico, pró-governo de Porfirio Díaz. Como suplemento desse jornal, em muitos dos números publicados da *Revista Azul*, acompanha seu nome, o subtítulo "*El domingo de 'el Partido Liberal'*". Seu preço de venda, o número avulso, era de 12 centavos – o dobro do valor do número avulso do jornal *El Partido Liberal* – e o valor da assinatura mensal, para a capital, era de 50

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

centavos.[129] Não apresentou anúncios até o número 18 do terceiro tomo, quando passou a dedicar um pequeno espaço da publicação para tal.

A colaboração da revista contou com uma diversidade de escritores mexicanos, cerca de 90, além de literatos de língua espanhola de outras nacionalidades, latino-americanos e espanhóis. Os literatos de língua francesa também eram recorrentes na revista, em número próximo a 70, e tinham seus textos, quase sempre, traduzidos para o espanhol. Embora proclamasse aberta às manifestações da bela arte e apresentasse variedade nas percepções estéticas de seus colaboradores – contando com a coexistência, muitas vezes, de perspectivas distintas, entre eles –, os literatos que mais colaboravam estavam, principalmente, ligados às experiências estéticas modernistas, à exceção de Micrós (Ángel de Campos), que não fazia parte do grupo dos modernistas.

Além dos fundadores, Gutiérrez Nájera e Díaz Dufóo, e do editor, Urbina, é interessante ressaltar dois grupos. Dentre os mexicanos, nomes como José Juan Tablada, Amado Nervo, Jesús E. Valenzuela, Jesús Urueta, Balbino Dávalos, e Rafael Delgado, que formariam, poucos anos mais tarde, a *Revista Moderna*, em 1898. E dentre os hispano-americanos de outras nacionalidades, o nicaraguense Rubén Darío e os cubanos Julián Del Casal e José Martí, que contribuíram com, aproximadamente, 54, 19 e 13 textos, respectivamente.

A revista não tinha epígrafe e, apesar de não apresentar um programa definido, o primeiro artigo, "*Al pie de la escalera*", assinado por *El Duque Job*, pseudônimo de Gutiérrez Nájera, pode ser lido como tal. Em um tom crítico, defende que seus fundadores nada têm em comum com os políticos que apresentam programas que jamais se cumprem. O programa da *Revista Azul* se reduz a não ter nenhum. Além da primeira coluna sempre assinada por *El Duque Job* – até sua morte em 1895 –, possuía seção de cartas e tinha como seção fixa, a coluna "*Azul pálido*", assinada por *Petit Bleu*, pseudônimo de Díaz Dufóo.

A principal área de repercussão era a imprensa mexicana, mais especificamente o cenário literário latino-americano, e a linha editorial predominante era literaturas e artes, sendo a maioria das publicações poesias e

[129] Como é informado nos números 2.471 e 2.473, do periódico de *El Partido Liberal*, publicados em maio de 1894. EL PARTIDO LIBERAL. "Revista Azul". *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tomo XVII, n. 2471, p. 1, 02 de mayo de 1894. HNDM ; EL PARTIDO LIBERAL. "El Partido Liberal" y la "Revista Azul". *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tomo XVII, n. 2473, p. 1, 04 de mayo de 1894. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

textos em prosas, contando com artigos de crítica na maioria das vezes assinados por Gutiérrez Nájera/*El Duque Job* e Díaz Dufóo/*Petit Bleu*. Em termos de iconografia apresentou, além de adornos gráficos e clichês, fotografias em alguns números.

Embora nossa análise documental contemple apenas a primeira época da revista, a saber os anos de 1894 a 1896, vale ressaltar que a *Revista Azul* voltou a ser publicada em 1907, naquela que se convencionou chamar sua segunda época. Sob direção de Manuel Caballero, a revista reapareceu na cena mexicana envolta em polêmica, já que o principal grupo dos antigos colaboradores, os modernistas da primeira *Revista Azul* (1894-1896), se manifestaram contrários a essa nova publicação da revista. Esses artistas viam na renovação a corrupção da liberdade estética e de experimentações modernistas defendidas pela primeira *Revista Azul* e seu diretor, e maior entusiasta, Manuel Gutiérrez Nájera.[130]

A *Revista de America*[131] [figura 5], de periodicidade quinzenal, teve duração efêmera, com apenas três números publicados em 19 de agosto, 03 de setembro e 01 de outubro de 1894. Sob a direção do poeta nicaraguense Rubén Darío e do boliviano Ricardo Jaimes Freyre, o impresso teve como sede de redação a cidade de Buenos Aires, no número 877, na *calle Tucuman*, em seus dois primeiros números, e na *calle Lavalle*[132], no terceiro. Já o local de impressão e a tiragem não eram informados na revista, que apresentava formato in-quarto, dispondo de 24 páginas.

A gerência administrativa foi de José Galdo, no primeiro número, e de Hugo Maroni, no segundo. Publicou anúncios apenas no primeiro número, para o Banco *Español del Rio de Plata*, a cerveja *Quilmes*, o gin *Ginebra Imperial* e a casa de leilões *Suares y cia. Casa de remates y comisiones*. As livrarias de Espiasse, de Moen e de Joly eram os principais pontos de subscrição da revista e os valores de

---

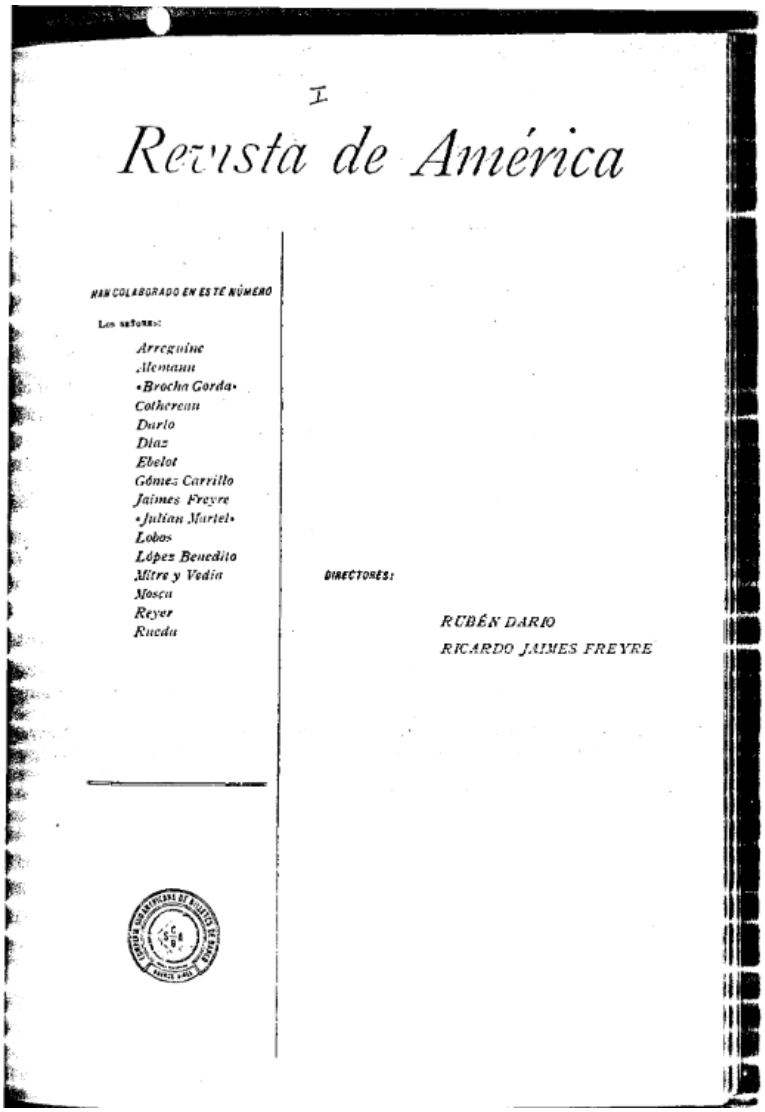
[130] *Cf.* PEREIRA, Armando (coord.). Polémica: *Revista Azul*. In.: *Diccionario de literatura mexicana*, siglo XX. 2 ed. Ciudad de México: Universidade Nacional Autónoma de México; Ediciones Coyoacán, 2004. p. 397-401.

[131] A *Revista de America* está disponível em edição fac-símile, editada por Boyd Carter e publicada em 1967, em comemoração ao centenário de nascimento de Rubén Darío. Também há um exemplar disponível na Biblioteca Daniel Cosio Villegas, no Colégio de México (COLMEX). Não obstante, a edição utilizada nesse trabalho é a de Boyd Carter, isto é, todos os textos publicados na *Revista de America* aqui apresentados são extraídos dessa edição fac-símile de 1967. *Cf.* REVISTA DE AMERICA, Buenos Aires, año I, agosto-octubre de 1894. In. CARTER, Boyd (ed.). *La 'Revista de América' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. (Estudios y notas de Boyd G. Carter). Managua: Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967.

[132] Na reprodução fac-símile, o número está ilegível.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

assinatura variavam entre: 1 peso, 3 pesos, 5 pesos, 10 pesos ou 50 centavos, referentes a um mês, um trimestre, um semestre, um ano ou a números avulsos, respectivamente, com um acréscimo de 20% para o interior. Sua principal área de repercussão foi na imprensa portenha e no cenário literário latino-americano modernista.


I

Revista de América

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO

Los señores:

Arreguine
Alemann
«Brocha Gorda»
Cothereau
Darío
Díaz
Ebelot
Gómez Carrillo
Jaimes Freyre
«Julian Martel»
Lobos
López Benedito
Mitre y Vedia
Mosca
Reyer
Rueda

DIRECTORES:

RUBÉN DARIO
RICARDO JAIMES FREYRE

Figura 5 – Capa da *Revista de America*
Revista de America, Buenos Aires, ano I, n. 1, 19 de agosto de 1894. In. CARTER, Boyd (ed.). *La 'Revista de America' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. Managua: Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967. Capa do primeiro número da *Revista de America*, indicando nome da revista, Rubén Darío e Ricardo Jaimes Freyre como diretores e os colaboradores do número.

Seus três números contam com a colaboração de 16 escritores latino-americanos. Além disso, contou com a publicação de textos de opinião dos espanhóis Salvador Rueda e Carlos Matagarriga, dos franceses Daniel Cothereau, Alfred Ébelot e Edouard Reyer, do suíço Theodor Allemann e do italiano Ettore

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Mosca, que, em sua maioria, moravam em Buenos Aires, sendo alguns diretores ou correspondentes de outros periódicos. Trechos de textos de autores de outras línguas, como o italiano e o francês, foram citados no orginal.

Apesar de não contar com uma seção de cartas, possuía algumas seções fixas, como "*Los teatros*", "*Libros y periódicos*" e "*La prensa y la Revista de America*". Vale ressaltar que a revista não apresentou qualquer aspecto iconográfico. Embora não possuísse epígrafe, trouxe na primeira página do seu primeiro número publicado, um artigo intitulado "*Nuestros propósitos*" que correspondia ao programa da revista, marcando sua identificação com as estéticas modernistas, simbolistas e decadentistas. Como indicava em seu subtítulo "*Quincenal, de Letras y Artes*", a revista tinha como linha editorial predominante as artes e literaturas, contando com poesias, prosas e críticas de arte.

A *Galaxia – Revista Artística Internacional* [figura 6] foi lançada em julho de 1896.[133] 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 Assembleia – região central do Rio de Janeiro. Com formato in-quarto, a *Galaxia* publicou em suas oito páginas, os textos de B. Lopes, Gonzaga Duque, Mario Vilhena, Mário Pederneiras, além de ilustrações de Isaltino Barbosa, Arthur Lucas e Luiz Gaston.

O primeiro e único número[134] trouxe um pequeno dossiê, assinado pela "Direção da *Galaxia*", em homenagem ao poeta francês Paul Verlaine, que falecera seis meses antes. O impresso não informava sua tiragem, nem a tipografia responsável por sua impressão. Além disso, não possuía vínculo institucional. Sem dispor de espaço para publicidade e não admitindo assinaturas, a *Galaxia* era vendida, o número avulso, pelo valor de 1 mil-réis para a Capital e 2 mil-réis para os outros Estados e para o estrangeiro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[133] A revista *Galaxia* está disponível na HDB, base de dados digital da FBN.

[134] Apesar de não ter sido localizado, a revista contou, ao que tudo indica, com a publicação de um número de *reclame*, em 24 de junho de 1896, vendido, de acordo com o artigo publicado no jornal *Cidade do Rio*, em 25 de junho de 1896, em uma *matinée* organizada pelo *Club dos Reporters*. CIDADE DO RIO. A Galaxia. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n 175, p. 1, 25 de junho de 1896. FBN, HDB.

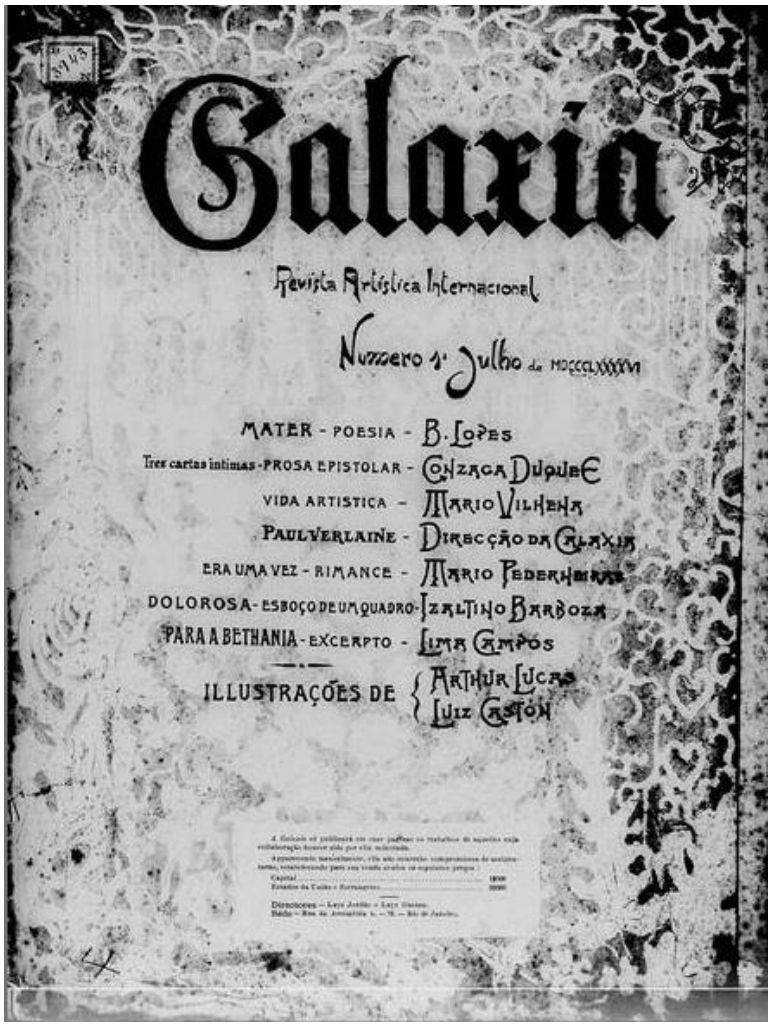


Figura 6 – Capa da revista *Galaxia*
Galaxia, Rio de Janeiro, n. 1, julho de 1896. FBN, HDB. Capa do primeiro número da *Galaxia*, indicando, sobre um fundo desenhado, o nome da revista, os colaboradores do número, a peridiocidade, os preços, a sede da revista e Luiz Jordão e Luiz Gaston como diretores.

A revista *Rosa-Cruz*[135] [figura 7] surgiu em homenagem ao poeta Cruz e Sousa, falecido em 1898, sendo publicada nos anos de 1901 e 1904, contando com um interstício de 32 meses. Teve como sede a cidade do Rio de Janeiro e como diretor, o literato Saturnino de Meirelles. De publicação mensal, a primeira fase da revista contempla quatro números, de junho a setembro de 1901. Já a segunda fase é composta por três fascículos, de julho a setembro de 1904.

O impresso, de formato in-quarto, não contava com ornamentos gráficos, porém trazia, em alguns números, um retrato de algum literato. O primeiro número

[135] A revista *Rosa-Cruz* possui todos os seus sete números disponíveis para consulta local na Fundação Casa de Rui Barbosa, Coleção Plínio Doyle. Também está disponibilizada em microfilme na FBN.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

apresentou, em sua primeira página, um retrato, em uma ilustração de Maurício Jubim, do poeta simbolista Cruz e Sousa, a quem a revista rendia homenagem postumamente.[136]

Foram publicados textos de Cruz e Sousa e de estrangeiros, como o belga Maurice Mæterlinck e os franceses Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé, geralmente não traduzidos. Além das contribuições de Alphonsus de Guimaraens, escrevem sempre na revista aqueles a quem o literato Luís Edmundo reconheceu como os integrantes do grupo do "Antro"[137], formado por alguns dos "discípulos" de Cruz e Sousa. Vale ressaltar também a presença feminina no primeiro ano da folha, com a publicação de textos da escritora Raphaelina de Barros.

Sem publicidade e outras formas de financiamentos, além da doação de dinheiro dos próprios colaboradores, sobretudo de seu diretor, a revista ofereceu assinaturas para o Brasil e para o estrangeiro. De acordo com o escrito em sua primeira página, estava "à venda em todas as livrarias do Brasil". O valor de venda variava de acordo com a assinatura, sendo: 6 mil-réis/ano, 3 mil-réis/semestre e 500 réis/avulso, para o Brasil; e 8 mil-réis/ano, 4 mil-réis/semestre e 800 réis/avulso, para o estrangeiro. A 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. Em todos os números não foi informada a tiragem.

A exemplo do primeiro número publicado – e que se mantém em todos os números posteriores, inclusive no segundo ano –, a proposta estética da revista era desvelada em sua capa, que continha apenas o nome do impresso composto por um jogo de palavra (Rosa) e símbolo (uma cruz pátea). Uma forma de expressão vaga, na qual o símbolo evoca. Assim, a *Rosa-Cruz* se apresentava.

---

[136] Tavares Bastos, colaborador da revista, relembra "como surgiram os místicos da *Rosa-Cruz*": "Num tempo que já vai longe, floresceu aqui no Rio um pequeno grupo de jovens intelectuais que, fiés admiradores de Cruz e Sousa, tomaram a si o piedoso encargo de manter, sempre viva, entre os seus contemporâneos, a memória sagrada do Dante Negro. Para esse fim, reuniram-se uma bela tarde à mesa de um tradicional café da rua Gonçalves Dias e resolveram fundar uma revista literária que, de fato, apareceu e se chamou misticamente *Rosa-Cruz*". TAVARES BASTOS, C. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969, p. 7.

[137] LUÍS EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003, p. 446-448.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

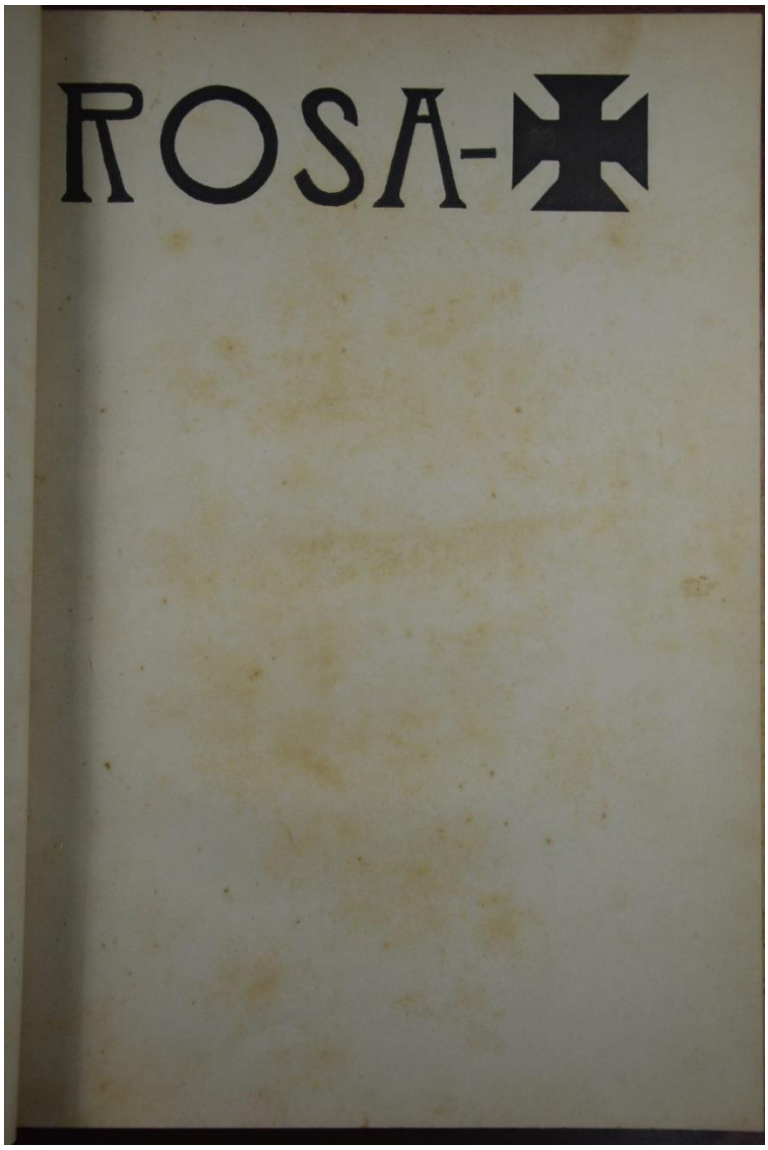


Figura 7 – Capa da revista *Rosa-Cruz*
Rosa-Cruz, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD. Capa do primeiro número da *Rosa-Cruz*, indicando apenas o nome da revista através da composição da palavra "rosa" e da imagem da cruz pátea.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A linha editorial da revista era ligada a literaturas e artes, sendo mais recorrente a publicação de poesias. Ainda assim, eram publicados textos em prosa e críticas de arte e de obras literárias. A principal área de repercussão era o cenário literário simbolista brasileiro. O impresso, que não possuía vínculo institucional com outros periódicos ou instituições, tinha como identificação cultural, as experiências estéticas simbolistas do fim do século XIX.

Podemos perceber, a partir dessa breve apresentação, que as revistas selecionadas guardam especificidades, bem como os cenários em que elas foram produzidas, circularam e atuaram. Como é o caso da menor quantidade de páginas

e tom programático da revista *Le Symboliste* em meio a um cenário efervescente de debates; ou a publicação regular e duradoura da *Revista Azul* no porfiriato; ou mesmo os textos estrangeiros não traduzidos da revista *Rosa-Cruz* em um país onde muitas pessoas sequer eram alfabetizadas em sua língua materna.

Ademais, o espaço físico e temporal que se coloca entre as diversas cenas finisseculares, em que essas revistas e seus colaboradores surgem, também poderia ser um fator para singularizar tais experiências. Essas especificidades poderiam não só supor diferenças nas elaborações estéticas desses diversos grupos de artistas, como também excluir a possibilidade de pensá-las como partes integrantes de um todo. Entretanto, é perceptível a existência de algumas tramas – dimensões da leitura estética da modernidade, bem como processos de modernização – que articulam essas distintas experiências.

Nesse sentido, trazemos a reflexão de Hugo Achugar[138] de que, se por um lado, a multitemporalidade das modernidades latino-americanas impossibilita abordar de maneira única o conjunto da região, por outro, não impede pensar que essa heterogênea realidade sócio-histórica e cultural não tenha um elemento em comum. Achugar considera interessante a elaboração de uma transversalidade horizontal que possibilite estabelecer alguns traços em comum entre as experiências latino-americanas.

Para ele, este eventual traço transversal das modernidades locais estaria na experiência da velocidade. De fato, é perceptível em todos os cenários aqui elencados, a experiência da velocidade não apenas como forma de deslocamento, mas também na relação do sujeito moderno com a mudança e a aceitação do novo ou do diferente, tal como Achugar esclarece.[139] Não obstante, podemos também considerar diferentes e mais abrangentes âmbitos dessas experiências. Por exemplo, no estudo realizado por Willi Bolle, esse aspecto *universalia* pode ser percebido em três conceitos-chaves: modernidade, metrópole e fisiognomia.[140] Esses conceitos são articulados, em seu texto, às questões da modernidade e ao pensamento de Walter Benjamin.

---

[138] ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de "O flâneur" de Walter Benjamin. (Trad. Rômulo Monte Alto). In. SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas). p. 14-31.
[139] ACHUGAR, Culpas e memórias nas modernidades locais, 2009, p. 15.
[140] BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Encaminhamos esse trabalho próximo às propostas dos teóricos latino-americanos, como Achugar, Willi Bolle e Canclini, buscando por um diálogo intercultural entre essas experiências de modernidades. Velocidade e cidade, como apontam Achugar e Willi Bolle, respectivamente, são aspectos que permeiam essas experiências e, para além desses, acreditamos ser possível identificar a existência de uma trama de ideias comuns em diferentes elaborações intelectuais que apresentam uma dada leitura sobre a modernidade.

Como bem pontuou Lins, críticos da razão moderna, ancorada na ciência positiva e iluminista e no progresso tecnológico, esses artistas buscam outras razões, muitas vezes lida pelos seus contemporâneos – bem como leitores vindouros – como subterrânea ou nas nuvens, de todo modo, fora desse mundo racionalizado pelo pensamento científico e acadêmico.[141] Enquanto, em realidade, como pretendemos demonstrar, apesar de suas diversas e distintas cenas e suas diferenças, eles expõem a existência de uma outra possibilidade de compreensão do mundo moderno em que a imaginação atua livre junto ao pensamento, no qual a arte se apresenta resistência a essa lógica então vigente. Mais, apresentadas em constelação, intentamos retirá-las – e em especial, as experiências latino-americanas – daquilo que até então História e Tradição literária as conformou.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[141] LINS, Vera. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In. OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O Moderno em revistas*: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro : Garamond, 2010. p. 15-41.

Capítulo 3. Constelações

> 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.
>
> *João da Cruz e Sousa*

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'"[142]. Não à toa, um dos escritos benjaminianos acerca da modernidade tem como título: *Paris, Capital do século XIX*.

Não obstante, atentando para as imagens da "metrópole" e "periferia" e a sua relação, ele assinala que a percepção benjaminiana não deixa de ser sujeita ao eurocentrismo.[143] Dessa perspectiva, discute a necessidade de observar entre esses dois universos, pontos de contato e, em complemento ao olhar benjaminiano de perspectiva europeia, apresentar um olhar em "sentido inverso", "da 'periferia' em direção ao centro"[144], através de um diálogo intercultural.

Exploraremos a hipótese da apresentação da modernidade em constelação, na qual as diversas experiências locais da modernidade são parte constituinte de um todo, através da investigação nas revistas literárias de um circuito de ideias referentes às experiências estéticas simbolistas e modernistas nesse *fin-de-siècle*. Para isso, considerando a ressalva feita por Willi Bolle, contaremos com o aporte teórico de Benjamin.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

3.1. Apresentar para salvar

No estudo *Origem do drama trágico alemão*[145], Walter Benjamin apresenta, no prólogo denominado "epistemológico-crítico"[146], a imagem conceitual da constelação. Aqui, é importante ressaltar que a iluminação proporcionada por

---

[142] BOLLE, Willi. *Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia. In. SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas). p. 222-244. p. 225.
[143] BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 30.
[144] BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 32.
[145] A partir de agora referenciado como *Origem*.
[146] A partir de agora referenciado como *Prólogo*.

Benjamin, em *Origem*, é mais complexa do que nossa breve introdução deixa transparecer.

Essa complexidade do pensamento benjaminiano pode ser notada em todas as suas obras. Parece-nos interessante destacar aqui, inclusive pela relevância do trabalho com a questão da modernidade, a especificidade de um pensamento constelar – ao que poderíamos somar, os aspectos citacional e colecionador – de Benjamin em sua obra *Passagens*[147]. No livro, inacabado, das *Passagens*, vemos a apresentação em constelação, proposta pelo pensador berlinense em *Origem*. Esse modo de exposição das coisas, em muito, se assemelha à técnica da montagem, que gera uma constelação de sentidos ao estabelecer conexões significativas.

Sobre o pensamento dialético benjaminiano, Susan Buck-Morss[148], ao recuperar a imagem da constelação apresentada no *Prólogo*, considera a conciliação de três elementos caros a Benjamin – seu compromisso marxista, seu esforço kantiano em filosofia e sua experiência mística-religiosa – como a característica que possibilita o desenvolvimento de seu materialismo dialético, método no qual convergiriam as experiências cognitivas da filosofia e do misticismo. Sua crítica a uma filosofia metafísica e idealista que encararia a verdade e o ser como absolutos não-empíricos, o guia, conforme Buck-Morss, a um método observacional da realidade material e a uma filosofia dialética e materialista.

Benjamin diferencia, assim, a experiência filosófica (*Erfahrung*) da experiência como conhecimento (*Erkenntnis*). Enquanto esta última apresenta o sujeito como constituidor do mundo de acordo com suas próprias estruturas conceituais, um conhecimento cognitivo que rompe à parte a realidade conhecida incluída sob os conceitos; na experiência filosófica, para Benjamin, o sujeito constitui as ideias, que podem ser pensadas como interpretações objetivas dos elementos dos fenômenos, em sua relação com os próprios fenômenos particulares.

O *Prólogo* se configura, então, ao mesmo tempo, como uma crítica do conhecimento – uma desconstrução da metafísica tradicional, da hegemonia da filosofia do sujeito e de seus temas logocêntricos, focados na razão – e uma apresentação das bases epistemológicas do pensamento de Benjamin – permeado

---

[147] BENJAMIN, Walter. *Passagens*. (Org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos) (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). 3 vols. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.
[148] BUCK-MORSS, Susan. *The Origin of negative dialectics*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. Sussex, England: The Harvester Press, 1977.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

por uma teoria do conhecimento e uma teoria da linguagem. De acordo com Katia Muricy, o pensamento epistemológico de Benjamin, contra uma filosofia da representação fundamentada na noção de sujeito, o leva a retomar a doutrina das ideias de Platão. Porém, Benjamin submete a teoria platônica ao deslocamento decisivo de sua teoria da linguagem, identificando Ser e linguagem.[149]

É dessa perspectiva que Muricy destaca a formulação, implícita, da problemática filosófica em torno da relação entre a ideia e os dramas barrocos, entre o universal e o singular, realizada por Benjamin no *Prólogo*. Segundo ela, é através dessa formulação que o pensador busca alcançar a mediação entre os dois extremos, no que diz respeito à ideia de crítica das obras de arte individuais, de modo a "permitir ao universal desdobrar-se dentro dos limites do próprio particular, isto é, a obra de arte, historicamente situada"[150]. Essa mediação pode nos ser revelada, conforme Benjamin, na apresentação (*Darstellung*) das ideias.

A experiência filosófica atuaria na apresentação das ideias e os conceitos atuariam como mediadores entre os fenômenos empiricamente dados e suas ideias. Mais ainda, os conceitos do conhecimento proporcionariam, no pensamento benjaminiano, a ordenação dos elementos fenomenais naquilo que o teórico denomina constelação filosófica, como ressalta Muricy.[151] Benjamin registra essa forma do pensamento em *Origem*:

> O *papel mediador dos conceitos* permite que os *fenômenos participem do ser das ideias*. E é precisamente esse *papel mediador* que os torna *adequados à* outra tarefa, não menos primordial, da filosofia, a da representação [*apresentação*] *das ideias*. A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação [apresentação] das ideias por meio da empiria. Pois *as ideias não se* representam [*apresentam*] *em si mesmas, mas apenas e exclusivamente através de uma organização dos elementos coisais no conceito*. E fazem-no sob a forma da configuração desses elementos. *O conjunto dos conceitos que servem à* representação [*apresentação*] *de uma ideia presentifica-a como configuração daqueles*. De fato, os *fenômenos não estão incorporados nas ideias*, não estão contidos nelas. *As ideias são antes* a sua disposição virtual objetiva, são *a sua interpretação objetiva*.[152] (Grifos nossos)

Aqui, se faz necessário um pequeno desvio a fim de esclarecer – bem como de assinalar nossa escolha por – uma questão tradutória do termo alemão

---

[149] MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*: imagens e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: NAU, 2009, p. 132-133.
[150] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 135.
[151] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 153.
[152] BENJAMIN, Prólogo epistemológico-crítico, 2011b, p. 22.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Darstellung. Sobretudo porque esta brevíssima explicação não se dá meramente em função de aspectos estilísticos senão em relação ao próprio modo de pensar de Benjamin, como nos alerta Jeanne Marie Gagnebin.[153] *Darstellung* aparece como "representação" na tradução realizada por João Barrento – na edição portuguesa do livro, *Origem do drama trágico alemão*, pela editora Assírio Alvim, em 2004, e reimpresso no Brasil, pela Autêntica, em 2011 –, bem como na tradução feita por Sergio Paulo Rouanet – na edição brasileira de 1984, *Origem do drama barroco alemão*, pela Brasiliense –, sendo utilizado em diversos estudos sobre o tema.

Todavia, optamos por acompanhar a tradução, realizada por Jeanne Marie Gagnebin, de *Darstellung* como "apresentação". Essa escolha é dada às especificidades do termo alemão e à relação da escrita benjaminiana com o pensamento filosófico e as dimensões estética e histórica desse. Como ressalta Gagnebin, a tradução por representação poderia levar à conclusão de que Benjamin se inscreve na linha da filosofia da representação, da qual o teórico toma distância.

Ela propõe, então, a tradução de *Darstellung* por "apresentação" ou por "exposição", considerando a proximidade semântica entre as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) e *Darstellung*, dentro do contexto teatral (apresentação). Com Gagnebin, compreendemos que, nesse caso de tradução, não estamos diante de uma questão retórica ou metodológica tradutória apenas, mas também – e o mais importante – de uma "defesa da especificidade especulativa do pensamento filosófico"[154].

A leitura de Gagnebin desvela a intenção de elaborar a defesa de um modo particular de aproximação contemplativa da verdade, então apresentada. O próprio Benjamin nos deixa, em rastros, em um dos fragmentos [N 1a, 8] que viria a compor a obra das *Passagens*, a apresentação como fundamentação daquilo que poderíamos chamar de sua teoria do conhecimento. Diz ele: "Método deste trabalho: montagem literária. *Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar*. [...]"[155].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[153] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e Beleza). In. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 63-73.
[154] GAGNEBIN, Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin, 2014, p. 63-66.
[155] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 764.

Para Benjamin é o procedimento da montagem, da elaboração da imagem em movimento, que permeia base e método[156] – e neste, ainda, o desvio – da sua teoria do conhecimento. A montagem possibilita conexões a partir de um conjunto de elementos independentes e distantes, como uma constelação. Porém, é preciso destacar, no que diz respeito a um método delineado, algo que é perceptível ao encarar os estudos de Benjamin: não há ali nenhuma proposição em apresentar algo como base metodológica de seu pensamento. Como ressalta Muricy, Benjamin acreditava que o método seria determinado pelas necessidades inerentes ao objeto estudado ao longo da investigação.[157]

Em *Origem*, o pensador berlinense nos mostra a imagem da constelação a fim de que compreendamos sua ressalva de que a ideia pertence a um domínio diferente daquele que ela apreende. Para Benjamin, as ideias não apreendem os fenômenos como os gêneros apreendem as espécies, ao contrário, nelas articulam-se os fenômenos, os quais elas alinhavam em relações. Assim, elas "só adquirem vida quando os extremos se reúnem à sua volta", permanecendo "escuras, até que os fenômenos as reconheçam e circundem".[158]

É possível notar, aqui, a existência, no pensamento benjaminiano, de uma importância concedida aos extremos. Isso porque esses escapam às classificações, muitas vezes já estabelecidas, e quando reunidos na apresentação – que, como o mosaico, justapõe elementos isolados e heterogêneos – iluminam as ideias. Benjamin aproxima, então, as ideias das constelações, pois, a seu ver, as ideias se relacionariam com as coisas como as constelações com as estrelas:

> *As ideias são constelações eternas*, e se os elementos se podem conceber como pontos em tais constelações, *os fenômenos estão nelas simultaneamente dispersos e salvos*. E aqueles elementos, que os conceitos têm por tarefa destacar dos fenômenos, são mais claramente visíveis nos extremos da constelação. *A ideia é definível como a configuração daquele nexo em que o único e extremo se encontra com o que lhe é semelhante*.[159] (Grifos nossos)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[156] Sobre método, o pensador berlinense escreve, ao seu leitor, logo nas primeiras páginas do *Prólogo*: "Método é caminho não direto". BENJAMIN, "Prólogo epistemológico-crítico", 2011b, p. 16. Na tradução feita por Rouanet, lemos: "Método é caminho indireto, é desvio". *Cf.* BENJAMIN, Walter. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In.: *Origem do Drama Barroco Alemão*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.
[157] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 133.
[158] BENJAMIN, Questões introdutórias de crítica do conhecimento, 1984, p. 56-57.
[159] BENJAMIN, Prólogo epistemológico-crítico, 2011b, p. 23.

Dessa perspectiva, as diferenças passariam a ser encaradas em uma elaboração conceitual como energias complementares, na qual os extremos de uma forma ou gênero seriam a ideia. Para Benjamin, as ideias são iluminadas, apresentadas, na medida em que os extremos, isto é, os fenômenos, agrupados pelos conceitos, se reúnem a sua volta. Nesse instante, se alcançaria o duplo resultado da salvação (*Rettung*) dos fenômenos e a apresentação (*Darstellung*) das ideias.

A essa questão, da salvação, Benjamin esclarece sobre o que se trata em outra anotação (N 9, 4) que compõe o livro das *Passagens.* Ao questionar "de que" seriam salvos os fenômenos, ele responde que não somente – nem principalmente – do descrédito e do desprezo em eles que caíram, mas também daquilo que o teórico identifica como catástrofe, muitas vezes representada por um certo tipo de tradição.[160] Na teoria benjaminiana, os fenômenos seriam salvos pela demonstração de que existe neles uma ruptura ou uma descontinuidade. Trata-se de salvar os fenômenos de uma narrativa da História assentada na perspectiva positivista da teoria do progresso, que Benjamin busca rearticular à ideia de catástrofe (N 9a, 1)[161].

Buck-Morss ressalta que a dimensão tão cara ao pensador berlinense, a de extrair o objeto da linearidade da historiografia tradicional, é realizada em seu próprio estudo.[162] Segundo ela, o cuidadoso inventário de partes fragmentárias e o uso planejado delas em constelações deliberadamente construídas se configurariam como procedimentos sóbrios e auto-reflexivos que, para Benjamin, seriam necessários para tornar visível uma imagem da verdade, a qual a escrita da História convencional cobrira em sua abordagem. Para Beatriz Sarlo, esse é o "método poético" de Benjamin, que, sensível ao aspecto mais excepcional, "descobre no incomum o significado geral":

> Seu olhar é fragmentário, não por renunciar à totalidade, mas por procurá-la nos detalhes quase invisíveis. [...] A forma da evidência histórica, pensa Benjamin, encontra-se nas imagens que condensam, como a iluminação poética, elementos muito longínquos, cujo vínculo era secreto mas não imotivado.[163]

---

[160] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 784.
[161] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 784.
[162] BUCK-MORSS, Susan. *The Dialects of seeing*: Walter Benjamin and the Arcades project. West Hanover, Massachusetts: Haliday Lithograph Corporation, 1989, p. 220.
[163] SARLO, Beatriz. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013, p. 35.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

O historiador materialista deveria, portanto – como escreve e o faz, Benjamin – extrair/explodir dado objeto histórico do *continuum* da História (N 10a, 1)[164], demonstrando uma descontinuidade e renunciando o elemento épico da História (N 9a, 6)[165], numa apreensão firme (N 9a, 3)[166] da verdade. Nesse sentido, a filosofia da História empreendida por Benjamin, articula passado e presente num âmbito em que essas dimensões se correlacionam diretamente, na medida em que a exigência do passado, em rememoração, não implica apenas na sua restauração, mas, e tão importante quanto, na transformação do próprio presente – ao mesmo tempo em que o passado, então reencontrado, não permanece mais o mesmo, sendo retomado e atualizado. Daí o conceito fundamental do materialismo histórico ser, segundo Benjamin, não o progresso, mas a atualização (N 2, 2)[167].

Não obstante, ele quer, igualmente, recuperar – melhor – arrancar o conceito de progresso da perspectiva histórico-positivista, da continuidade da História reificada, a fim de atualizá-lo e, assim, romper a homogeneidade dessa época, uma vez que, para Benjamin, o "progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências [...]"(N 9a, 7)[168]. Esse arrancar o objeto histórico do *continuum* da História vai de par à ideia de origem (*Ursprung*), trabalhada no livro sobre o *Trauerspiel*.

De acordo com Gagnebin, a origem benjaminiana (*Ursprung*) não está relacionada à ideia de um princípio mítico primevo, atemporal; ela se designa como salto (*Sprung*). Salto que se faz para fora da sucessão cronológica niveladora da tradição histórica. É a partir dessa perspectiva que Gagnebin ressalta que é pelo seu surgir – esse emergir que se assemelha a um salto – que a origem, em Benjamin, rompe com o segmento contínuo da linha do tempo, operando cortes no discurso nivelador da historiografia tradicional.[169]

Podemos considerar, em certa medida, que Benjamin, em sua filosofia da História, não está só a salvar os fenômenos, mas também busca salvar a própria História do movimento teleológico e acrítico capturado pelo progresso positivista

---

[164] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 787.
[165] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 785.
[166] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 785.
[167] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 764.
[168] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 785.
[169] GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, 2013, p. 10.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de então. Como nos revela o próprio teórico em mais um dos fragmentos que compõem o livro das *Passagens*:

> O conceito de progresso precisou opor-se à teoria crítica da história a partir do momento em que deixou de ser usado como medida de determinadas transformações históricas para servir como medida da tensão entre um lendário início e um lendário fim da história. Em outras palavras: tão logo o progresso se torna a assinatura do curso da história *em sua totalidade*, o seu conceito aparece associado a uma hipóstase acrítica, e não a um questionamento crítico. [...]. (N 13, 1) [170] (Grifos do autor)

O que poderia ser apenas uma impressão, deixa de sê-lo quando confrontamos essa nota com as *Teses sobre o conceito da história*. Em seu trabalho teórico das Teses, Benjamin vai ressaltar que a narração da historiografia tradicional, ou seja, a historiografia dominante, está relacionada ao poder e à dominação de uma classe, bem como às suas estratégias discursivas. Na tese VII, ao se perguntar qual o objeto de empatia do historiador de orientação historicista, Benjamin apresenta como resposta, única e inegável, o vencedor. Nesse sentido, continua ele, "a empatia que tem por objeto o vencedor serve sempre aqueles que, em cada momento, detêm o poder"[171].

Já na tese XVII, aponta que, apesar de buscar demonstrar uma aparente universalidade, a historiografia tradicional culmina, e não poderia ser de outra forma, na história universal, sendo o seu método aditivo. Assim, o historiador historicista oferece apenas "massa dos fatos acumulados para preencher o tempo vazio e homogêneo" [172].

De acordo com Gagnebin, na teoria do conhecimento benjaminiana, esta narração da historiografia tradicional, por mais coerente que seja, deve ser "interrompida, desmontada, recortada e entrecortada"[173]. Essa é a tarefa da qual se imbui o historiador materialista, como podemos ver na continuidade da Tese XVII: "A historiografia materialista, por seu lado, assenta sobre um princípio construtivo. *Do pensar faz parte não apenas o movimento dos pensamentos, mas também a sua paragem*"[174] (Grifos nossos).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[170] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 792.
[171] BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In. *O Anjo da história*. (Org. e trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, (Filô/Benjamin). p. 7-21. p. 12.
[172] BENJAMIN, "Sobre o conceito da História", 2012, p. 19.
[173] GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, 2013, p. 17.
[174] BENJAMIN, "Sobre o conceito da História", 2012, p. 19.

De volta às imagens benjaminianas, para lê-las, é imprescindível compreender que a obra de Benjamin se constitui como uma reflexão sobre mundo(s) em ruínas. Sua reflexão crítica reconstrói, pela escrita, o mundo da época da modernidade, do passado fragmentado, em ruínas, mas também de seu próprio mundo contemporâneo e catastrófico. Como Muricy realça, é a retomada dos fragmentos desse passado em ruínas que, em montagem, quer torná-lo visível/inteligível e elucidar o presente.[175] As proposições de Benjamin sobre o passado buscam dar visibilidade crítica também ao presente.

A elaboração teórica de Benjamin consistiria assim, como então nos mostra Gagnebin, numa reflexão da modernidade em que se estabelecem ligações entre escrita e consciência do tempo, o que possibilita ler a filosofia da História benjaminiana como uma reflexão centrada na modernidade, cujo imperativo constitui-se no profundo copertencimento do eterno e do efêmero.[176]

Não à toa, Benjamin vai buscar na obra de Charles Baudelaire[177] – o poeta da modernidade –, imagens para suas reflexões sobre o tema, procurando mostrar como essa apreensão moderna da temporalidade é intrínseca à produção capitalista-industrial.[178] Ao mesmo tempo, revela-se a fragilidade da vida moderna em suas transformações incessantes frente, como aponta Marshall Berman, ao "desmoronamento"[179] de um horizonte que parecia ser sólido.

Benjamin, dotado de uma epistemologia poética[180], experimenta esse imperativo, do copertencimento do eterno e do efêmero, ao propor que os

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[175] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 10-11.

[176] GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, 2013, p. 9.

[177] São inúmeros textos e fragmentos que Benjamin dedica a Baudelaire, aos seus escritos e ao mundo a que pertencia o poeta francês. Os textos "Paris do Segundo Império na obra de Baudelaire", "Sobre alguns motivos na obra de Baudelaire" e "Parque Central", reunidos em "Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo", e as "Notas sobre os *Quadros parisienses* de Baudelaire", podem ser encontrados no livro *Baudelaire e a modernidade* da coleção "Filô/Benjamin", da editora Autêntica (2015). O texto "Paris, capital do século XIX" pode ser encontrado no livro organizado por Flávio Kothe, *Walter Benjamin*, da coleção "Sociologia", da editora Ática (1991). Outros fragmentos estão dispersos na obra das *Passagens*, recentemente reeditada pela editora da UFMG (2018b).

[178] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In: *Sete aulas sobre linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154.

[179] Berman recupera uma frase do *Manifesto Comunista*, "tudo o que era sólido e estável se desmancha no ar", para dar título ao seu estudo sobre a modernidade. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. (Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso).

[180] Aqui, nos valemos da expressão apresentada por Georg Otte que aproxima o fazer epistemológico de Benjamin à poética baudelairiana das correspondências, como uma epistemologia poética. Como demonstra Otte, o texto benjaminiano traz as correspondências como ferramentas para a configuração da montagem. Benjamin cria uma estética do salto (*Sprung*) – imagem que perpassa

fenômenos aparecem como verdade nas ideias, invertendo o pensamento platônico. Buck-Morss demonstra tal inversão do pensamento platônico em Benjamin, considerando que enquanto as ideias platônicas são formas absolutas e transcendentais – cuja semelhança aparece dentro dos objetos empíricos como um reflexo da sua verdade eterna, ou seja, as ideias como verdades aparecem no fenômeno –, no pensamento benjaminiano, os menores e mais transitórios detalhes, os elementos fenomenais empíricos, são o material e a substância das ideias.[181]

O pensador berlinense busca, assim, garantir a transitoriedade dos particulares, os fenômenos, imortalizando-os[182], ao capturar seus elementos nas ideias. Conforme Muricy, na teoria benjaminiana, as ideias são imagens captadas na escrita.[183] Isto é, elas são, para Benjamin, experimentos linguísticos em uma escrita que pretende redimir – ou como ele mesmo escreve, "salvar" – os fenômenos através da valorização formal dos pequenos detalhes, das singularidades irredutíveis.

É nesse sentido que Gagnebin apresenta a importância, para Benjamin, da pesquisa histórica se deter e se manter no estudo do fenômeno para assim lhe restituir sua dimensão de objeto único e irredutível, imobilizando-o em sua unicidade e excentricidade a fim de garantir sua preservação do esquecimento e da destruição, das explicações já prontas – advindas de uma descrição ingenuamente positivista e teleológica:

> *A história repousa numa prática de coleta de informações, de separação e de exposição dos elementos*, prática muito mais aparentada àquela do colecionador, figura-chave da filosofia e, também, da vida de Benjamin, do que àquela do historiador no sentido moderno que tenta estabelecer uma relação causal entre os acontecimentos do passado. *Os objetos dessa coleta não são anteriormente submetidos aos imperativos de um encadeamento lógico exterior, mas são apresentados na sua unicidade e na sua excentricidade* como as peças de um museu.[184] (Grifos nossos)

---

outros conceitos também trabalhados pelo teórico, como o conceito de Origem (*Ursprung*) e o de *Reflexionsmedium* (*medium-de-reflexão*), no qual o ser como *medium* de reflexão salta a si mesmo em sua faculdade de reflexão – que busca mostrar, num fluxo não-linear de pensamentos, elementos, então distantes, próximos. OTTE, Georg. "Dizem-me que sou louco" – as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. *Alea*: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000200008&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 14 fev. 2019.

[181] BUCK-MORSS, *The Origin of negative dialectics*, 1977, p. 92-93.

[182] "A salvação dos fenômenos por meio das ideias vai de par com a representação [apresentação] das ideias por meio da empiria". BENJAMIN, Prólogo epistemológico-crítico, 2011b, p. 22.

[183] MURICY, K. *Alegorias da dialética*, 2009, p. 23.

[184] GAGNEBIN, *História e narração em Walter Benjamin*, 2013, p. 9-10.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ainda segundo Gagnebin, em Benjamin, história e temporalidade se encontram concentradas no objeto. Isto é, na relação intensiva do objeto com o tempo, do tempo *no* objeto – e não na relação extensiva do objeto no tempo, de um encadeamento cronológico que submete a historicidade do objeto ao tempo do relógio. Como Baudelaire[185], Benjamin, em seu pensamento filosófico, busca extrair o eterno do transitório.

Para ele, o objeto construído na apresentação (*Darstellung*) é, ele mesmo, uma imagem dialética (N 10a, 3).[186] Imagem que lampeja no agora da cognocibilidade e é captada pelo historiador materialista. Imagem cuja salvação se realiza somente "naquilo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte"[187] (N 9, 7):

> [...] *a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação*. Em outras palavras: *a imagem é dialética na imobilidade*. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, *a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta*. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e *o lugar onde as encontramos é a linguagem*. (N 2a, 3).[188] (Grifos nossos)

A linguagem é, para Benjamin, o *medium* para a apresentação, para o conhecimento. Por isso mesmo há uma profunda preocupação com questões da linguagem em seu pensamento filosófico, que alinha crítica do conhecimento e teoria da linguagem. Para Gagnebin, o pensamento benjaminiano pode ser caracterizado em um movimento de afastamento progressivo do ideal da filosofia como sistema ao mesmo tempo em que realiza uma aproximação de reflexões teóricas sobre o caráter linguístico (*sprachlich*) do pensamento filosófico. Benjamin evidencia, assim, a relação, intrínseca, entre linguagem e pensamento na sua filosofia da História.

---

[185] "*Ainsi il va, il court, il cherche. Que cherche-t-il ? A coup sûr, cet homme, tel que je l'ai dépeint, ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus général, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous* permettra d'appeler la modernité *; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle* ***peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire***." (Grifos nossos). BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome III, 1885, p. 70.
[186] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 788.
[187] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 784.
[188] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 767.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

É importante ressaltar, no que diz respeito à linguagem, que o aspecto desta caro às reflexões do pensador berlinense, não é aquele da linguagem enquanto ciência – linguagem enquanto sistema –, mas sua dimensão mística. A teoria da linguagem benjaminiana se distancia da reflexão moderna sobre a questão, posto que ela não compartilha das preocupações científicas, que ganham espaço no âmbito acadêmico de fins do século XIX e início do século XX, da linguística e das teorias semióticas aplicadas à reflexão filosófica.

A percepção do teórico, por outro lado – e nisso consiste, inclusive, seu interesse –, foge das considerações constituídas a partir de uma perspectiva instrumentalista que privilegia a comunicação verbal. Benjamin se aproxima do caráter místico da Cabala, bem como das místicas românticas, sobretudo dos românticos de Jena, como Friedrich Schlegel, para lidar com a imediaticidade da linguagem. Como ressalta Muricy, o que interessa a Benjamin, no desenvolvimento de seu pensamento teórico, é justamente a imediaticidade da linguagem, que ele percebe como o seu aspecto mágico.[189]

Conforme Susana Kampff Lages, Benjamin recupera a "magia" da linguagem na ancestralidade do homem, na instauração do vínculo deste com as coisas por meio de uma linguagem que era pura potência mágica, ou seja, que estabelecia uma relação simbólica/imediata.[190] Essa linguagem seria capaz, por sua capacidade nomeadora, de recriar simbolicamente o mundo, realizando a presentificação da coisa por meio da evocação do nome.

Sua operação mágica consistira, então, na própria linguagem desprovida de qualquer função instrumental, uma vez que "toda linguagem comunica-se em si própria, ela é, no sentido mais puro, o *medium* da comunicação [...], condição não mediatizada de toda condição espiritual"[191]. Benjamin, assim, se afasta das

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[189] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 18.
[190] LAGES, Susana Kampff. "A Tarefa do tradutor" e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v.1, n. 3, p. 63-88, 1988. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5378/4924. Acesso em: 15 fev. 2019.
[191] BENJAMIN, Walter. *Linguagem, tradução e literatura* (filosofia, teoria e crítica). (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a. (Filô/Benjamin). p. 10-11.

perspectivas cientificistas contemporâneas, que percebiam a linguagem como instrumento[192] de mediação de toda comunicação.[193]

O discurso benjaminiano sobre a "magia" da linguagem seria fundado, como nos mostra Lages, em uma "reflexão sobre o modo não instrumental de comunicação de essências linguísticas"[194], na qual ele resgata uma concepção mística da linguagem, anterior às percepções científicas da linguística moderna. Esse movimento de distanciamento de uma perspectiva cientificista, que Gagnebin percebe também como renúncia ao ideal filosófico do sistema, e de aproximação ao caráter linguístico (*sprachich*) da filosofia, revela a preocupação de Benjamin em articular linguagem e pensamento, numa compreensão antitradicionalista, em sua filosofia da História.[195]

Embora distância e proximidade sejam categorias mobilizadas constantemente nos textos de Benjamin, sobretudo, em seus ensaios acerca das transformações da experiência na modernidade, ressaltamos aqui que essas duas categorias também se apresentam como movimentos – de distanciamento e aproximação –, no seu próprio entendimento do fazer filosófico, isto é, na reflexão filosófica sobre qualquer objeto. Conforme Gagnebin, em Benjamin, a reflexão filosófica é dialética, devendo prever um movimento de imersão no objeto pesquisado, uma aproximação que possibilita questionar as delimitações rígidas da identidade do sujeito, do pesquisador, ao mesmo tempo em que se realiza um movimento crítico, configurado pelo distanciamento, que ressalta a historicidade e, assim, a caducidade do objeto.[196]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[192] Instrumento percebido como meio (*mittel*), que difere da acepção de *medium*. É interessante marcar tal diferenciação para uma melhor compreensão acerca do pensamento benjaminiano. Segundo Gagnebin – em nota do livro *Escritos sobre mito e linguagem* –, *medium* e *mittel* (meio) são termos recorrentes nos textos de Benjamin. Enquanto *mittel*/meio significaria "meio para determinado fim", caracterizando um contexto instrumental e indicando a necessidade de mediação, *medium* significaria o meio enquanto matéria, ambiente e modo da comunicação, não sendo possível estabelecer com ele uma relação com vistas a um fim exterior e indicando, por conseguinte, uma relação de imediaticidade. BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). (Org., apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin) (Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves). São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2011a. p. 53-54.

[193] Lembremos que no mesmo ano em que Benjamin escreve o ensaio *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana*, é publicado, postumamente, o *Curso de Linguística Geral*, de Fernand Saussure, considerado um dos expoentes da ciência linguística moderna.

[194] LAGES, "A Tarefa do tradutor" e o seu duplo, 1988, p. 72.

[195] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999. p. 79-88.

[196] GAGNEBIN, Da escrita filosófica em Walter Benjamin, 1999, p. 81.

3.2. Utilizar os farrapos

Nesse processo de imersão e distanciamento, Benjamin elabora conceitos e mostra imagens que não só problematizam as experiências da modernidade, como também põe em perspectiva sua própria contemporaneidade, inclusive o pressuposto de uma comprensão da História assentada no progresso, que se quer evolutiva, linear e infinita. Diante desta, ele extrai seus objetos – insignificâncias postas de lado pela ordenação progressiva – das ruínas que o *continuum* da História conformou: "Não surrupiarei coisas valiosas, nem me apropriarei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os"[197] (N 1a, 7).

Benjamin se debruça sobre fragmentos desprezados do passado – os ruídos das lamparinas a gás, as figuras do *chiffonnier*, do *flâneur* e da prostituta, os interiores, as passagens... –, ouvindo aquilo "que o ritmo da história fez calar"[198], para mostrar as ideias, imagens captadas na escrita. Conforme Irving Wohlfarth, a modernidade é marcada pelas demolições de traços de memória, da experiência, de hábitos, do ato de habitar, de formas de construção, da narração, dentre outros. O apagamento desses traços seria, então, um "imperativo histórico-mundial" incorporado ao capitalismo.[199]

Não obstante, como reitera Jaime Ginzburg, para conhecer esse universo de eterna fugacidade, os rastros remanescentes do paulatino processo de apagamento mobilizado pela vida moderna podem ser uma chave de conhecimento interessante e valiosa.[200] Uma vez que eles permitem encarar o objeto histórico em sua dupla dimensão, como "presença de uma ausência e ausência de uma presença"[201], apresentam-se como fundamentais para o fazer historiográfico, pois:

---

[197] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 764.
[198] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 14.
[199] WOHLFARTH, Irving. Apagar os vestígios. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 203-229.
[200] GINZBURG, Jaime. A Interpretação do rastro em Walter Benjamin. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 107-132.
[201] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 27-38. p. 29.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> Se pudermos considerar o rastro como um tipo de detalhe – um resto, um resíduo, com relação a uma trajetória –, é possível assumir que é fundamental compreender que nele reside um componente histórico [...] *Aquilo que restou é significativo para interpretar o que ocorreu*.[202] (Grifos nossos)

Nessa perspectiva, ao encararmos a modernização como um processo que tem como motor uma prática de apagamento de rastros, podemos buscar nas transformações da/na vida moderna, os vestígios para compreender aspectos das experiências estéticas da modernidade. Diante disso, se faz necessário olhar para os rastros deixados por esses processos, bem como para as disputas de sentido e distintas percepções sobre eles. Assim, buscaremos observar, nas revistas literárias simbolistas e modernistas selecionadas, a conservação de ideias e imagens sobre a modernidade, a vida moderna, o progresso material, e suas consequências, em diferentes espaços e contextos.[203]

Presentes em crônicas, contos, caricaturas, ilustrações, romances, ensaios, estudos literários, elas aparecem rotineiramente nas revistas literárias, já que muitas vezes estas condensavam uma diversidade discursiva e atraíam tanto literatos quanto ilustradores. Sendo assim, as revistas finisseculares, simbolistas e modernistas, convertem-se, para nós, em lugar privilegiado para observar as ideias estéticas que reagiram ao pragmatismo liberal e sua defesa do funcional, do utilitário e do produtivismo, resistindo – cada qual, a seu modo – à homogeneização dos indivíduos em diferentes espaços sociais nesse fim de século.

Nessas revistas, muitos artistas colaboraram como poetas, cronistas, caricaturistas, ilustradores e críticos de arte. Em termos gráficos, havia, em algumas revistas, bem como obras, a prática de realizar a impressão em páginas e/ou fontes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[202] GINZBURG, A Interpretação do rastro em Walter Benjamin, 2012, p. 114.

[203] Embora não sigamos por esse caminho de análise, vale ressaltar a igual importância de se pensar a cidade em meio aos processos de urbanização e modernização experienciados na modernidade, como propõe Bolle e também Berman. Ademais, como ressalta Sarlo, nessa análise é preciso que se compreenda a cidade para além do seu lugar físico a fim de percebê-la como um espaço de entrecruzamento de discursos, que estão sempre em disputa, uma vez que ela passa a ser apreendida, sobretudo na modernidade, como condensação simbólica e material da mudança. SARLO, *Modernidade periférica*, 2010, p. 56-64. Ainda nesse encaminhamento, destacando algumas das percepções de Michel Agier, é preciso ter em conta que a cidade deve ser observada em sua dimensão relacional, considerando suas práticas de fazer e modos de significação, para que possamos conhecê-la – ou melhor, acessar uma imagem dela –, sempre de modo circunstancial, uma vez que o "ser da cidade" é sempre processo e não um dado. Desse modo, conforme Agier, deslocamos, nos estudos que se dedicam à cidade em sua complexidade, a problemática do objeto para o sujeito, isto é, "da questão sobre *o que é a cidade* – uma essência inatingível e normativa – para a pergunta *o que faz a cidade*". AGIER, Michel. *Antropologia da cidade*: lugares, situações, movimentos. (Trad. Graça Índias Cordeiro). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. p. 38-39.

coloridas. Por exemplo, Afrânio Peixoto publica seu livro *Rosa Mística* nas cores bordô, vermelho, azul, violeta e preto. Já a capa da revista *Rosa-Cruz*, em sua segunda época, aparece com a impressão dos tipos em cor dourada [figura 8].

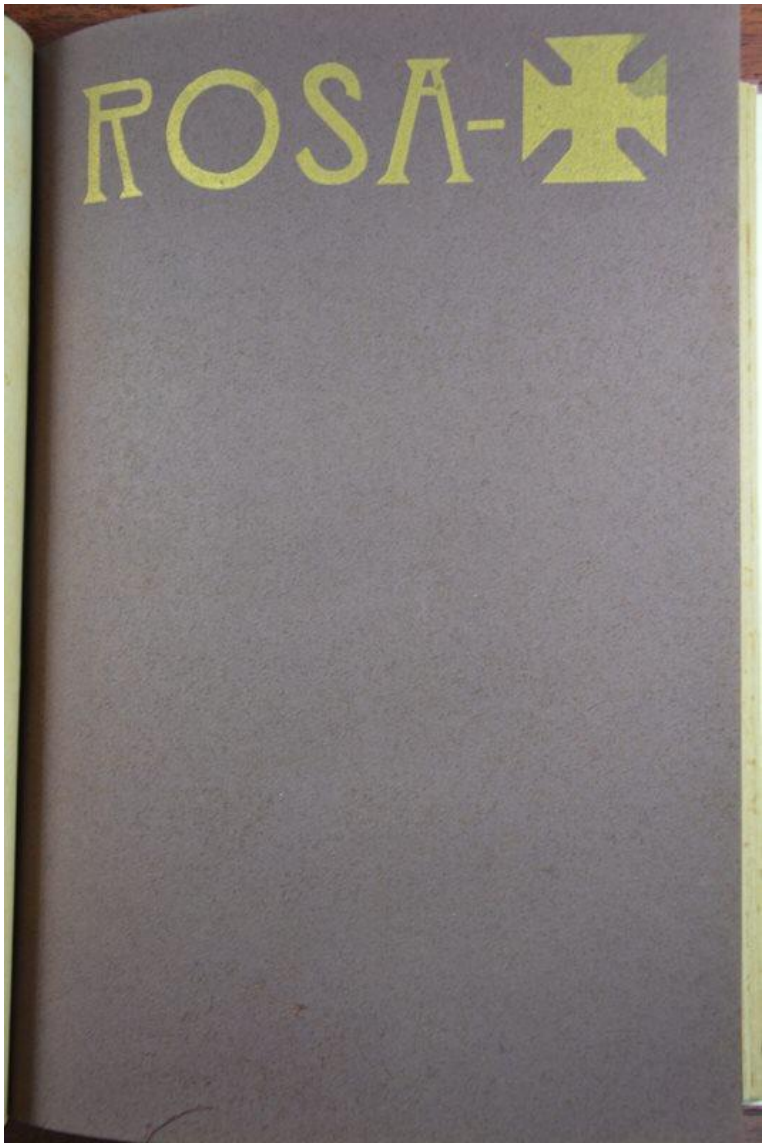


Figura 8 – Capa da segunda época da revista *Rosa-Cruz*
Rosa-Cruz, Rio de Janeiro, série II, fasc. 1, junho de 1904. FCRB, BSC, CPD. Capa do primeiro fascículo da segunda série da *Rosa-Cruz*, com o nome da revista – apresentado através da mesma composição da palavra "rosa" e da imagem da cruz pátea – impresso na cor dourada.

Algumas revistas também são publicadas com os seus textos em cores, como vemos, em sua segunda época, a mexicana *Revista Azul*, sob direção de Caballero. Outras possuem formatos incomuns, caso da revista simbolista curitibana *Victrix*, que, dirigida por Emiliano Pernetta e publicada no ano de 1902, apresenta-se em formato de paralelogramo [figura 9].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

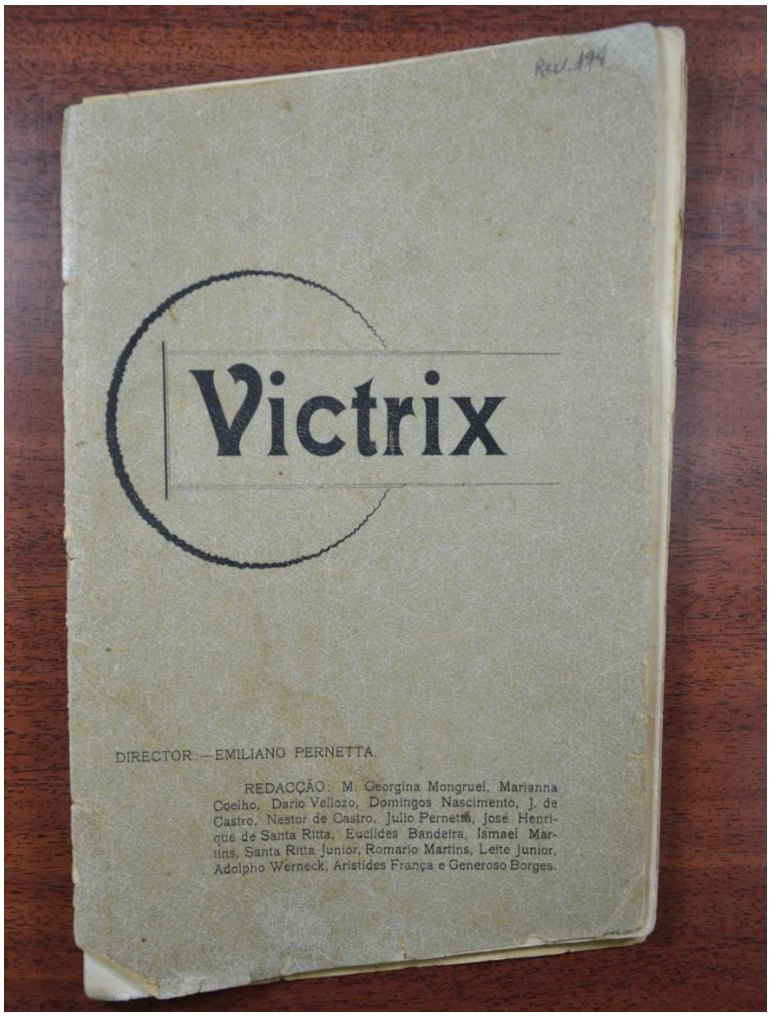


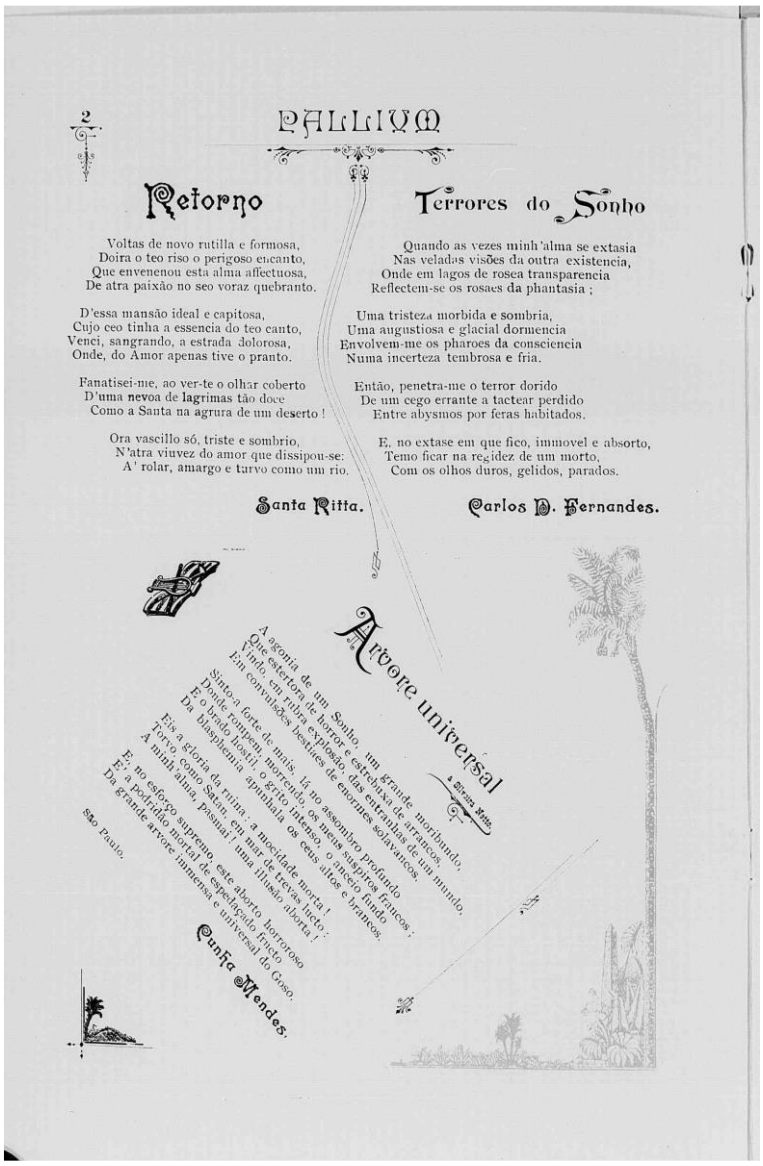
Figura 9 – Formato de paralelogramo da revista *Victrix*
Victrix, Curitiba, ano I, n. 2, novembro de 1902. FCRB, BSC, CPD. Capa da *Victrix* indicando nome da revista, Emiliano Pernetta como diretor e a redação da revista com a autoria de todos os textos publicados no número.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Poemas figurativos, textos com ilustrações, ornamentações gráficas e clichês, alguns no estilo *Art Nouveau*, estavam presentes em muitas dessas revistas finisseculares.[204] É o caso da revista curitibana *Pallivm*. Dirigida por Silveira Netto e Julio Pernetta – e publicada, em sua primeira época, de setembro a novembro de 1898 –, a revista possui ornamentos gráficos que, por vezes, figuram sentido junto

[204] Essa hibridização de textos e ornamentações/ilustrações *art nouveau* presentes em muitas das revistas literárias finisseculares, José Paulo Paes propôs ser percebida como parte de uma literatura artenovista. *Cf.* PAES, José Paulo. O *art-nouveau* na literatura brasileira. *Gregos e baianos.* São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 64-80. Não obstante, é preciso compreender esse traço de hibridização entre texto simbolista/modernista e imagem *art nouveau* como sincronia que possibilita perceber as heterogenias existentes no período e sua coexistência. Como sublinha Foot Hardman, as manifestações estéticas finisseculares são plurais e distintas e combinam-se em formas culturais híbridas. HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-308.

ao texto, além de também apresentar uma disposição espacial irregular dos textos em sua página [figura 10].



2 PALLIVM

Retorno

Voltas de novo rutilla e formosa,
Doira o teo riso o perigoso encanto,
Que envenenou esta alma affectuosa,
De atra paixão no seo voraz quebranto.

D'essa mansão ideal e capitosa,
Cujo ceo tinha a essencia do teo canto,
Venci, sangrando, a estrada dolorosa,
Onde, do Amor apenas tive o pranto.

Fanatisei-me, ao ver-te o olhar coberto
D'uma nevoa de lagrimas tão doce
Como a Santa na agrura de um deserto!

Ora vascillo só, triste e sombrio,
N'atra viuvez do amor que dissipou-se:
A' rolar, amargo e turvo como um rio.

Santa Ritta.

Terrores do Sonho

Quando as vezes minh'alma se extasia
Nas veladas visões da outra existencia,
Onde em lagos de rosea transparencia
Reflectem-se os rosaes da phantasia;

Uma tristeza morbida e sombria,
Uma augustiosa e glacial dormencia
Envolvem-me os pharoes da consciencia
Numa incerteza tembrosa e fria.

Então, penetra-me o terror dorido
De um cego errante a tactear perdido
Entre abysmos por feras habitados.

E, no extase em que fico, immovel e absorto,
Temo ficar na regidez de um morto,
Com os olhos duros, gelidos, parados.

Carlos D. Fernandes.

Arvore universal

A agonia de um Sonho, um grande moribundo,
Que estertora de horror e estrebuxa de arrancos,
Vindo em ruiva explosão, das entranhas de um mundo,
Em convulsões bestiaes de enormes solavancos.

Sinto-a forte demais, lá no assombro profundo
Donde rompem, morrendo, os queus suspiros francos;
E o brado hostil, o grito intenso, o anceio fundo,
Da blasphemia apinhada os ceus altos e brancos.

Eis a gloria da ruina: a mocidade morta!
Torro como Satan em mar de trevas lucto!
A minh'alma, pasmal! uma illusão aberta!

E, no esforço supremo, este aborto horroroso
E, a podridão mortal de espedaçado fructo
Da grande arvore immensa e universal do Gaso.

São Paulo.

Cunha Mendes.

Figura 10 – Composição irregular de textos, revista *Pallivm*
Pallivm, Curitiba, 1ª época, n. 3, p. 2, novembro de 1898. FBN, HDB. Composição da página com disposição gráfica dos textos irregular, fora do padrão de apresentação comum alinhado, vertical ou horizontal, e justificado. Além da disposição incomum dos textos, a página apresenta ainda tipos ornamentados em algumas palavras, ilustrações em clichês e em sobreposição e ornamentações em estilo *art nouveau* em filetes e adornos. A página traz poemas de Santa Ritta, Cunha Mendes e Carlos D. Fernandes.

A carioca *Pierrot* reserva sempre suas páginas centrais às ilustrações de Isaltino Barbosa. *Galaxia*, em seu único número publicado, apresenta algumas ilustrações: alguns desenhos, de autores variados, que compõem o dossiê sobre o poeta francês Paul Verlaine; uma ilustração que remete ao estilo artenovista, autoria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de Isaltino Barbosa; e uma ilustração que, em composição na página, acompanha o texto e se mistura ao fundo ilustrado da revista [figura 11].

Figura 11 – Composição de texto, imagem e ornamentação, revista *Galaxia*
Galaxia, Rio de Janeiro, n. 1, p. 8, julho de 1896. FBN, HDB. Composição de página na revista *Galaxia* com texto em diferentes tipos e ilustração que, embora delimitada por cercadura, se mistura ao fundo ilustrado da revista que remete ao cosmos, à *Galaxia*.

Já a parisiense *La Vogue* publica algumas ilustrações gráficas, de cenas e, sobretudo, bustos, assim como as poucas ilustrações presentes na carioca *Rosa-Cruz* também são bustos. De autoria de Maurício Jubim, o primeiro busto publicado, logo no número de estreia, em 1901, é o do poeta brasileiro Cruz e Sousa, então já morto e o grande inspirador da revista, que surge justamente em sua homenagem [figura 12]. Enquanto o segundo número, traz uma fotografia do busto do literato Carlos Dias Fernandes, colaborador na revista simbolista [figura 13].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

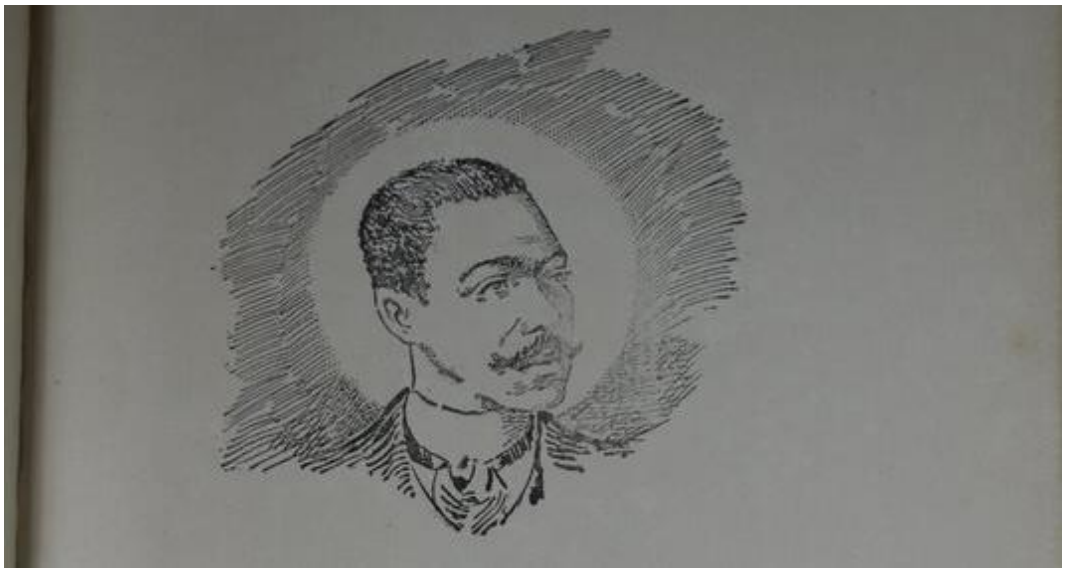


Figura 12 – Busto de Cruz e Sousa, ilustração de Maurício Jubim, revista *Rosa-Cruz*
JUBIM, Mauricio. Busto de Cruz e Sousa. [Ilustração]. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD. Ilustração do busto de Cruz e Sousa realizado por Maurício Jubim, na cabeça da página, acompanhando o texto do poeta, "Flor sentimental".

Figura 13 – Busto de Carlos D. Fernandes, autoria desconhecida, revista *Rosa-Cruz*
[Autor desconhecido]. Busto de Carlos Dias Fernandes. [Fotolitografia ?]. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 47, julho de 1901. FCRB, BSC, CPD. Colagem de fotografia do busto de Carlos D. Fernandes, na cabeça da página, acompanhando o texto do poeta, "Gênese de Amor". Embora a autoria da fotografia seja desconhecida, quanto à técnica, é possível estimar que seja um processo de impressão litográfica de recorte da fotografia original.

Por outro lado, a mexicana, *Revista Moderna*, dirigida por Jesús E. Valenzuela e publicada, em sua primeira época, de 1898 até 1903, é ricamente ilustrada. Um dos principais colaboradores da *Revista Moderna* é o artista gráfico Julio Ruelas, cujos trabalhos publicados na revista modernista vão desde vinhetas, clichês e capitulares [figura 14] até ilustrações que ocupam uma página inteira [figura 15].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

TIPOS QUE SE VAN.

EL HERBOLARIO.

EN LOS mercados céntricos, en los tianguis de los pueblos suburbanos ó simplemente en la esquina de un barrio populoso y apartado, habreis visto, sin duda, sedente en la estoica y melancólica postura del «Indio triste» hecha célebre por la estatuaria aborígene, al indígena herbolario.

Tiende en el pavimento su *ayate* y sobre él dispone los raros y disímbolos productos con que trafica: raíces y yerbas disecadas, frutos barrocos y semillas extrañas; despojos de reptiles, quelonios y tartígrados y restos bizarros de la fauna y la flora nacional.

A él acuden las comadres ignorantes y fanáticas del arrabal, que lo respetan y lo consideran como pozo de ciencia empírica y fiel guardián de los mil secretos de la terapéutica popular. El herbolario vende «ojos de venado» contra la «jetatura;» piedras *versales* para el aire que hace sufrir á los niños; colorines, *apizizinques* en *nahuatl* para el mismo fin; caparachos de armadillo para las fiebres; cuahutecomate para la pulmonía y toda especie de yerbas aromáticas, de simples, habas, bellotas, regímenes de palmas, tubérculos, bulbos y raíces á los que la superstición del pueblo atribuye virtudes infalibles y eficaces y que quitan un padecimiento como con la mano, según el gráfico decir popular.

Para las masas ignaras, el herbolario tiene algo de hechicero y en sus pupilas brilla el fulgor misterioso de los espesos bosques donde herboriza al claro de luna.

Pero en el fondo, el *arbolario*, como se titula á sí mismo, no es más que un charlatán que á sabiendas y hasta maliciosamente especula con la ingenua credulidad de su clientela.

Se han dado casos en que administrando torpemente una de sus drogas despache al parroquiano á mejor vida, y no es remoto que tercie en los brutales erotismos del pueblo facilitando el *Satyrion* indígena que engendra furores y locuras, ó que intervenga en las obscuras venganzas facilitando venenos tan activos como la nuez de cabalonga, la cicuta ú otros semejantes.

Es también este misterioso traficante quien abre al pueblo el siniestro paraíso artificial de la mariguana, penetrando furtivamente á cárceles y cuarteles.

El herbolario tiende á desaparecer y se va á la tradición y á la leyenda, mirando de reojo los grandes vasos luminosos y multicolores de las boticas y farmacias que lo arruinan. Se va junto con el *evangelista* á quien la instrucción que se difunde arroja como el rayo de sol al hosco buho; se va á semejanza del aguador, del pintoresco «tortugo» que usaba en su tráfico como valor fiduciario los encarnados colorines, como tanto tipo tradicional, legendario y pintoresco á quien la civilización destierra y que se ven substituidos por los fonografistas ambulantes, por los motoristas de los tranvías eléctricos, netos heraldos del vencedor Progreso.

JOSÉ JUAN TABLADA.

Del Libro en prensa: «ROSTROS Y MÁSCARAS.»

Figura 14 – Vinheta, capitular e clichê, de Julio Ruelas, *Revista Moderna*

RUELAS, Julio. Viñeta, capitular y chliché. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año IV, n. 15, 1ª quincena de agosto de 1901, p. 234. HNDM. Composição de página na *Revista Moderna* com texto de José Juan Tablada e ilustrações de Julio Ruelas em vinheta, na cabeça da página, clichê, no pé, e capitular. A vinheta apresenta um conjunto de ilustrações: sob um fundo de céu noturno, com estrelas, uma lua crescente, ao centro, e um morcego que voa próximo a ela, quatro figuras aparentam se deslocar voando, no sentido contrário ao da leitura do texto, ou seja, da esquerda para a direita. Na extremidade direita, um jovem, cuja indumentária remete a um bardo, se segura ao que parece ser uma ave de rapina de grande porte; em seguida, próxima à lua crescente, uma jovem nua, com longos cabelos, monta um touro; logo após, uma velha nua voa em uma vassoura; e, então, na extremidade esquerda, um esqueleto montado em uma grande ave de rapina que voa. Na capitular, vemos a letra "E" desenhada por Ruelas, acompanhada de um conjunto de ilustrações que parecem remeter ao mito grego "Prometeu acorrentado": no alto da letra, aparece a máscara de um homem de barba comprida, cujos longos cabelos prendem o corpo contorcido de um outro homem à letra, a cena traz aves de rapina. No clichê que aparece no pé da página, vemos um centauro em galope seguido por um grande réptil com espinhos. Já o texto de Tablada é uma crônica sobre o fim do tipo social tradicional, *el herbolario*, que vai sendo substituído pelas *boticas* e farmácias, com seus

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

frascos luminosos e multicolores, na sociedade moderna, em que os tipos tradicional, lendário e pitoresco são substituídos pelos netos arautos *del vencedor Progreso*. A indicação é de que o texto foi extraído do livro em processo de publicação *Rostros y máscaras*, provável compilação das crônicas sobre variados tipos sociais e cenas da vida mexicana, escritas por Tablada e publicadas na coluna "*Rostros y máscaras. Fisonomías*", em 1891, no periódico *El Universal*, de Reys Spíndola.

REVISTA MODERNA. 13

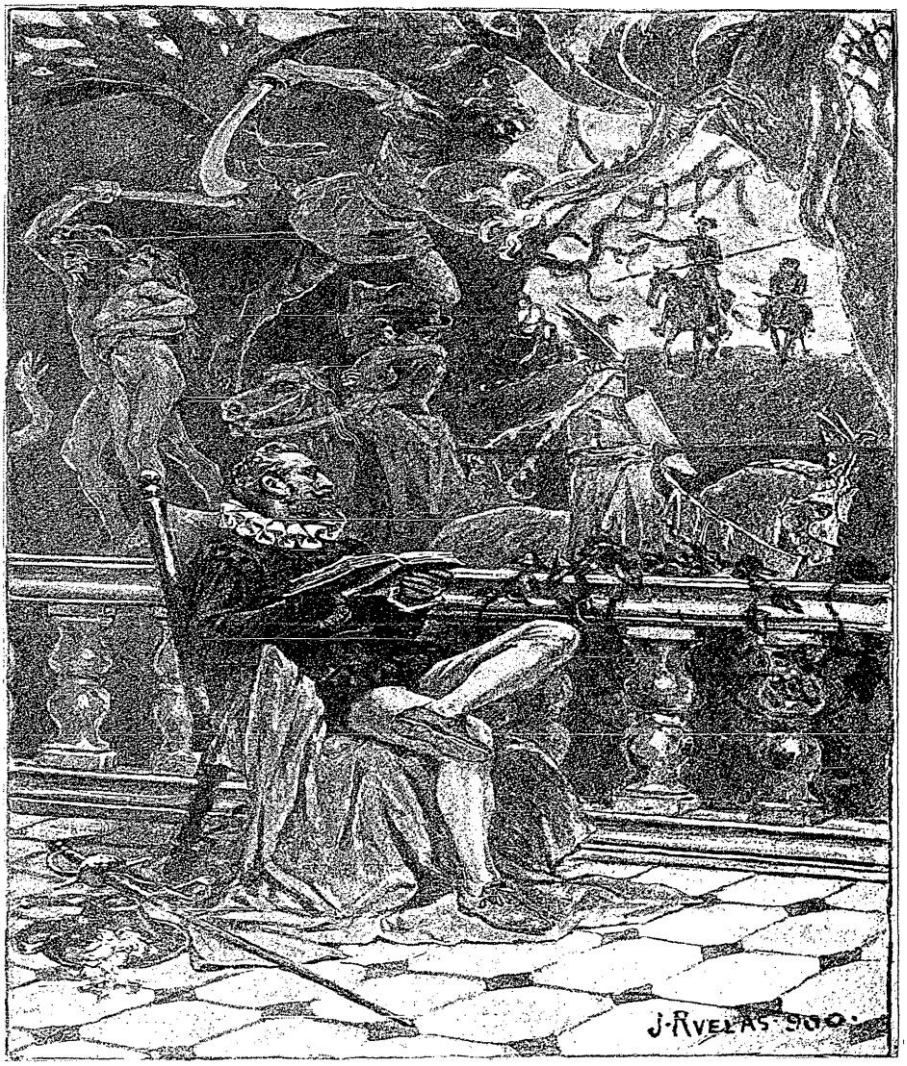


Figura 15 – Cervantes, ilustração de Julio Ruelas, em página inteira da *Revista Moderna*

RUELAS, Julio. Cervantes. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año IV, n. 1, 1ª quincena de enero de 1901, p. 13. HNDM. A ilustração de Ruelas apresenta, no primeiro plano, Cervantes sentado em uma cadeira com um livro aberto em suas mãos. No segundo plano, mais escuro, uma série de cenas que remetem aos romances de cavalaria medievais, com cavaleiros, alguns montados e outros não, defendendo donzelas de monstros, como serpentes e dragões. Mais ao fundo, no terceiro plano, mais luminoso, figuram dois homens, que parecem adentrar à cena: um deles, que vai à frente, monta um cavalo e empunha uma lança, enquanto o outro, que o segue, monta um burro – são o engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

As inovações tipográficas realizadas por esses artistas na produção e publicação de seus livros e revistas ajudavam a melhorar a qualidade da indústria gráfica. Nesse sentido, é possível afirmar que eles tiveram significativa contribuição para o mundo dos impressos, representando um avanço significativo no setor editorial que já estava em franco desenvolvimento.

Já a *Revista de America* não apresenta ilustração ou ornamentação gráfica, em nenhum de seus três números publicados, em 1894 – mesmo ano em que Gutiérrez Nájera e Díaz Dufóo publicaram, em maio, o primeiro número da *Revista Azul*, na Cidade do México. Um dos aspectos interessantes da *Revista de America*, que circulou em Buenos Aires, reside no fato de sua direção ter ficado a cargo do poeta nicaraguense Rubén Darío e do boliviano Ricardo Jaimes Freyre, o que aponta para a circulação de intelectuais na América Latina.

Apesar de sua breve existência, e ausência de recursos gráficos, a *Revista de America* foi criada com a finalidade de contribuir para a difusão das experiências estéticas modernistas na – e para além da – América Hispânica. Assim enunciavam, seus diretores, no primeiro número publicado, em um artigo de abertura, de teor programático, intitulado "*Nuestros propósitos*":

> *Ser el* ***órgano de la generación nueva que*** *en America* ***profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal****; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana* ***en la universal comunión artística*** [...] ***Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética*** *que hoy hace con visible esfuerzo la juventud de America Latina, a los Santos Lugares del Arte y a los desconocidos orientes del ensueño* [...].[205] (Grifos nossos)

O que acreditamos ser o programa da revista, aparece como um manifesto que sintetiza alguns pontos do conjunto de ideias e imagens recorrentes nos discursos simbolistas e modernistas, como o idealismo, "oriente", "sonho", "Arte pura" – inclusive com a letra "a" grafada em maiúscula – e até mesmo a autonomeação "*generación nueva*".

Também se autodenominariam como *Novos*, os simbolistas brasileiros, como podemos ver no depoimento de Mário Pederneiras para o *Momento literário*, de João do Rio, ao falar sobre a relação entre ele e os literatos, também simbolistas, Lima Campos e Gonzaga Duque: "Tinham-no [Gonzaga Duque] como chefe dos

[205] REVISTA DE AMERICA. Nuestros propositos. *Revista de América*, Buenos Aires, año I, n. 1, p. 1, 19 agosto de 1894.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

'*novos*' os que o não compreendiam, os que precisavam de alguém para responsabilizar pelos cometimentos ousados daquele grupo de rebeldes [...]"[206]. Próximo aos anos 1910, Pederneiras relembra a cena finissecular simbolista carioca com seus *cénacles* e revistas efêmeras.

Essa efemeridade pode ser constatada na maior parte das revistas selecionadas como amostragem para o nosso trabalho. Dessas, *Galaxia* foi a revista com a duração mais curta, contando com apenas um número publicado, em 1896. Nela, dentre outros simbolistas, colaboravam Mario Pederneiras, Lima Campos e Gonzaga Duque. Este último escrevera, em 1894, dois anos antes do lançamento da *Galaxia*, uma carta endereçada ao poeta Cruz e Sousa para falar-lhe sobre a criação de uma revista e quais os conteúdos deveriam ser abordados nessa ou não. Essa publicação simbolista tratava-se da *Revista dos Novos*[207].

Na carta, Gonzaga Duque propõe que os assuntos de "política sintética", ou mesmo de "política aplicada", não sejam abordados, pois destoariam de uma revista de Arte, como se queria a *Revista dos Novos.*[208] O literato defende seu posicionamento apresentando como argumento o que, para ele, aconteceu com a *Revue des deux Mondes*[209] quando esta adotou discussões políticas em seu programa: o "metodismo circunspecto dos propagandistas [foi o que] criou a severidade ensobrecasacada da 'Revista dos dois Mundos' e abriu no jornalismo a coluna ostensiva dos artigos de fundo".[210]

Por outro lado, em 1890, junto com Isaltino Barbosa, Gonzaga Duque já abordara temas relativos à política em uma revista cujo tom jocoso foi marca registrada em todos os seus nove números publicados. A revista simbolista, literária

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[206] PEDERNEIRAS, Mario apud JOÃO DO RIO. *O Momento literário*. Rio de Janeiro, 1908. Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin Digital. p. 61.

[207] De acordo com Júlio Castañon Guimarães, a *Revista dos Novos* foi um malogrado projeto que sequer chegou a ser publicado. *Cf.* 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, 2001. p. 11-24.

[208] GONZAGA DUQUE. [*Carta*] 15 de abril de 1894, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. 4f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, Arquivo-Museu de Literatura Brasileira, Arquivo Cruz e Sousa, Série Correspondência Pessoal, referência CS Cp 008.

[209] Revista parisiense, criada em 1829, que abordava temas ligados à política, administração, costumes 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. Tornou-se emblema de uma elite conservadora.

[210] GONZAGA DUQUE. [*Carta*] 15 abr. 1894, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA. FCRB, AMLB, CS, CP, referência CS Cp 008.

e ilustrada, *Pierrot*, cuja redação era dirigida pelo literato e as ilustrações realizadas por Barbosa, graceja ao falar sobre política. Logo no primeiro número, nas páginas centrais, há uma ilustração em que um homem, cuja fisionomia aparenta ser de um homem simples, ao pedir ajuda para conseguir um emprego a outro homem, identificado no diálogo como o "senhor Visconde", que porta costume elegante, tem como resposta a recomendação de que se lance candidato político [figura 16].

Figura 16 – Ilustração sobre política, revista *Pierrot*
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. Na ilustração, um homem de traje comum pede ajuda para conseguir um emprego a outro homem portador de costume elegante, a quem se refere como "Sr. Visconde" e "Vossa Excelência". Ao homem que lhe pediu um emprego, o Sr. Visconde responde que se apresente candidato.[211]

Já em seu terceiro número publicado, ao se dirigir, em um texto intitulado "De enxaqueca", àqueles que aspiravam a vida política, àqueles que possuíam "a mais tola, a mais inútil aspiração humana – ser deputado", Pierrot, que assina esse texto, expressa uma "incrédula surpresa" quanto aos desejos desses homens

[211] "[Homem]- Oh! Meu caro Sr. Visconde. Estava morto por encontrá-lo. Imagine, que sou casado, tenho seis filhos, moro com minha sogra e duas irmãs solteiras e ainda tenho dois cunhados vagabundos, em casa. Tenho tentado tudo, tudo! E até agora nada... absolutamente nada... Se V. Ex. me pudesse arranjar um emprego!... / [Sr. Visconde] - Oh! Sr.! Pois num tempo destes o Sr. ainda lamenta-se! Apresente-se candidato, meu amiguinho. Apresente-se candidato". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

distribuidores de “bilhetes de visita”, cartões “mal cortados e mal impressos” com dizeres “para deputado...”. O saltimbanco zomba dos candidatos aos cargos políticos, afirmando que se estes desejavam ser alguma coisa, que fossem então assinantes do hebdomadário, afinal isso seria “muito mais simples e mais distinto”.[212]

Não tão efêmera quanto as revistas cariocas, a mexicana *Revista Azul*, dirigida por Manuel Gutiérrez Nájera e Carlos Díaz Dufóo, também traz, em seu artigo de abertura, uma crítica a dado aspecto da vida política. Embora fosse suplemento de um jornal subvencionado pelo governo de Porfirio Díaz, para expor e justificar a falta de programa da revista, esse artigo, assinado por *El Duque Job*, aproxima os programas à prática política e, consequentemente, ao não comprimento desses pelos políticos:

> *En los gobiernos parlamentarios,* ***cada ministro entrante presenta su programa****. Es de rigor!* ***Y cada uno de esos programas, se parece á muchos otros anteriores... que jamás cumplieron los gobiernos*** [...]
> ***¿Qué hay de comúm entre los programas y nosotros? ¿Tenemos acaso tiesura de ministros?*** *¿Un programa.....? Yo no he tenido nunca programa! ¿Un programa.....? !Eso no se cumple jamás!*[213](Grifos nossos)

A ausência de – e crítica a – um programa também é lembrada no primeiro número da revista *Pierrot*. Mas diferente da *Revista Azul*, que escreve em tom sério, no hebdomadário carioca, vemos o próprio Pierrot – pois a revista se autorrepresenta em suas ilustrações na imagem do saltimbanco – gracejar, com sua pena em mãos, dizendo que não tem programa e que “nasceu para rir e fazer rir, para amar e ser amado” [figura 17].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[212] PIERROT [Gonzaga Duque]. De enxaqueca. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 2, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[213] EL DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera]. Al pie de la escalera. *Revista Azul*, Ciudad de México, año I, tomo I, n. 3, p.1, 20 mayo de 1894. HNDM.

Figura 17 – Ilustração e texto sobre o programa da revista *Pierrot* BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. A figura de Pierrot aparece na ilustração com os braços abertos, segurando em uma das mãos, seu chapéu cônico, e na outra, sua pena.[214]

Não obstante, a crônica que abre o primeiro número do hebdomadário simbolista pode, em certa medida, ser lida como uma espécie de programa. Nela, Pierrot instiga o riso da sua musa, Colombina, "alegria transformada em mulher", contra a "gravidade pulha" da burocracia, da burguesia – "vai rindo às barbas de todos esses conselheiros encarquilhados, à face de toda essa sociedade caricata de velhas bruxas empomadadas, de reumáticos fidalgos" – e da política – "troça a política do pai Paulino e a pretensão burlesca desses candidatos ao subsídio do

[214] " – *Pierrot* não tem programa. Nasceu para rir e fazer rir, para a amar e ser amado… Há de chorar de quando em quando… mas isso só para não desviar-se do ditado : quem não chora não mama. E disse." PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Congresso Nacional". E convoca sua musa a irem juntos, "rindo e cantando, escandalosamente" pelo "país do Ridículo".[215]

A revista *Pierrot* apresenta elementos que subvertem a ordem estabelecida, expondo e confrontando os costumes morais com a dança sensual e diabólica de sua musa, Colombina imortal, tendo no riso a ferramenta para quebrar os padrões dessa sociedade, que ele chama "país do Ridículo". O riso assume, assim, um caráter de contravenção na medida em que ser risível significa ser passível de questionamento.[216]

Essa subversão é percebida, pelos simbolistas, também como provocação à capacidade imaginária. Para eles, a arte controlada pelas categorias da razão provocava um esvaziamento de si mesma em seu fazer estético. A dança da Colombina simbolista da *Pierrot* pode ser entendida, nesse sentido, como a busca pelo movimento livre e criador.

Os simbolistas percebem os limites do racionalismo, da literatura realista, e se aproximam do lado subterrâneo da razão – os sonhos, as alucinações, as evocações imaginárias – para abordar a vida moderna. Podemos ver essa dimensão do fazer poético do artista simbolista no artigo de Paul Adam para o primeiro número da revista parisiense *Le Symboliste*, publicado em 1886. Nesse texto, Adam afirma que a vida moderna não está proibida nem como tema, nem como inspiração para as elaborações estéticas simbolistas. Ao contrário, ela faz parte das experimentações desses artistas, que a transforma em uma síntese do que suas visões individuais apreendem.[217]

Adam, além de colaborador, foi secretário de redação da revista publicada em Paris, cuja direção ficava a cargo do literato Gustave Kahn e a redação, de Jean Moréas. De periodicidade semanal, *Le Symboliste* foi uma espécie de revista manifesto com variados artigos que abordavam temáticas relacionadas às artes pela percepção da nova estética. Apesar de ter desempenhado papel importante na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[215] PIERROT [Gonzaga Duque]. De enxaqueca. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[216] Conforme Georges Minois, o poeta do fim do século, frente ao atormento de medo, opressão moral e social de séculos, aspira ao riso libertador e "o deslocamento dos tabus remodela os ares da transgressão e transforma as razões do riso". MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Editora UNESP, 2003, p. 514.

[217] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er anné, n. 1, p. 2, 7 octobre 1886. BNF, Arsenal.

divulgação das ideias simbolistas, a revista teve duração efêmera, com não mais do que quatro números publicados.

A proposta de uma arte – e de seu artista – marcada pela rejeição às racionalidades, ao progresso material e ao mecanicismo e utilitarismo, decorrentes do processo capitalista, e pela busca por autonomia e liberdade nas experimentações estéticas, também estava presente na revista literária *Rosa-Cruz*. Criada em homenagem ao poeta simbolista Cruz e Sousa, falecido em 1898, a revista dirigida por Saturnino de Meirelles contou com apenas sete números publicados, sendo quatro em sua primeira época, em 1901, e três, na segunda, em 1904.

Podemos observar esses aspectos no artigo de Saturnino de Meirelles, intitulado "Exposição de pintura", publicado no primeiro número da revista, em julho de 1901, no qual escritor tece críticas aos quadros do pintor da Academia de Belas Artes, Antonio Parreiras. Em sua crítica, Meirelles observa que as diferenças nas telas são insignificantes no "tocante à técnica e nada mais" e afirma que não é esse o "ponto culminante a que anseia chegar o artista". Segundo Meirelles, "essa parte, toda ela mecânica, da Arte, não tem esse valor absoluto que se quer dar" e por isso, ao analisar a exposição de Parreiras, conclui que o que se viu ali era "o industrialismo mascarado de Arte; era o charlatanismo fingindo-se de artista".[218]

Críticos ao estabelecimento da nova ordem do mundo da mercadoria, que se expande e corrompe os âmbitos da vida social, inclusive as artes, é na contracorrente, assumindo uma postura de resistência, que simbolistas e modernistas constroem sua subjetividade em meio a um mundo que se quer cada vez mais guiar pelo utilitarismo. Como destacam os diretores da *Revista de America*, um dos principais propósitos desses artistas, simbolistas e modernistas, da qual faziam parte, era "*Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitárias* [...]"[219].

Ao mesmo tempo em que a 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, esses artistas

---

[218] MEIRELLES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n.1, p. 8, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[219] REVISTA DE AMERICA. Nuestros propósitos. *Revista de América*, año I, n. 1, p. 1, 19 agosto de 1894.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

e suas experimentações se inteiravam em uma reação que propunha como alternativa – melhor, como resistência – pensar a realidade do homem moderno em sua complexidade, pela autoconsciência e imaginação. Esses artistas oferecem uma possibilidade de crítica reflexiva[220] sobre a modernidade capturada pelo progresso e pelo utilitário, a qual reinsere a imaginação livre no fazer artístico e notabiliza, assim, sensibilidade e capacidade criadora do artista.

Dessa perspectiva, a questão "do que resulta o belo?", a beleza de uma criação artística, se torna recorrente em diversos textos de crítica. Vale ressaltar que esse tipo de texto ganha cada vez mais espaço nas revistas literárias. Em alguns casos, a quantidade de artigos de crítica chega a ser superior à poesia, como observamos na revista parisiense *La Vogue*, que em seu primeiro ano de publicação chega a ter 68 artigos de crítica.

Nas críticas da revista – em sua maioria de temáticas relativas às artes, às letras, ao belo e às novas experimentações estéticas –, a natureza e/ou a vida moderna não são apartadas da nova forma do fazer poético. Antes, seus autores as percebem como essenciais para uma poética que, através do sensível, dos nervos do artista, sugere aquilo que não está acessível aos olhos. É o que nos fala Gustave Kahn, em seu artigo "*l'Art français à l'Exposition*", publicado no segundo número da revista simbolista, em seu segundo ano, em agosto de 1889:

> *Il semblerait qu'un tableau vaut par* ***la sincerité de son execution****; or,* ***pour suggérer d'une façon quelconque un fait de nature****, ou une représentation de vie, il est nécessaire que l'artiste possède, autant qu'il peut,* ***une liberté absolue de technique****, […] posédant* ***quelques elements de nouveauté****.*[221] (Grifos nossos)

Tal dimensão imaginativa/criadora, para simbolistas e modernistas, fundamental ao artista que se quer moderno, da qual fala Kahn, também pode ser lida no artigo de Meirelles que, ao analisar as obras do pintor Antonio Parreiras, afirma que as pinturas realizadas por aquele não apresentam nada além de algumas

[220] Conforme Lins, essa crítica reflexiva, crítica radical que 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, outra linguagem. O conhecimento é limitado; a verdade, enigma; o pensamento é imaginação e a imaginação é livre e possibilita ultrapassar o sensível". LINS, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*, 2009, p. 45.

[221] KAHN, Gustave. Chronique – L'Art français à l'Exposition. *La Vogue*, Paris, 2e année, n. 2, p. 119-120, aout 1889. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

diferenças na técnica e que, portanto, não chega ao ponto culminante em que os artistas anseiam chegar:

> *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 dai, 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.[222] (Grifos nossos)

No primeiro número publicado da *Revista de America*, o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, em seu artigo "*Los poetas jovenes de Francia*", também observa esse aspecto. Para ele, a Arte não deve ser concebida como imitação da Natureza, mas como imitação da Arte.[223] Essa nova estética, que também se fazia ética, já fora enunciada em Baudelaire – de quem os simbolistas e modernistas eram leitores.

Para o poeta francês, "o artista moderno não era mais um copiador da natureza ou um repetidor dos modelos clássicos", como observa Nery, pois "a nova agenda do que Baudelaire definira como Modernidade exigia o comprometimento ético e estético do artista na experiência atual e concreta".[224] Reflexivos em sua autocrítica sobre o que o mundo moderno estava a oferecer sob a égide do progresso como devir, dos paradigmas do cientificismo positivista e das normas rígidas e aprisionantes das academias, simbolistas e modernistas voltaram sua escrita para o universo interior e os aspectos não racionais e não lógicos da vida, oferecendo uma leitura da modernidade, em resistência a esse mundo moderno.

As ideias apresentadas em diferentes revistas, que existiram em contextos, espaço-temporais diversos, cujos corpos editoriais e colaboradores nem sempre tiveram contato, nos possibilita pensar a formação do que estamos identificando como uma possível trama estética da modernidade na virada do século XIX para o

---

[222] MEIRELLES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 8, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[223] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia, *Revista de América*, Buenos Aires, año 1, n. 1, p. 4-9, agosto de 1894.
[224] 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. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/13750. Acesso em: 04 abr. 2019.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

XX. Seguimos assim os rastros dessas experiências estéticas: do poeta audaz, Baudelaire, que faz de suas rimas sobre a modernidade, estrelas colossais de rútilos clarões – fulgor vivo e rápido, intermitente – ao relampejar, na – e distante da – cidade parisiense, nos mais estranhos climas, onde a vida palpita em novos corações, às elaborações estéticas simbolistas e modernistas nas cenas finisseculares latino-americanas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Um desvio

Método é caminho não direto.
Walter Benjamin

Em música, *intermezzo* é uma pequena peça inserida entre as partes principais, e geralmente maiores, de uma obra. Normalmente é uma pequena composição, que pode ser completa nela mesma ou ainda dialogar com o todo do trabalho. Isso quer dizer que essa peça não é um conector das partes principais, mas que transversalmente se movimenta nesse entre-dois.

Antes de analisar as revistas simbolistas, francesas e brasileiras, e as modernistas, hispano-americanas, acreditamos ser interessante dar espaço a esse interlúdio e tomar esse outro caminho entre-meio. O que pode parecer um desvio, na realidade, não o é. Seguir por um outro caminho aqui não é se distanciar da proposta desse trabalho ou perdê-la de vista.

Ao contrário, como Benjamin bem já nos apresentou, método é caminho não direto, é desvio. E esse desvio faz-se necessário para que se compreenda as tramas de relações que podem ser estabelecidas e iluminar as ideias que figuram nas revistas, parte do *corpus* documental dessa pesquisa. Portanto, aberta agora essa passagem, sigamos por ela.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Capítulo 4. Crítica

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

Quando voltamos nosso olhar para as revistas literárias desse final de século, podemos observar que a crítica de arte e literária é recorrente, na maioria dessas. Ocupando lugar privilegiado nas revistas, essas críticas versam sobre obras dos novos[225], obras da literatura oficial[226], sobre o que é arte e o fazer poético, sobre qual papel da arte e do artista no mundo moderno, bem como sobre esse mundo. Não obstante, é importante ressaltar que em algumas dessas revistas também há espaço para a realização de críticas sobre o mundo político e social, as quais, algumas vezes, são tratadas pelo viés irônico.

Para pensarmos a crítica de arte nas revistas simbolistas e modernistas, retomaremos, primeiro, em função de sua importância, as proposições sobre arte e a crítica de arte dos primeiros românticos alemães, também conhecidos como românticos de Jena.[227] Antes de prosseguirmos por esse breve, mas necessário, desvio, é preciso ressaltar que, dado o fato de haver vários estudos, das mais diversas áreas do conhecimento, sobre o papel que os primeiros românticos alemães desempenharam no âmbito da crítica e da teoria do conhecimento e como suas proposições afetaram as gerações que os sucederam, não nos deteremos em análises sobre o pensamento teórico do romantismo de Jena.

Desse modo, recorreremos a alguns trabalhos pontuais[228] que se dedicaram a esse pensamento teórico do final do século XVIII e início do XIX. O interesse aqui

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[225] Um dos nomes pelo que eram conhecidos esses artistas simbolistas e modernistas. "Novos" fazia referência não só a esses artistas que, em sua maioria, eram jovens, mas sobretudo a nova forma e concepção de arte apresentada por eles.

[226] Quando utilizamos o termo "oficial", nos referimos a uma tradição artística e literária já estabelecida no campo das Artes nessa virada do século, mais especificamente as produções dos artistas ligados às Academias, de Artes e de Letras.

[227] Ao nos valermos de Jena para caracterizar esses primeiros românticos, reiteramos a síntese realizada por Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy tão logo no prefácio da obra *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Segundo os autores, o "projeto" romântico pode ser compreendido como um "breve, intenso e brilhante *momento de escritura*" que por si só abre uma época inteira e, em última instância, não encontra outra definição que um lugar (Jena) e uma revista (a *Athenaeum*). LACOUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978, p. 15.

[228] Sobretudo, aos trabalhos de Walter Benjamin, às leituras de Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva sobre o trabalho de Benjamin e à tese de doutorado de Pedro Duarte – *Estio do tempo: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão* (2009).

é de apresentar brevemente a origem[229] da crítica de arte para deslocar o olhar para a sua aparição e seu desenvolvimento nas elaborações intelectuais dos artistas do final do século XIX e início do XX, através da análise das revistas literárias selecionadas, bem como de outras fontes.

4.1. Tertúlias e revistas

Esse breve desvio tem como cena inicial uma cidade mais ao norte do território germânico, Jena, nos anos finais do século XVIII e início do XIX. Em Jena, lecionaram Schiller, Fitche, August von Schlegel, Hegel, Schelling. É lá também que, em torno dos irmãos Schlegel, August e Friedrich, um grupo de jovens amigos se viu reunido discutindo assuntos ligados às artes e literaturas. Participavam dos encontros, além dos irmãos: suas companheiras, Caroline Schlegel e Dorothea Mendelssohn-Veit, Novalis, pseudônimo de Friedrich von Hardenberg, Friedrich Schleiermacher, Ludwig Tieck e Friedrich Schelling.[230]

O grupo, que se reunia para discutir, "livre e alegremente", as muitas paixões e interesses que seus membros possuíam, tinha na poesia, o objeto, o motivo e o centro desses encontros. Friedrich Schlegel escreve, em tom de confissão, em um de seus textos poéticos, o quão lhe era estimulante "falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética" e como dessas conversas, jamais se esquecera. Ressaltando a existência de diversas perspectivas sobre os temas, entre os amigos do grupo, conclui que era sob esses diferentes ângulos apresentados, dados a iluminar a questão da poesia sobretudo, que o grupo tentava alcançar o âmago da questão.[231]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[229] Como já apresentado anteriormente, origem (*Ursprung*), enquanto categoria histórica, mobilizada a partir da leitura de Benjamin, se distingue da ideia de gênese, pois ela não é compreendida como o instante em que um dado objeto passa da inexistência à existência. Antes, ela deve ser percebida como aquilo que "emerge do vir-a-ser e da extinção", um movimento de interrupção cronológica na configuração histórica.

[230] Sabe-se que outros participavam das discussões do grupo, como Fitche, e embora Schelling participasse, mesmo que ocasionalmente, dos debates, não chegou a publicar na revista *Athenaeum*, que também conta com textos de August Ludwig Hülsen e Sophie Bernhardi, a partir do segundo ano. Para encontrar uma apresentação mais completa do círculo de Jena e das relações do grupo sugerimos a leitura do segundo capítulo da Tese de doutorado de Pedro Duarte, intitulado "Breve momento de escrita: quem foram os primeiros românticos". DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão. Tese de Doutorado. Orientador: Eduardo Jardim de Moraes. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2009. 277 f.

[231] SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. (Trad. prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann). 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen), p. 31. Como destaca Pedro Duarte, Schlegel escreve, em *Conversa sobre a poesia*, publicado em 1800, último

Desses encontros, surgiu a revista *Athenaeum*, que, publicada entre os anos 1798 e 1800, foi de intensa efervescência intelectual e de extrema relevância para a exposição das ideias debatidas no círculo romântico de Jena. Friedrich Schlegel já manifestava, em 1797, em uma carta a seu irmão, o grande plano que consumia, dia e noite, a todos seus pensamentos: a publicação de uma revista conjunta.

Iniciado o projeto, ele se ocupou pessoalmente de todos os detalhes da edição – formato, unidade ortográfica, tipo do papel. Publicou-se dois números por ano, sendo os dois primeiros números por Friedrich Vieweg, com quem os irmãos tiveram discordâncias em relação aos honorários, o que levou – somado a escassa venda dos 1250 exemplares[232] das primeiras edições – ao rompimento e a mudança de editor. Ficou a cargo, então, de Heinrich Fröhlich, também em Berlim, a impressão dos outros quatros números publicados.

Em suas discussões e publicações, esses homens e mulheres buscavam demonstrar a aproximação recíproca entre poesia e filosofia e entre reflexão crítico-literária e criação artística. O grupo de Jena desejava apresentar uma revolução no conteúdo nos debates sobre poesia[233] e filosofia, ou melhor, uma revolução no modo de pensar. Em seus escritos, construíram uma teoria do conhecimento cujas bases se assentavam na reflexão e na crítica, como bem observa Benjamin em sua tese de doutoramento.[234] Além do conteúdo, eles também tinham interesse em mostrar essa revolução na forma, isto é, no modo de exposição do pensamento, sendo o fragmento um desses modos.

Assim, a *Athenaeum* vai publicar uma série de fragmentos. A forma do fragmento, que já é crítica em si mesma ao apresentar-se em oposição à forma totalizante do sistema filosófico tradicional, garante a sua abertura e a constante

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

ano da revista *Athenaeum*, aquele que talvez seja um dos documentos fundamentais para compreensão do pensamento do grupo de Jena. Isso porque o texto poético da *Conversa*, que parece misturar o ficcional e o autobiográfico, tem em seus personagens clara aproximação às pessoas que compunham o grupo com quem seu autor se reunia para discutir poesia e outros assuntos.

[232] Segundo Laura Carugati e Sandra Giron, no prólogo da edição portenha de *Conversa sobre a poesia*. CARUGATI, Laura; GIRON, Sandra. Prólogo. In. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversacíon sobre la poesía*. (Prólogo, traducción y notas Laura S. Carugati e Sandra Giron). Buenos Aires: Bilos, 2005. (Pasajes). p. 9-27. p. 9.

[233] Para uma melhor compreensão desses debates, é preciso, antes de mais nada, entender *poesia* na acepção do termo grego *poiesis*, que traz o sentido de criação, ação de criar algo.

[234] BENJAMIN, Walter. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Trad. prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva). 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2018. (Biblioteca Pólen).

construção.[235] Sua abertura – que compreende sua essência de devir, de algo que está sempre vir a ser, ou seja, gesto do não-realizável, que não se apresenta numa forma completa, acabada – conduz a uma intrincada cadeia de tensões e possibilidades, as quais são acessadas na condensação e no deslocamento.[236] Condensação de uma "consciência do instante"[237] e deslocamento, dado por sua abertura, em uma relação entre parte – a exposição que não finaliza – e todo – ao que se quer chegar, mas que não tem fim, inconcluso.

Em fragmento anterior à *Athenaeum*, Friedrich Schlegel expõe esse aspecto de apresentação do pensamento romântico, de um todo infinito irrealizável e parte fragmentária, ao escrever que toda a história da poesia moderna pode ser entendida como o "comentário contínuo" – isto é, aberto – ao "breve texto filosófico" de que "toda arte deve se tornar ciência e toda ciência, arte; poesia e filosofia devem ser unificadas"[238]. Além disso, esse fragmento ressalta outros dois pontos importantes para a compreensão das proposições teóricas desses primeiros românticos: seu aspecto não restrito às artes e seu caráter progressivo.[239] Todos esses aspectos aparecem reunidos – quase que de maneira programática – no fragmento 116 publicado, em 1798, na *Athenaeum*:

> A poesia romântica é uma ***poesia universal progressiva***. Sua destinação não é apenas *reunificar todos os gêneros separados da poesia* e *pôr a poesia em contato com filosofia e retórica*. Quer e também deve mesclar, ora *fundir poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia-de-arte e poesia-de-natureza, tornar viva e sociável a poesia, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o chiste, preencher e saturar as formas de arte com toda espécie de sólida matéria para o cultivo, e as animar pelas pulsações do humor*. ***Abrange tudo o que seja poético***, desde o sistema supremo da arte, que por sua vez contém em si muitos sistemas, até o suspiro, que a criança poetizante exala em canção sem artifício. […] livre de todo interesse real e ideal, *no*

---

[235] Uma discussão mais detida sobre o fragmento pode ser encontrada no capítulo "Fragmentos de vanguarda: a consciência do instante", da Tese de doutoramento de Pedro Duarte.

[236] Essas operações são apresentadas por Victor-Pierre Stirnimann, no prefácio da edição brasileira, de 1994, de *Conversa sobre a poesia*, de Friedrich Schlegel, publicada pela editora Iluminuras. STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In. SCHLEGEL, *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*, 1994. p. 9-26.

[237] O termo, nomeado por Maurice Blanchot, segundo Duarte, permite compreender que, para os românticos de Jena, o que está em jogo é uma consciência que "não busca totalizar o movimento do processo histórico, mas pode, por outro lado, pontuar o futuro no presente sem orientação teleológica ou finalista". DUARTE, *Estio do Tempo*, 2009, p.190.

[238] Trata-se do fragmento 115 publicado, em 1797, na revista *Lyceum der schönen Künsten*, n. 1, vol. 2. *Cf.* SCHLEGEL, Friedrich. *O Dialeto dos fragmentos*. (Trad. apresentação e notas Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen). p. 38.

[239] Como ressalta Duarte, o sentido de progresso nos primeiros românticos difere daquele em Hegel que assume um aspecto de predeterminação, teleológico. Ou seja, o caráter progressivo da poesia romântica não compreende uma direção previamente dada, mas sim uma abertura que a torna infinita, ao mesmo tempo, múltipla e inacabada. DUARTE, *Estio do Tempo*, 2009, p.191.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *meio* ***entre o exposto e o que expõe****, nas asas da* ***reflexão poética****, sempre de novo* ***potenciando e multiplicando essa reflexão****, como numa* ***série de espelhos***. É capaz da formação mais alta e universal, não apenas de dentro para fora, mas também de fora para dentro, uma vez que organiza todas as partes semelhantemente a tudo que deve ser um todo em seus produtos […] O ***gênero poético romântico está em devir***; sua verdadeira essência é mesmo a de que ***só pode vir a ser, jamais de maneira perfeita e acabada***. […] Só *ele é* ***infinito***, assim como só *ele é* ***livre***, e reconhece, como sua primeira lei, que *o arbítrio do poeta não suporta nenhuma lei sobre si*. […].[240] (Grifos nossos)

Desse "caos produtivo"[241], infinito e livre, possibilitado pela abertura da poesia e pela reflexão poética da crítica que potencia e multiplica essa reflexão, apresentado pelos primeiros românticos alemães, aflora o ideal de algo que seria buscado por diversos literatos no decorrer do século XIX, o livro total. Em Mallarmé, a ideia do livro total encontraria um dos maiores entusiastas. Tendo o poeta dedicado a vida inteira a sua escritura, *le Livre*, que permitiria inúmeras e infinitas possibilidades de leitura e seria a soma de todos os livros, nunca deixou de ser projeto, encontrando, assim, a sua não-realização. É possível perceber como há proposições do romantismo alemão que reverberam na cena literária simbolista e modernista de fins do século XIX.

Esses artistas, que assim como os primeiros românticos estão virando o século, diante de tudo o que se apresenta a eles, reúnem-se em tertúlias e revistas para discutir sobre a poesia, o belo, as artes. Ainda em finais dos anos 1870, um movimento de certos círculos literários se constituiu como parte essencial para compreensão das experiências estéticas que viriam a tomar as páginas das revistas simbolistas que surgem, em Paris, em meados dos anos 1880.

No *Café de la Rive Gauche*, situado no *boulevard Saint-Michel*, se reunia para discutir arte e poesia, um grupo de amigos que ficaram conhecidos como *les Hydropathes*[242]. De seus famosos encontros, nos quais participavam jovens

---

[240] SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos fragmentos*, 1997, p. 64-65.

[241] Essa expressão foi utilizada por Marcio Seligmann-Silva em um artigo publicado na *Folha de São Paulo*. SELIGMANN-SILVA, Márcio. Onde começa a poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 de novembro de 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/08/caderno_especial/5.html. Acesso em: 26 jun. 2020.

[242] Sobre o nome do grupo, Georges Lorin explica, em um artigo publicado em 12 de janeiro de 1879, no impresso *La Lune Rousse*, a referência a um certo tipo de animal, que aparece, inclusive, ilustrado por Cabirol, pseudônimo de Lorin, em diversos números da revista que levará o mesmo nome do grupo: "*Keqcekça, dirait Gavroche, Les Hydropathes? / Ne cherchez d'étymologie ni chez les Grecs ni chez les Latins. S'il vous faut une explication, prenez celle-ci : / L'hydropathe est un animal canadien, qu'on trouve sur les bords du fleuve Saint-Laurent, dont il contemple*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

músicos, atores[243], pintores e poetas – como Laurent Tailhade, Jean Moréas, Camille de Sainte-Croix, Jean Ajalbert, que mais tarde, participariam de outros círculos literários e contribuiriam nas revistas *Le Symboliste* e *La Vogue*.

Em 1879, os *hydropathes* resolvem publicar sua revista, *l'Hydropathe*, de periodicidade quinzenal.[244] Mesmo com os vários encontros, que duraram cerca de dois anos – sempre organizados, sobretudo, por Émile Goudeau, reconhecido como "presidente" dos *hydropathes* em uma caricatura, autoria de Cabriol, que ocupa a capa do primeiro número da publicação –, a revista durará pouco mais de um ano, tendo seu último número impresso em maio de 1880. A partir desse mês, ainda sob a redação de Goudeau, a revista passa a se chamar *Tout-Paris*, com a indicação "*ancien Hydropathe*", e publica mais cinco números. Com o fim da revista, o grupo começa a se dissipar.

Mas, em 1881, alguns personagens do antigo grupo voltam a se reunir. Esse grupo passa a ser conhecido como *les Hirsutes*. Em 1882, um dos colaboradores do grupo, Léo Trézenik, pseudônimo de Léon Épinette, propõe que eles criem uma nova revista literária. Surge então *La Nouvelle Rive-Gauche*, que algum tempo depois terá o nome alterado para *Lutèce*.[245] A revista contará com a participação de

---

éternellement les eaux, sans jamais y mettre le bec. L'hydropathe ne boit pas. Sa tête est en silex, ses yeux en corindon vert. Ses pieds en forme de spatules arrondies sont en cristal et laissent sur la neige des empreintes analogues à celles qu'y laisseraient des culs-de-bouteille d'un relief effacé. Les chasseurs recherchent beaucoup cet animal, dont ils tirent un grand profit. / Ils lui coupent les pattes et les vendent à des fabricants de cristalleries qui les adaptent aux flûtes à champagne en guise de soutien. […]". LORIN, Georges. Les Hydropathes. *La Lune Rousse*, Paris, 3e année, n. 110, p. 1, dimanche 12 janvier 1879. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[243] É interessante ressaltar a presença feminina da atriz Sarah Bernhardt, ainda que o texto publicado sobre ela, a descreva como uma figura masculina: "*En effet, personne n'a vu* Monsieur *Sarah Bernhardt (car Sarah Bernhardt est um monsieur). Comment pourrait-il être autrement ? puisqu'on ne reçoit que des hommes dans la Société des Hydrophates. – Monsieur Sarah Bernhardt est donc Hydropathe. Son histoire est des plus curieuses : c'est bien le plus joli garçon que j'aie jamais vu. Malheureusement il profite de la feminilité de ses traits pour être d'une coquetterie à rendre une femme jalouse*". *Cf.* L'HYDROPATHE. Monsieur Sarah Bernhardt. *L'Hydropathe*, Paris, 1er année, n. 6, p. 2, le 5 avril 1889. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. Sarah Bernhard – assim como Émile Goudeau e os demais *hidropathes* – tem, no número que traz o artigo que a apresenta como integrante do grupo, uma caricatura sua. Ela aparece, na capa da revista, com traje masculino e os cabelos curtos, provavelmente na caracterização de algum personagem interpretado pela atriz.

[244] Nos números de 5 a 12, a revista sai com o título de *Les Hydropathes*.

[245] Essa mudança de nome e a indicação disso na própria revista não era algo incomum à época, nem exclusividade da cena parisiense, com *L'Hydropathe* virando *Tout-Paris* e *La Nouvelle Rive Gauche* se tornando *Lutèce*. Vemos algo semelhante, por exemplo, acontecer com a revista simbolista curitibana, *Breviário*, que após a publicação de dois números, muda seu nome para *Turris Eburnea*, indicando ser esta última a fusão da primeira com a antecessora, revista *Pallivm*, de 1898. Embora a modificação nos nomes, na maioria das vezes, não havia mudanças substanciais em termos de conteúdo, colaboradores e na editoração das revistas. Em especial, vale destacar que no caso de *Turris Eburnea*, esta se apresenta mais próxima à diagramação das revistas *Breviário* e *Pallivm*, em

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

diversos escritores, que também vão estar presentes nos *cénacles* simbolistas, como Charles Morice, Laurent Talhaide, Maurice Rollinat e Jean Moréas.

Novos laços também se formavam do outro lado do rio Sena, na chamada *rive droite*. Em Montmartre, no ano de 1881, Rodolphe Salis transforma seu atelier num café artístico, o *cabaret Le Chat Noir*, que se torna um sucesso absoluto. Frequentam o lugar, pintores, músicos, humoristas e poetas, como Charles Cros, Maurice Rollinat, Léon Bloy e Paul Verlaine. Émile Goudeau, que se juntara a Salis, ajuda na criação de uma nova revista literária homônima ao estabelecimento, *Le Chat Noir*. Longeva, a revista vai ser publicada, semanalmente, entre os anos 1882 e 1895, sofrendo uma interrupção em março desse ano, mas retornando pouco tempo depois com uma segunda série, cujo último número aparecerá em meados de 1897.

Assim, vemos delineados os dois principais centros da cena literária da qual esses artistas fazem parte. Na *rive gauche*, com os *Hirsutes* e na *rive droite*, em Montmartre, com o café e a revista *Le Chat Noir*. Após o fim do grupo da *rive gauche*, em 1883, uma série de pequenos círculos literários foram surgindo, como *Nous Autres*, *les Décadents*, *les Jeunes* e *les Zutistes*. Este último, fundado em 1883 por Charles Cros, contou com a participação de Jean Ajalbert, Charles Vignier, Laurent Tailhade e Jean Moréas e tinha como local de encontro o *quartier Montparnasse*, no número 139 da *rue de Rennes*.

Não obstante, outro espaço foi fundamental para aqueles artistas que se aproximavam das experiências simbolistas, como deixa claro Ajalbert em suas memórias sobre esse momento. Conforme o literato, não era do *quartier Latin*, nem de *Butte Montmartre*, que se desencadeava o ataque decisivo dos revolucionários artistas contra parnasianos e naturalistas, mas sim do lado *Chez Mallarmé*, da *Place Clichy*, do *Café d'Orient* – o café era um dos principais espaços de sociabilidade desses artistas. Segundo Ajalbert, teria sido daí que se dirigiu o assalto que subjugaria as últimas posições inimigas, tendo como estrategistas Edouard Dujardin

sua segunda época – todas essas se distanciam da apresentação, com disposição espacial irregular de textos e imagens nas páginas, que vemos nos três números da primeira época da revista *Pallivm*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

e Gustave Kahn e as revistas *Revue Wagnérienne*, *Revue Indépendante* e *La Vogue*, dominando "*la flottille pullulante des petites revues*".[246]

Tão comum eram as reuniões e encontros em cafés, a ponto de Émile Goudeau chega a escrever que estes se tornaram a ante-câmara dos *bureaux de rédaction* da capital francesa.[247] Essa mesma configuração também pode ser vista nas cenas finisseculares das capitais latino-americanas. Luís Edmundo, em sua crônica sobre o Rio de Janeiro em fins do século XIX, faz uma apresentação dos espaços de sociabilidade, mapeando as configurações em que escritores e artistas se dispunham nos diferentes cafés, confeitarias e livrarias da capital brasileira.

Ao identificar alguns personagens e grupos literários, bem como indicar as revistas nas quais esses artistas atuavam, o cronista nos conta um pouco mais sobre a tríade simbolista formada por Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos. Estes, segundo Luís Edmundo, formavam sempre "uma rodinha à parte" no Café Papagaio, na rua Gonçalvez Dias, entre a "palpitante" Rua do Ouvidor e a Rua Sete de Setembro.[248]

Em uma curta carta, de Saturnino de Meirelles a Tavares Bastos, em junho de 1904, podemos ver o *Café Papagaio* como esse espaço ante-câmara da redação: "Meu Tavares Bastos. Os trabalhos da tipografia estão parados a espera do teu artigo; não se pode paginar a revista. Espero-te amanhã às 4½ da tarde no Café Papagaio; se não puderes me esperar, deixa o artigo no charuteiro do café. [...]"[249].

O mesmo pode ser observado nas cenas hispano-americanas. Na capital mexicana, o famoso *Café de la Concordia* tinha como frequentador *El Duque Job* – porém o local teve suas portas fechadas ainda na primeira década do século XX, em função da modernização da cidade e do valor especulativo do espaço em que se encontrava, sendo demolido para dar espaço a uma companhia de seguros, o que lhe valeu uma crônica escrita por Urbina.[250] Na capital portenha, os cafés, como

---

[246] AJALBERT, Jean. *Mémoires en vrac:* au temps du symbolisme, 1880-1890. Paris: Albin Michel éditeur, 1938, p. 163. BNF, Arsenal.
[247] GOUDEAU, Émile. *Dix ans de bohème*. Paris: Librarie Ilustrée, 1888, p. 12. BNF, Gallica.
[248] LUÍS EDMUNDO, *O Rio de Janeiro de meu tempo*, 2003, p. 339.
[249] MEIRELLES, Saturnino de [*Carta*] 19 de junho de 1904, [s.l.] [para] TAVARES BASTOS, C. Sobre o artigo atrasado de Tavares Bastos para a revista *Rosa-Cruz* e marcação de encontro no *Café Papagaio*. In. TAVARES BASTOS, C. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969, p. 21.
[250] DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. El café: refugio de literatos, políticos y de muchos otros ócios. In. CLARK DE LARA, Belem; SPECKMAN GUERRA, Elisa (ed.). *La República de las letras*: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I. Ambientes, asociaciones y

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

pontuou Ángel Rama, foram espaços de produção literária. Rubén Darío escreve quase todas as composições de *Prosas Profanas* entre a redação do periódico *La Nación* e mesas de cafés, como o *Aue's Keller*.[251]

Vale ressaltar que essa dinâmica descrita por Darío e que podemos entrever na carta de Meirelles, era possibilitada, muitas vezes, – como observa Pablo Ansolabehere, no caso da cidade de Buenos Aires, mas que também pode ser considerado para as demais cenas finisseculares – pela "concentração geográfica dos espaços de sociabilidade".[252] Era comum que as redações dessas pequenas revistas literárias estivessem próximas a esses outros espaços de sociabilidade, como o café.

Mas como Ajalbert recorda em suas memórias, esses encontros também acontecem nas casas desses artistas – no caso dos simbolistas em Paris, na casa de Mallarmé. Étienne Bellot destaca a relevância desses encontros *chez Mallarmé* para as experimentações estéticas simbolistas na, em suas próprias palavras, "arena" literária:

> [...] *c'est chez Mallarmé, à ses Mardis soirs de son simple et charmant appartement de la rue de Rome, que tous les combattants de demain, avant le duel, se présentent l'un à l'autre, se serrant la main, se réunis sant pour faire face à la levée en masse de la presse, et à laquelle, crânement, avec orgueil, sans compromissions et sans faiblesses, tous épondront à coups droits et souvent sûrs!....*[253]

Os encontros realizados na casa do poeta Stéphane Mallarmé, no número 89 da *rue de Rome*, conhecidos como *Les Mardis de Mallarmé*, contavam com a presença de vários artistas e amigos do poeta, antigos e novos. Édouard Dujardin, Léo d'Orfer, Charles Morice, René Ghil, Adolphe Retté, Jean Moréas, Gustave Kahn, Stuart Merril, Félix Fénéon, Henri de Régnier, Rodolphe Darzens, Francis de Viélé-Griffin, André Fontainas, Laurent Tailhade, Auguste Dorchan, Oscar Wilde, Alfred Douglas, James Whistler, Claude Debussy – e ainda num segundo momento – Paul Claudel, André Gide, Alfred Jarry, Camille Mauclair, Pierre Louÿs

---

grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Al siglo XIX. Ida y Regreso). p. 75-88.

[251] RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985, p. 119-120.

[252] ANSOLABEHERE, Pablo. "Buenos Aires – A cidade da boemia". In. GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Cidades sul-americanas como arenas culturais*. (Trad. Francisco José M. Couto). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 37-50. p. 45-46.

[253] BELLOT, Étienne. *Notes sur le symbolisme*. Paris: L. Linard éditeur, 1908, p. 17. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

e Paul Valéry, entre outros, participaram dos diversos encontros que aconteciam nas noites de terça-feira na residência do literato simbolista.

Há nos *Mardis*, uma atmosfera de mistério e misticismo, quase ritualística. Conforme Patrick Thériault, é comum vermos uma aproximação da formação cenacular dos *Mardis* com alguns modos de comunicação das seitas, sobretudo em relação à dimensão iniciática.[254] Em torno da presença carismática de Mallarmé e a favor de um ritual mundano relativamente bem delineado, esses artistas vão tecendo os elos do que podemos observar como uma formação – um *cénacle* – intelectual e, mais além, de uma comunidade ligada também pela admiração e afeto – nesse ponto, não tão diferente do grupo dos primeiros românticos[255]. Esses aspectos são perceptíveis em muitos dos textos escritos pelos frequentadores dos encontros *chez Mallarmé*, como podemos ler em *Petits mémoires de la vie*, de Tailhade:

> *Si diaprée et reluisante que fût la compagnie admise par Stéphane Mallarmé, chacun faisait silence pour entendre pieusement le maître de la maison : jamais causeur plus exquis, plus varié, plus fécond en trouvailles. Il orientait ses propos, avec un art invisible et discret, vers l'idéalité la plus haute, sans négliger pourtant de cueillir en chemin toutes les fleurs de sa riche fantaisie. En mots vivants, précis, diaphanes, exacts et lumineux, en phrases limpides comme le cristal, d'une voix un peu sourde et qui, par instants, faisait songer au timbre de Villiers, sans fatigue ni trêve, il déroulait, trésor infini, ses nobles paradoxes. Il formulait une sagesse rare, une philosophie élégante et dédaigneuse, en axiomes imprévus. Son éloquence, tout d'abord, surprenait par la clarté*.[256]

Se retornarmos aos nomes das personagens que fazem parte dessa cena finissecular narrada por Tailhade, podemos identificar a presença de mais de um artista que compõe os corpos editoriais das revistas simbolistas francesas analisadas – estão ali Kahn, Moréas, René Ghil, Léo d'Orfer – e se estendermos para os colaboradores, o número aumenta ainda mais. Todavia, não é exclusividade da cena simbolista francesa essas formações intelectuais em *cénacles* que beiram o

---

[254] THÉRIAULT, Patrick. Le 89, rue de Rome: à l'enseigne du secret. Une mise à profit moderne d'un mode de communication à caractère initiatique. *Romantisme*, Paris, vol. 158, n. 4, p. 69-81, 2012. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-4-page-69.htm. Acesso em: 01 jul. 2020.

[255] Em "Breve momento de escrita: quem foram os primeiros românticos", capítulo da tese Duarte, podemos encontrar os vínculos afetivos do grupo de Jena, seus laços de amizade e relações amorosas. DUARTE, *Estio do Tempo*, 2009, p. 24-45.

[256] TAILHADE, Laurent. *Quelques fantômes de jadis*. Paris: L'Édition française illustrée, 1920, p. 139. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

misticismo e encontram em outra estrutura essencial para suas redes de sociabilidade, uma expressão: as revistas literárias.[257]

Esse ar de misticismo e admiração estava presente na cena mexicana. Urbina, ao escrever a introdução do livro de prosas de Gutiérrez Nájera, relembra um pouco de sua relação constante com o *El Duque Job*, a quem pediu ajuda para conduzi-lo no "misterioso labirinto da Arte"[258]. De suas composições, sempre embalsamadas com os resquícios dos últimos grãos de mirra, aos encontros na redação – onde discutiam e conversavam – que transformavam o amanhecer numa noite alegre, Gutiérrez Nájera, escreve Urbina, transpassava seu espírito de madrugador, cujo gozo espontâneo revelava de seu sorriso, de seu olhar, de todos seus poros, de todo seu ser, uma suave frescura que era derramada na atmosfera do ambiente que o circundava: "*un olor de alma en primavera, que á sus amigos nos hacía la impresión de una flor invisible, cuya esencia, vaga y desvanecida, aspiráramos lentamente*"[259].

Em sua crônica sobre a vida literária no Brasil na virada do século XIX, Luís Edmundo nos conta sobre o grupo que, também por laços de admiração e afeto, se reunia em torno de Cruz e Sousa, na cidade do Rio de Janeiro. Na Livraria Garnier, numa área central do Rio – onde se encontravam os mais famosos cafés e livrarias –, por vezes, apareciam os jovens que formavam o grupo do Antro. Eram eles – Carlos Dias Fernandes, Saturnino de Meirelles, Félix Pacheco, Nestor Victor, Maurício Jubim e Tibúrcio de Freitas –, discípulos, todos, de Cruz e Sousa. Costumavam reunir-se num quartinho, onde morava Tibúrcio, no segundo andar de um velho e desmoronante imóvel localizado na Rua do Senado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[257] Nos valemos aqui de uma aproximação à noção de redes de sociabilidades, proposta por Jean-François Sirinelli, a qual possibilita uma compreensão da organização e da dinâmica da cena intelectual nas cidades em questão, em fins do século XIX, considerando as amizades e inimizades, os vínculos e as tomadas de posição por seus artistas. Essas "redes" são estruturas de sociabilidade encaradas como agrupamentos – permanentes ou temporários e independente do grau de institucionalização – dos quais os artistas participam. De acordo com Sirinelli, elas podem ser percebidas, sobretudo, a partir das revistas, pois essas se destacam – em função de sua dimensão material – como pontos de encontro de trajetórias individuais e coletivas e como meio de expressão. 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.

[258] "*¿Me permitís que os lo recuerde? Le conocí, le amé, estuve en perpetuo contacto con él, y le pedí la mano, á veces, para que me condujese en el misterioso laberinto del Arte*". URBINA, Luis G. Introducción. In. GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras*: Prosa. Tomo I. México: Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre; Palacio Nacional, 1898. p. III-XIII. p. VI.

[259] URBINA, Introducción, 1898, p. VI-VII.

Lá, escreve Luís Edmundo, em suas memórias, "esses cardeais do simbolismo, primazes da nova ideia", se encontravam, "cabalisticamente", tarde da noite em "tertúlias memoráveis". E complementa, reiterando o ar de mistério desses encontros: "Da existência dessas tertúlias sabe-se, no Garnier, mais, por ouvir dizer. Apenas. O Antro é impenetrável. *Turris eburnea*. Reduto de entonados sonhadores. Loja maçônica. Grande Oriente da literatura nacional [...]"[260].

Em Curitiba – outro centro das experiências simbolistas brasileiras – um dos locais dos encontros dos jovens escritores, como Silveira Netto, Nestor Victor, Dario Vellozo, Antonio Braga e os irmãos Emiliano e Júlio Pernetta, entre outros – era a casa de Dario. Na revista literária *Club Curitybano*, Silveira Netto, que era redator, recorda, na coluna "*O Cenaculo*", como se deu a amizade com Dario Vellozo, quando este, ainda não ocupando o papel de diretor literário, era o redator da revista. De quando o conhecera, época em que não havia ainda repercutido no "amargurado eremitério" de seus corações, aos encontros – quase iniciáticos – na casa de Vellozo.[261]

Silveira Netto descreve que entrando na casa, era preciso descer uma íngreme escada para chegar ao *Karoim* subterrâneo, "atopetado de estantes repletas de livros", onde encontravam Dario, "solenemente curvado sobre cabalística página de versos". Os jovens passavam ali horas inteiras, manuseando livros, discutindo questões "de músculo e de inteligência", estabelecendo planos de trabalho e sonhando, aspirando o ar de uma "vida superior, na independência de espírito e de caráter". Entregaram-se – suas almas ingênuas de poetas e "idealistas imaculados e ousados" – repetidas vezes às sessões, realizadas na grande sala próxima à misteriosa calma dos cubículos anacoretas, e sagraram-se, assim, "*tholbas* do subterrâneo *Karoim*".[262]

Misticismo, ocultismo e ritualismo, na maioria das vezes, estavam nos próprios nomes das revistas literárias brasileiras: *Rosa-Cruz*, além de render homenagem ao poeta Cruz e Sousa, falecido em 1899, pode evocar o sétimo e

---

[260] LUÍS EDMUNDO, *O Rio de Janeiro do meu tempo*, 2003, p. 446-448.
[261] SILVEIRA NETTO. O Cenáculo. *Club Curitybano*, Curitiba, ano V, n. 18, segunda época, p. 2-3, 30 de novembro de 1894. FBN, HDB. Ao longo de sua existência, a revista tem alterada a grafia da palavra "curitibano", aparecendo, por exemplo, em alguns momentos como "Curitybano" e em outros, "Coritibano".
[262] SILVEIRA NETTO. O Cenáculo. *Club Curitybano*, Curitiba, ano V, n. 18, segunda época, p. 2-3, 30 de novembro de 1894. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

último grau da maçonaria ou ainda a mística Ordem da Rosa-Cruz, fundada por Sar Péladan; *Pallivm*, de origem latina, significa ornamento litúrgico; *Turris Eburnea*, do latim, que significa torre de marfim, também é símbolo de nobre pureza na tradição religiosa judaico-cristã, com origem no Cântico dos Cânticos, faz referência a Sulamita[263]; e até mesmo *Galaxia* não perde a conotação de coisa misteriosa.

Como destaca Enid Starkie, onde há misticismo, ou o desejo de misticismo, há sempre algum traço das experiências estéticas simbolistas.[264] Em carta a Paul Demeny, Arthur Rimbaud diz que o poeta não é mais aquele que faz, que escreve, e sim aquele que vê – "o poeta se faz vidente"[265]. Uma das características mais marcantes da estética simbolista, em todos os espaços em que podemos observar suas experiências, é um traço de misticismo.

Porém, apesar do que a tradição literária conformou, muitas vezes, como uma arte que se dedica apenas a ela mesma, em certa interpretação do *L'Art pour l'Art*, as experiências estéticas desses artistas não estão, nem são, descoladas do mundo social em que se apresentam. As discussões não estão restritas ao âmbito das artes. Os literatos da revista francesa *La Vogue* reforçam a importância do âmbito social nesse *fin-de-siècle* e não se furtam a encará-lo, sem qualquer perspectiva que se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[263] O *Cântico dos cânticos*, bem como outras passagens bíblicas e míticas, também são temas presentes nas pinturas simbolista. Uma litografia de Odilon Redon, reprodução de 1897, apresenta Sulamita, personagem dos cânticos tida como preferida de Salomão. A sensualidade característica da personagem se esvanece junto ao corpo desaparecido. Na cena, apenas a cabeça, com rosto sereno adornado pelos escuros cabelos, flutuando numa fantasia luminosa, cujos raios em tom de amarelo como os formosos véus de Salomão sugerem o contorno do corpo da mulher. Gustave Moreau realizou várias versões do *Cântico dos cânticos*, sendo notável a diferença na execução da tela de 1853, que guarda proximidade aos trabalhos dos pintores Théodore Chassériau e Eugène Delacroix, para as versões posteriores aos salões da década de 1870, quando já é possível reconhecer os traços das experimentações simbolistas que se caracterizaram, ulteriormente, como marcas do pintor. Numa aquarela, de 1893, Moreau apresenta, sobre um plano crepuscular, Sulamita. Os véus adornam o corpo, à mostra, da mulher. Perfumada, ela leva junto ao corpo lírios vermelhos e na mão, um ramo de nardo. Os negros cabelos contrastam com o dourado do véu e alvo o rosto angular que encara, obliquamente, o espectador – uma cena que evoca além da sensualidade, o mistério. Ambos artistas são mencionados no romance *À Rebours*, de Joris-Karl Huysman, publicado em 1884.

[264] "*Il n'y a pas de Symbolisme sans mysticité et idéalisme – ou désir de mysticité. Là où il y a ces qualités il y a toujours un Symbolisme quelconque*." STARKIE, Enid. L'esthétique des symbolistes. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, Paris, n. 6, p. 131-138, 1954. p. 132. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053. Acesso em: 20 jul. 2020.

[265] "*Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant*." RIMBAUD, Arthur. [*Lettre*] 15 mai 1871 [à] DEMENY, Paul. In. RIMBAUD, Arthur. *Correspondance inédite* (1870-1875). (Org. Roger Gilbert-Lecomte). Paris: Éditions des Chaiers Libres, 1929, p. 49-61. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. p. 53.

aproxime de um caráter místico, logo em seu primeiro número, de 1886, com a coluna *Courrier Social*. Ali, escrevem que, nesse fim de século de muita efervescência, a questão social se impõe a todos e que a "Revolução social" se fará de qualquer maneira, convidando, assim, a escrever à revista, aqueles que quisessem contribuir para a construção de uma "Ciência Social prática e rigorosa".[266]

Em 1894, no primeiro número da *Revista de America*, seus diretores, Rubén Darío e Ricardo Jaimes Freyre, publicam um artigo de opinião intitulado "*La Cuestión social contemporánea*". Nele, falam sobre os "ventos de tempestade" que nos últimos tempos assolaram a Europa, onde, mesmo amplamente debatida, a questão social não teria dado um passo sequer a uma resolução definitiva do problema que a envolvia. Acreditando que a América não tardará a sentir o "*sacudimiento moral*" que estremece o "velho continente", perguntam a opinião de alguns diretores de periódicos de Buenos Aires sobre o tema, publicando as respostas no artigo.[267]

No Rio de Janeiro, Gonzaga Duque fará da pena, o instrumento da crítica de *Pierrot* à política e à sociedade. No número de abertura do hebdomadário, publicado em 1890, na crônica que apresenta sua musa, Pierrot escreve a ela, Colombina, que levante seus braços, saltite, pinche, pule. E percebendo sua musa como alegria transformada em mulher, a anima a ir rindo "à face de toda essa sociedade caricata" [268]. Em outra crônica, o saltimbanco investe seus gracejos aos políticos dizendo que a aspiração humana mais tola e inútil é a de ser deputado, pois como assinante da revista *Pierrot*, se é muito mais distinto, de forma muito mais simples.[269]

A crise não é apenas na literatura, é uma crise – e, portanto, uma crítica – geral, compreendendo, assim, arte, filosofia, ciência, sociedade. A poética do primeiro romantismo alemão, bem como a simbolista e modernista, aborda assuntos de âmbitos diversos – das artes, do social, da moral, da religião, do político, etc –,

---

[266] LA VOGUE. Courrier Social. *La Vogue*, Paris, tome I, n. 1, p. 27-28, 4 avril 1886. BNF, Richelieu.
[267] REVISTA DE AMERICA. La Cuestión social contemporânea. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, p. 17-19, 19 de agosto de 1894.
[268] PIERROT [Gonzaga Duque]. Carnaval da Semana. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, 6 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[269] PIERROT [Gonzaga Duque]. De enxaqueca. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 2, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

os quais têm como lugar de expressão, ou melhor, de suas formas de exposição, a literatura. Essa exposição do pensamento na literatura compreende a crítica de arte, que adquire nova roupagem com os primeiros românticos e vai ser uma das formas utilizadas pelos artistas do fim do século XIX, aparecendo em diversas de suas elaborações intelectuais.

4.2. Obra e autonomia

Quando, em 1917[270], Benjamin vai aos românticos de Jena para analisar o conceito de crítica de arte, ele realiza um movimento que compreende não só trabalho sobre tal conceito, mas também, através de sua reflexão sobre o tema, de aproximações e distanciamentos, o início de uma elaboração própria de crítica. Na acepção benjaminiana, o termo *crítica* pode ser compreendido não como prática exclusiva do âmbito das artes, e sim como uma teoria do conhecimento. Conforme Muricy, para Benjamin, *crítica* é percebido como teoria do conhecimento estético, em uma aproximação dos românticos alemães, o que sugere, portanto, uma extensão do domínio que contempla as obras de arte para o âmbito de uma teoria geral do conhecimento.[271]

Nesse sentido, a iluminação benjaminiana sobre a crítica de arte no romantismo alemão não consiste na avaliação judicativa da obra de arte, mas sim no foco que é dado ao conceito de reflexão, que, nos primeiros românticos alemães, tem como núcleo, a arte.[272] Esse movimento reflexivo se intensifica num desenvolvimento contínuo infinito, onde cada reflexão anterior é objeto de uma nova reflexão.[273]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[270] A tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão é escrita entre os anos 1917 e 1919, em Berna, na Suíça. Como nos narra Jeanne Marie Gagnebin, na orelha do livro traduzido por Seligmann-Silva, Benjamin teria aproveitado desse tempo para escrever sua tese, dado que isso era uma convenção para o ingresso na carreira acadêmica.

[271] MURICY, K., *Alegorias da dialética*, 2009, p. 136.

[272] Benjamin observa que, diferentemente de Fitche, onde a reflexão se relaciona com o sujeito, nos primeiros românticos a reflexão se relaciona com a arte. Para ele, apesar de ambos verem na reflexão a forma do pensar e com ela, o nascimento do pensamento, sobre o qual se reflete, Fitche determina o ponto central da reflexão, o absoluto, como o Eu. Já "no sentido primeiro romântico, o ponto central da reflexão é a arte e não o Eu. [...] A intuição romântica da arte repousa no fato de que não se compreende no pensar do pensar [esquema originário de toda reflexão] nenhuma consciência-do-Eu. A reflexão livre-do-Eu é uma reflexão no absoluto da arte". BENJAMIN, *O Conceito de crítica no romantismo alemão*, 2018, p. 48.

[273] BENJAMIN, *O Conceito de crítica no romantismo alemão*, 2018, p. 32.

Em sua leitura sobre a análise benjaminiana, Gagnebin ressalta a ênfase dada pelos românticos a essa dimensão de infinitude. Esta, segundo ela, se apresenta numa oposição ao pensamento do sistema totalizante e configura a crítica como "desdobramento das potencialidades contidas na obra, ultrapassando os limites de um discurso simplesmente descritivo ou mesmo indicativo"[274] da crítica judicativa tradicional.

Os primeiros românticos alemães se opunham à crítica entendida como atividade de caráter apreciativo e judicativo, assentada nas bases de uma leitura da estética clássica, ao mesmo tempo em que se afastavam da crítica realizada pelo movimento do *Sturm und Drang*, que havia posto a subjetividade do autor da obra como centro da crítica.[275] Desse modo, abriram uma outra possibilidade de compreensão da crítica de arte, na qual a reflexão partiria da obra e remeteria a ela mesma. Assim, a crítica assume sua característica de processo autorreflexivo, como Benjamin destaca em seu estudo:

> *Crítica* é, então, como que um *experimento na obra* de arte, através do qual a *reflexão desta é despertada* e ela é *levada à consciência e ao conhecimento de si mesma*. [...] O sujeito da reflexão é fundamentalmente a conformação artística mesma e *o experimento consiste não na reflexão sobre uma conformação*, que, como está implícito no sentido da crítica de arte romântica, não poderia alterá-la essencialmente, *mas no desdobramento da reflexão*, isto é, para os românticos: do espírito, *em* uma conformação.
> *Na medida em que a crítica é conhecimento da obra de arte, ela é autoconhecimento desta* [...].[276] (Grifos nossos)

Nessa perspectiva, em Benjamin, a obra é percebida como *médium-de-reflexão*. É lugar onde a reflexão se realiza, na medida em que se busca na obra seu princípio de conformação artística e, simultaneamente, sua criticabilidade, o que faz alçar a obra – que é sempre inacabada – à ideia absoluta da arte. Conforme Benjamin, a crítica "nada mais deve fazer do que descobrir os planos ocultos da

---

[274] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Nas fontes paradoxais da crítica literária, Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999, p. 61-68. p. 63.

[275] Como observa Benjamin em sua tese: "Deve-se agradecer [...] a Friedrich Schlegel a dominação do dogmatismo estético, e, além disto [...] a igualmente importante defesa da crítica de arte contra a tolerância cética, que, em última instância, emana do culto irrestrito da força criadora como simples força de expressão do criador. Com respeito ao primeiro ponto, ele venceu as tendências do racionalismo; com respeito ao segundo, os momentos destrutivos que estavam conectados à teoria dos escritores do *Sturm und Drang*." BENJAMIN, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2018, p. 79.

[276] BENJAMIN, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2018, p. 74.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

obra mesma, executar suas intenções veladas. No sentido da obra mesma, isto é, em sua reflexão, deve ir além dela mesma, torná-la absoluta”[277].

Assim, o valor da obra se relacionaria com sua capacidade de engendrar novas leituras – críticas – que promovem essa reflexividade potencialmente infinita, própria da obra de arte. Vale ressaltar que essa reflexão não é percebida por Benjamin como critério do julgamento de uma crítica outra de modo que nada tem de julgadora. Portanto, a crítica e a reflexão não estão coladas à obra singular – que se analisa – mas têm seu centro de gravidade, como escreve Benjamin, na “exposição de suas relações com todas as demais obras e, finalmente, com a Ideia da arte”[278].

Conforme Gagnebin, nessa relação afim entre reflexão e crítica, que inclusive correspondem aos dois momentos da tese de Benjamin, consiste o princípio da autonomia tanto do crítico, quanto da crítica – e, assim, da obra de arte. Essa autonomia expõe, desde os primeiros românticos alemães, a ideia de que a obra de arte pode ser compreendida em si mesma. Mas pensar a obra de arte em si mesma, compreendendo esse processo autorreflexivo que a crítica é, poderia significar uma exclusão do mundo social?

Muito se atribuiu aos simbolistas e modernistas a ideia de uma fuga da realidade ou distanciamento do mundo social, dito real, numa interpretação literal do tema “Arte pela Arte”.[279] Quando esses artistas defendiam tal ideal, estavam falando simplesmente de escapar desse mundo? Estariam eles realmente se isolando em suas torres de marfim? Ou será que, a sua maneira, poderiam estar apresentando uma defesa da autonomia no fazer poético?

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[277] BENJAMIN, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2018, p. 77.
[278] BENJAMIN, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2018, p. 85.
[279] Nossa percepção acerca da questão vai de encontro a diversos estudos – referenciados ao longo dessa pesquisa – que não atribuem aos artistas simbolistas e modernistas um distanciamento do mundo social. Ainda sobre essa questão, consideramos interessante o balanço realizado por Carole Furmanek acerca da percepção que liga a “Arte pela Arte” a um esvaecimento do artista do mundo. Segundo a autora, a noção de “arte pela arte” ao entrar na história da literatura embaralha nossa percepção da relação do poeta com o compromisso e, sobretudo, com o desapego, pois tende a associar os representantes da arte pela arte à impassibilidade, à insensibilidade. FURMANEK, Carole. Tentatives de relégation – “l’art pour l’art”, “la poésie pure”, malentendus et constructions idéologiques douteuses. *Fabula / Les colloques*, De l’absolu littéraire à la relégation: le poète hors les murs, le 12 décembre 2014. Disponível em: http://www.fabula.org/colloques/document2464.php. Acesso em: 07 dez. 2020.

Para tentar responder tais questionamentos, podemos observar um artigo de Gustave Kahn, na revista *La Vogue*, de agosto de 1889, sobre a décima Exposição Universal que, nesse ano, acontecia em Paris. Essa Exposição, realizada entre os meses de maio e outubro, de grande repercussão, foi marcada pela inauguração da *Tour Eiffel*. Sendo as Exposições Universais, de modo geral, o grande evento desse século, artistas, literatos, jornais e revistas não se furtavam a falar sobre ela. Não é diferente com a revista simbolista *La Vogue*, que, abrindo seu número de agosto, traz um texto de crítica sobre a Exposição de 1889.

Assinado por Kahn, o artigo discute como as experiências artísticas francesas foram representadas na parte de exposição pictórica dessa Exposição.[280] O crítico inicia seu texto dizendo aos seus leitores que aquilo que se espera ver numa exposição que se diz universal é a apresentação, de modo mais amplo possível, da totalidade dos esforços artísticos perpetrados durante um determinado período a que essa Exposição se mostra como atalho e esboço, ressaltando que não é o que se vê ali. Tece ainda críticas à Exposição de 1889, bem como suas antecessoras, e ao critério de seleção que privilegia artistas ligados ao Instituto – *École des Beaux-Arts*. Mas aqui, nos interessa a parte seguinte, em que o escritor questiona ao seu público leitor de onde resulta a beleza de um quadro:

> *D'où résulte la beauté d'un tableau ? De sa fracture proprement dite ? Non, puisque nous sommes, à la vue d'œuvres très bien faites, saisis d'un morne ennui. De sa composition et de son arrangement ? Non encore, puisque des écoles entières se sont usées à peindre en grisailles des symboles et de groupements de personnages divers, sans représenter autre chose qu'une anecdote. – Des exactes proportions de la ligne ? – Voir les géométries. – De l'emploi proportionnel des harmonie de couleur ? Tels tapis sont en ce sens supérieurs aux meilleurs tableaux*.[281]

Em seguida, responde que uma pintura vale pela sinceridade de sua execução e pelo mérito mental da evocação da natureza que sugere. Kahn reúne então três elementos fundamentais para os simbolistas: sinceridade, evocação, sugestão. Nesse momento, ele explicita que para sugerir de alguma forma a natureza, é necessário que o artista possua, tanto quanto puder, absoluta liberdade técnica. Essa necessária e absoluta liberdade técnica nada mais é que autonomia, pois de outro modo, o artista não poderá evocar mais do que a memória de um mestre anterior.

---

[280] KAHN, Gustave. Crhonique – L'Art français à l'Exposition. *La Vogue*, Paris, 2e année, n. 2, p. 117-149, aout 1889. BNF, Richelieu.

[281] KAHN,Gustave. Crhonique – L'Art français à l'Exposition. *La Vogue*, Paris, 2e année, n. 2, aout 1889, p. 119-120. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Dessa perspectiva, o crítico elucida ao leitor que a natureza não consiste apenas em seus agregados de homens, suas paisagens, seus motivos decorativos de campo, planícies e rios, mas também nas infinitas variações do sonho entre os humanos. São essas variações do sonho que mostram a um certo artista tal bela paisagem, tal alegre silhueta humana, que outro achará triste.

Para Kahn, sem autonomia, todas as sugestões se esvaecem. A sensação da natureza é substituída por uma sugestão – que o crítico denomina – de museu e, a seguir, desaparece qualquer sensação produzida por essa pintura, restando só o arrependimento de não ter diante dos olhos a tela inspiradora da qual a tela presente oblitera de nossa memória. Ele chega, assim, à definição de que uma boa pintura é a reprodução de uma evocação sincera da natureza, ou do sonho humano, traduzida por uma técnica sincera possuidora de elementos novos, e fora dessas duas condições, que denomina "*fraîcheur de la vision, fraîcheur de l'exécution*", não há boa obra.

Se retomarmos a epígrafe desse capítulo, que é trecho de um também texto de crítica sobre uma exposição de arte – essa, porém, realizada em 1901, no Rio de Janeiro –, veremos pontos de contato na exposição do pensamento entre Kahn e o crítico brasileiro Saturnino de Meirelles, que assina o artigo "Exposição de pintura"[282], publicado na revista simbolista *Rosa-Cruz*. Ao analisar a obra do pintor Antonio Parreiras, o literato recupera a discussão "em que consiste a Arte".

Em certa parte de seu texto, Meirelles critica a compreensão da arte como cópia do natural, defendida, segundo ele, pelos "*mestres* da Escola de Belas-Artes". Para o crítico: "Em Arte, não consiste a cópia do natural nessa transposição imbecil e minuciosa da Natureza"[283]. Expõe, então – numa perspectiva que muito se aproxima da apresentada por Kahn –, que a Arte consiste na reprodução inteligente e espiritual da natureza, numa imitação propagada pelos sentidos e nervos do artista que arranca todos os mistérios insondáveis e todos sentimentos profundos da – como Meirelles chama – "grande harpa da Natureza".

E continua. Diz que o artista em questão, o senhor Parreiras, procura impor-se com a exorbitância de suas telas no tocante ao tamanho, mas que não foi por esse

[282] MEIRELES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 7-10, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[283] MEIRELES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 8, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

aspecto que se tornaram célebres as obras dos "grandes e reais" artistas. O momento seguinte do texto de Meirelles é interessante por dois motivos. Primeiro, por ir de par com as ideias apresentadas por Kahn, no que diz respeito à importância da sensação pessoal do artista, do aspecto *fraîcheur de la vision*. O crítico brasileiro reconhece a "sensibilidade nervosa" do pincel que sabe dar à natureza a sua cor e sentimentos próprios como aspecto que uma obra é tida como boa ou bela.

Segundo, porque Meirelles realiza aí um movimento no qual evoca a memória de dois mestres do passado, Corot e Courbet. Esse movimento que o crítico realiza em seu texto, ilustra a exposição de Kahn de que a beleza de uma obra vale pela sinceridade de sua execução e pelo mérito mental da evocação da natureza que sugere e quando isso não acontece, ela não evoca mais do que a memória de um mestre anterior. E Meirelles o faz, destacando que Corot e Courbet não foram imortalizados pelo tamanho de seus quadros, de "monstruosas dimensões", mas sim porque faziam sentir todos os segredos da natureza, "todas as cordas que vibram nas suas fundas e escuras grutas misteriosas"[284].

Em um artigo sobre Gabriele D'Annunzio, publicado no primeiro número da *Revista de America*, Rubén Darío reconhece no literato italiano as características que fazem suas obras integrarem a senda que os "adoradores do belo" devem seguir. Segundo Darío, o sensitivo maravilhoso do artista tira as nuances de suas expressões de tudo o que na natureza há de simbólico e de poético e, em suas sensações, flutua com um voo suave e acariciador a alma misteriosa das coisas.[285]

No ano seguinte, em um artigo de uma série de críticas, encomendada pelo periódico *La Prensa*[286], sobre a exposição dos artistas do *Ateneo*[287] – *el Salón del*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[284] MEIRELLES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 9, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

[285] DARÍO, Rubén. Un esteta italiano. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, p. 10, agosto de 1894.

[286] A série de críticas sobre o Salão do *Ateneo*, no total de sete, encomendada a Darío pelo periódico *La Prensa*, em 1895, que utilizamos nessa pesquisa, foi integralmente publicada em um artigo de Rodrigo Javier Caresani. CARESANI, Rodrigo Javier. El *arte* de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 44, p. 137-183, 11, 2015. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511. Acesso em: 12 dez. 2020.

[287] O *Ateneo* foi um grupo, ou melhor, uma associação de intelectuais – da qual participou Rubén Darío – que se forma na cidade de Buenos Aires em finais do século XIX, tendo como objetivo contribuir para o desenvolvimento da vida intelectual na Argentina, organizando conferências, exposições, concursos nas diversas áreas das Artes e Ciências histórica, social, filosófica e físico-matemática. Conforme Laura Malosetti Costa, mesmo que em seu começo tenha mantido o formato de tertúlia literária, o *Ateneo* teve um caráter eminentemente público, tendo sido significante nos

Ateneo – realizada em 1895, faz recomendações aos artistas sobre arte e natureza.[288] As palavras de Darío se aproximam das considerações feitas por Kahn, em 1886, e das feitas por Meirelles, em 1901, inclusive por igualmente recuperar artistas do passado que ele considera grandes mestres:

> *Recordad también que* ***vuestro pensamiento debe imprimir su carácter singular a las telas que animéis; recordad a los grandes maestros inmortales que dieron alas a la personalidad****; [...] recordad cómo Ticiano ponía en sus retratos su majestad, Turner su magia, Antonio Moro su distinción, Rembrandt su luz propia, y Vinci su propia alma que envuelve como un velo amoroso la faz de la Monna Lisa.*
> *Que os vean en vuestras obras, los que las contemplen; que vuestro ser compenetre con la luz, y uno y otra se revelen sus secretos.*
> ***El arte es un «lenguaje expresivo y noble»*** *que os servirá para* ***manifestar vuestra comprensión de la naturaleza y la más dificultosa del misterio humano****.*[289] (Grifos nossos)

Anos antes, em 1876, o mexicano Gutiérrez Nájera, que viria a dirigir a futura *Revista Azul*, escreve sobre as mesmas questões abordadas por Kahn, Meirelles e Darío, em uma série de cinco artigos intitulada "*El arte y el materialismo*"[290]. Os artigos, que foram publicados no periódico *El Correo Germánico*, nos meses de agosto e setembro, foram escritos em resposta ao artigo "*La poesia sentimental (Al*

---

debates para a profissionalização dos escritores ao mesmo tempo em que colaborava para que estes começassem a criar redes de sociabilidade, relativamente, autônomas da cena política, e tendo servido ainda como uma espécie de vitrine, um espaço que fazia a atividade dos intelectuais – escritores, pintores, escultores, músicos, cientistas, que dele faziam parte – adquirir visibilidade pública. MALOSETTI COSTA, Laura. *Los Primeros modernos*: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2001, p. 348-350. Além disso, de acordo com Federico Bibbó, pode-se destacar como uma característica dessa associação seu "duplo pertencimento" aos espaços das tertúlias e da imprensa moderna, funcionando como "*un espacio de sutura entre los hábitos que en el pasado habían caracterizado la reproducción de las elites intelectuales y el proceso de democratización cultural*". BIBBÓ, Federico. El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, Bernal, Argentina, v. 16, n. 2, p. 191-194, diciembre 2012. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036815009. Acesso em: 12 dez. 2020.

[288] Embora Darío fizesse parte do grupo de inelectuais que compunham o *Ateneo*, não se furtava a apresentar suas críticas e suas proposições estéticas, por vezes, conflitante com alguns membros, dada as distintas posições reunidas sob a associação. A partir de um fragmento biográfico de Darío, Malosetti Costa mapeia alguns artistas e suas percepções: "[…] *los clásicos e hispanistas (Oyuela), los nacionalistas criollos 'cultos' y románticos como Obligado, los partidarios del naturalism de Zola (Antonio Argerich) y los jóvenes modernistas que se sintieton tan raros como Darío: Jaime Freyre, Leopoldo Díaz, Becú, Lugones, entre otros. Por otro lado los artistas (músicos y plásticos), la mayoría de los cuales* […] *se alinearon con los revoltosos del último grupo*". MALOSETTI COSTA, *Los Primeros modernos*, 2001, p. 350.

[289] DARÍO, Rubén. El Salón, II. *La Prensa*, martes 22 de octubre de 1895. In. CARESANI, El *arte* de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 2015, p. 156.

[290] GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. El arte y el materialismo. In. GULLÓN, Ricardo (introducción y selección). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama; Punto Omega, 1980. p. 156-180.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera)"[291], publicado no periódico *Monitor Republicano*, em junho do mesmo ano. Esse artigo, cujo autor assina com as iniciais P.T.[292], discute as ideias que Gutiérrez Nájera havia apresentado sobre a poesia sentimental em um breve estudo realizado sobre a obra *Páginas sueltas*, de Agapito Silva, publicado no impresso *Iberia*.

No primeiro artigo de "*El arte y el materialismo*", publicado em 5 de agosto, Gutiérrez Nájera, logo no início de seu texto, esclarece que, guiados – ele e aqueles com quem compartilhava tal entendimento da arte – por um princípio altamente espiritual e nobre, ergueram suas humildes e débeis vozes em defesa da poesia sentimental, tantas vezes combatida, mas sempre triunfante das "*desconsoladoras teorías do realismo*" e do "*asqueroso y repugnante positivismo*".[293] Este que, cada vez mais presente, ameaçava a liberdade tão necessária e tão cara à arte e aos seus artistas:

> ***Lo que nosotros combatimos y combatiremos siempre, es esa* materialización *del arte, ese asqueroso y repugnante positivismo que en mala hora pretende introducir en la poesía****; ese cartabón ridículo a* ***que se pretende someter a todos los poetas, privándoles así de la libertad****; cartabón que excluye como inútiles o maléficos todos los géneros sentimentales y que sólo acepta el mal llamado género realista.*[294] (Grifos nossos)

De acordo com o crítico mexicano, ao despojar a poesia do idealismo e do sentimento, as teorias positivistas, com seu "terrível materialismo", arrebatariam tudo aquilo de espiritual que a arte tem. Em sua crítica, ele ainda rebate a assertiva do crítico do *Monitor Republicano*, que, em consonância com o literato Francisco Sosa, aconselha os jovens poetas a se dedicarem ao gênero realista – "*el único admisible en nuestro siglo*", sentencia P.T.. Gutiérrez Nájera ainda alerta que tal restrição de gênero, bem como de temas, estabelece "*otra especie de tiránica*

---

[291] P.T. [Pantaleón Tovar]. La poesia sentimental (Al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera). *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, año XXVI, n. 152, quinta época, 24 de junio de 1876. Variedades, p. 2. HNDM.

[292] De acordo com Adela Pineda Franco, em consonância com os estudos de Boyd Carter e de Berting Ortega, trata-se do literato Pantaleón Tovar. PINEDA FRANCO, Adela. Manuel Gutiérrez Nájera y Ángel de Campos (*Micrós*) en la *Revista Azul* (México, 1894-86). *La Palabra y el Hombre*, Veracruz, n. 106, p. 121-136, abril-junio 1998, p. 130. Disponível em: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/837. Acesso em: 02 jan. 2021.

[293] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 157.

[294] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 163.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

esclavitud". E ao defender a liberdade para que o poeta expresse seus sentimentos conforme sua inspiração, recupera grandes nomes da literatura.[295]

No segundo artigo da série, Gutiérrez Nájera inicia seu texto retomando a questão para destacar que o principal fundamento de sua defesa do sentimentalismo consiste na liberdade da arte.[296] Ainda nesse artigo, dedica algumas linhas à questão "em que consiste o belo", numa perspectiva que, em parte, retoma alguns aspectos da teoria baudelairiana:

> [...] ***lo bello es la representación de lo infinito en lo finito; la manifestación de lo extensivo en lo intensivo****; el reflejo de lo absoluto;* ***la revelación de Dios***. [...]. ***Lo bello tiene que ser necesariamente ontológico: es lo absoluto, es Dios***. ***Dios, que se revela en las sublimes creaciones del poeta****, en las dulces melodías de la música, en los lienzos que con magnífico pincel traza el artista y en las gigantescas moles que levanta el genio creador del arquitecto* [...].[297] (Grifos nossos)

É interessante perceber nesse trecho uma certa aproximação da definição najeriana daquela que Baudelaire apresenta em *Le Peintre de la vie moderne* – "*Le beau est fait d'un élément éternel, invariable* [...] *et d'un élément relatif, circonstanciel*"[298]. Ao mesmo tempo, porém, se evidencia a dimensão religiosa do crítico, de tradição católica, que difere do manifesto satanismo que no poeta francês assume-se profundamente humano – "*Le rire est satanique, il est donc profondément humain*".[299] Essa dimensão religiosa permanecerá, inclusive, nos

---

[295] "[...] *cuando en un párrafo de nuestros artículos dijimos que "el poeta debe cantar su fe y sus creencias, sus luchas y sus triunfos, sus amores y sus desengaños; que debe ser arrebatador y sublime como Quintana y Béranger si arde en su pecho el amor patrio; lánguido y tierno como Petrarca y Garcilaso si su corazón late a impulsos de la pasión sublime del amor; y aterrador y sombrío como Goethe y Byron si su alma marchitada por el hielo del desengaño sólo puede prorrumpir en el fúnebre canto de la muerte, en el salvaje grito del dolor*". GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 162-163.

[296] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 164.

[297] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 165-166.

[298] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes,* Tome III, 1868, p. 54. BNF, Gallica.

[299] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes,* Tome II, 1868, p. 369-370. BNF, Gallica. Aqui, vale lembrar da recepção da poética baudelairiana no Brasil, em um primeiro momento ainda na década de 1870, que apresentou uma potencialização do caráter sensual e do satanismo, uma sexualidade exacerbada, como identifica Antonio Candido, em "Os primeiros baudelairianos". Além disso, diferente também do aspecto religioso evidente em Gutiérrez Nájera, há também na cena brasileira, a presença de certo caráter anticlerical, sobretudo, em figuras do grupo simbolista paranaense, como o literato Júlio Pernetta, "o mais anticlerical entre todos", conforme Maria Tarcisa Silva Bega. *Cf.* BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Letras e política no Paraná*: simbolistas e anticlericais na República Velha. Curitiba: Editora UFPR, 2013, p. 321. Todavia, vale ressaltar que a mística religiosa estava presente em diversas experimentações estéticas dos artistas simbolistas brasileiros, sendo das mais preponderantes na lírica de Alphonsus de Guimaraens. Embora nas obras alphonsinas, como observa Francine Fernandes Weiss Ricieri, a componente mística religiosa não apareça "enquanto declaração não mediada de convicções religiosas unilaterais". *Cf.* RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *A Imagem poética de Alphonsus de Guimaraens*: espelhamentos e tensões. Tese de Doutorado.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

textos do literato mexicano, publicados na *Revista Azul*. Como ressalta Pineda Franco, há nesses uma interpretação ambígua da arte, que muitas vezes não escapa ao catolicismo e perspectivas morais e culturais que permeavam a política do porfiriato.[300]

O duo beleza e religiosidade, presente na série de artigos de 1876, reaparece na *Revista Azul*, em uma crônica de Gutiérrez Nájera, que abre o número 16. Em "*Asuncion*", o crítico recupera a beleza das deusas e mulheres da literatura helênica a fim de compará-las com a virgem cristã, que, para ele, é criação tão bela como não há nas antigas mitologias – "*La Virgen María es la suprema escultura del espíritu*"[301]. Já na crônica "*La vida artificial*", uma crítica à vida moderna, que é assinada pelo pseudônimo *El Duque Job*, transparece sua percepção religiosa do mundo: "*en la vida moderna la personalidad humana se ha empequeñecido.* [...] *somos autómatas; pero ya no somos hombres. Y lo peor es que habiendo suprimido á Dios, ya no sabemos quién mueve nuestras pitas* [...]"[302].

Não obstante, embora haja ecos de sua religiosidade na série de artigos publicados no impresso *Iberia*, é possível notar tanto uma maior sutileza desse aspecto quanto um maior destaque à questão do positivismo. Por exemplo, no terceiro artigo, Gutiérrez Nájera retoma a discussão acerca da arte e das proposições positivistas, sendo incisivo ao escrever que enquanto o "*idealismo rebaja la materia para engrandecer el espíritu; el materialismo rebaja el espíritu para engrandecer la materia*"[303]. No quarto artigo, ele enfatiza que a arte tem por objetivo a execução do belo e ressalta que este só pode encontrar-se no espírito e não na ordem da matéria.

A partir dessa afirmação, o crítico mexicano recupera o tema da arte e sua relação com a natureza. Ele apresenta, então, uma perspectiva que compartilha das percepções de Kahn, Meireles e Darío, de que é errônea a ideia do objetivo da arte ser a imitação da natureza:

Orientador: Paulo Franchetti. São Paulo: Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001. 202 f. p. 46.

[300] PINEDA FRANCO, Manuel Gutiérrez Nájera y Ángel de Campos (*Micrós*) en la *Revista Azul* (México, 1894-86), 1998, p. 130-131.

[301] GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. Asuncion. *Revista Azul*, México, año I, n. 16, p. 241-242, 19 de agosto de 1894. HNDM. p. 241.

[302] EL DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera]. La vida artificial. *Revista Azul*, México, año I, n. 12, p. 177-179, 22 de julio de 1894. HNDM. p. 178-179.

[303] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 170.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> ***Se ha creído por algunos que el objeto del arte es la imitación de la naturaleza*** *y esta creencia es, según nuestro entender,* ***evidentemente errónea****.*
> ***Si el único principio del arte fuera la imitación****, un término supremo consistiría en la completa ilusión de los sentidos, y si tal fuese necesario,* ***sería convenir en que el artista más sublime sería el espejo que con más fidelidad retratase los objetos. ¡Error monstruoso!***[304] (Grifos nossos)

O simbolista brasileiro Gonzaga Duque, redator da *Pierrot* e colaborador na *Galaxia*, também dedica algumas linhas sobre o tema. Em um artigo de crítica de arte sobre os pintores Almeida Júnior e Rodolfo Amoedo, publicado no jornal *O Globo*, em 1882, ele expõe sua inclinação a uma arte que, em recusa da cópia, proporcione a – ao mesmo tempo em que é proporcionada pela – liberação da capacidade imaginativa, isto é, criadora, do artista. O artista moderno investiga a natureza e age aos impulsos de seu organismo, como destaca o crítico:

> 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.[305] (Grifos nossos)

Sobre a relação da arte com a natureza, ponto de inflexão, sem dúvida, são as contribuições do grupo de Jena. Em *Doutrina da arte*, August Schlegel aponta que a ideia de uma arte que deve imitar a natureza foi mal compreendida dado a indeterminação e polissemia dos termos "natureza" e "imitar". Isso porque, segundo ele, o entendimento comum de "natureza" por nada mais do que "algo existente", sem qualquer acréscimo de "arte humana" – o que denomina como "conceito negativo de natureza" – acrescido de um "conceito igualmente passivo de imitação", no qual esta é um "mero fazer igual, um copiar, uma retomada", converge para a arte como um empreendimento improdutivo.[306]

Em alternativa a essa ideia de arte em que se deve ter a "ilusão" como alvo e tudo o que atrapalha a imitação é falho, uma vez que a "boa imitação" repousaria no "fato de se poder tomar a questão representada por verdadeira", August Schlegel apresenta aquilo que denomina "arte autêntica". A diferenciação entre a "arte imitação" e a "arte autêntica" reside, segundo ele, na confusão feita entre "aparência

---

[304] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 171.
[305] GONZAGA DUQUE, *Impressões de um amador*, 2001, p. 68.
[306] SCHLEGEL, August W. *Doutrina da arte*: cursos sobre literatura bela e arte. (Apresentação, tradução e notas de Marco Aurélio Werle). São Paulo: EDUSP, 2014. (Clássicos; 33). p. 97.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

lúdica" com "engano material". Para August Schlegel, diferentemente do engano material, que é "um deslocamento inteiramente passivo", a aparência lúdica se entrega livremente à mente encantada do artista. Dessa perspectiva, a arte autêntica busca a liberdade da observação, que pelo engano material é roubada do espírito quando a realidade lhe sobrevém seriamente.[307]

Nesse sentido, compreende-se arte para além do lado mecânico, cuja técnica desprovida de fantasia "imita" como cópia o que se quer representar. Para August Schlegel, a efetivação do poético, gênese da arte, depende da fantasia, elemento criativo presente nas artes.[308] No fragmento 250, da *Atheneum*, podemos ver claramente que "fantasia" está relacionada à imaginação – "fantasia é, ao mesmo tempo, entusiasmo e imaginação"[309] –, à criação. Baudelaire, na crítica de artes do *Salon de 1859*, também discute a relação entre arte e natureza, denunciando a "doutrina" de cópia da natureza como "inimiga da arte" [310] e reconhecendo como "rainha das faculdades", a imaginação, "*l'imagination créatrice*"[311].

É o que Gutiérrez Nájera defende em seu texto, no qual também faz referência ao poeta francês, quando escreve que "*debe dejarse en entera libertad al poeta para expresar sus sentimientos, ya sean religiosos, ya patrióticos o ya amorosos, en la forma que su inspiración le dicte*"[312]. Arte, imaginação, liberdade e autonomia perpassam os textos de crítica dos primeiros românticos alemães, de Baudelaire, dos simbolistas Kahn e Meireles, dos modernistas Darío e Gutiérrez Nájera[313].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[307] SCHLEGEL, A. *Doutrina da arte*, 2014, p. 99.

[308] "Se não admitirmos que o espírito pode transfigurar algo que de fora acolheu em si mesmo, sem suspender sua essência, em um fenômeno artístico, como procedendo originariamente dele mesmo, então ainda não se compreende nada da essência da poesia e da arte". SCHLEGEL, A. *Doutrina da arte*, 2014, 192-193.

[309] SCHLEGEL, F. *O Dialeto dos fragmentos*, 1997, p. 91.

[310] "*Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: «Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature.» Et cette doctrine, ennemie de l'art, pretendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tout les arts, même au roman, même à la poèsie*." BAUDELAIRE, Charles. *Écrits sur l'art*. (Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat). 14 ed. Paris: Librairie Générale Française, 2019. (Le Livre de poche; Classiques). p. 366.

[311] BAUDELAIRE, *Écrits sur l'art*, 2019, p. 371.

[312] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 162.

[313] Ainda sobre a questão da liberdade, no texto de Gutiérrez Nájera, é interessante ressaltar que, ao abordar esse aspecto, o crítico compara a importância e necessidade da liberdade tanto no âmbito das artes quanto no da política: "***Y ese principio que defendemos es el santo, el sublime principio de la libertad****, que semejante al sol todo lo vivifica y engrandece con el resplandor de sus rayos;* ***la libertad, sin la cual las naciones y los pueblos se convierten en rebaños de obedientes ovejas, sin la cual el hombre, perdido el más noble atributo de su espíritu****, que es como el sello de la sagrada mano que lo creara,* ***se empequeñece y humilla y se arrastra por el fango como reptil miserable****;*

Ao falar dos simbolistas brasileiro, Muricy empenha-se, ao longo de todo o seu trabalho[314], em demonstrar que esses artistas, em suas obras, ao viverem dentro do sonho, próximos à condição misteriosas das coisas, não se afastavam do mundo. Ao contrário, nessa busca pela interioridade, tinham uma tomada de postura contra a sociedade do seu tempo.

Ramos, em seu estudo sobre os modernistas hispano-americanos, faz um outro apontamento, que complementa o empenho realizado por Muricy, assinalando que há, nesse momento finissecular, um movimento em que a literatura retrocede ao espaço interior em oposição ao exterior mundo reificado do trabalho.[315] Esse apontamento feito por Ramos, pode ser observado no texto em que *El Duque Job* aborda a artificialidade da vida moderna, publicado na *Revista Azul*. Tomando como ponto fundamental para estudo a cidade de Paris[316], o crítico mexicano escreve: "*Desde el traje hasta la Exposición, todo es lujo, es decir, vida afuera.* [...] *El hombre y la mujer viven para la calle; la ciudad vive para y por los extraños*".[317]

Em "Paris, capital do século XIX", Benjamin mostra como essa interioridade se relaciona com as novidades arquitetônicas do mundo moderno, sobretudo as estruturas frias do vidro e do ferro. Ele percebe no uso desses materiais nas construções da cidade moderna, a marca do impessoal. O ferro e o vidro, tão duros e tão lisos, não deixam marcas dos indivíduos que por seus espaços transitam, apagando, assim, os rastros de qualquer individualidade. No sentido oposto, o interior da residência se converte em "refúgio da arte", pois aquele que habita, transfigura o valor das coisas que, ali no interior, têm seu valor de uso, seu caráter

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

y ***sin la cual el arte, sin poder alzar su vigoroso y atrevido vuelo, sujetas sus alas por la férrea cadena de la esclavitud****, anhelando en vano sacudir su yugo y lanzarse en pos de las regiones de la luz y de la vida, mancha la blancura nítida de sus alas con el cieno de la tierra, y contemplando sólo los repugnantes cuadros que el mundo le presenta, cae en la profunda tenebrosa sima del más terrible materialismo*" (Grifos nossos). GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 162.

[314] MURICY, A., *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, 1987.

[315] RAMOS, *Desencontros da modernidade na América Latina*, 2008, p. 103.

[316] "*El asilo más culminante de la humanidad es París. Allí es donde la vida suena y resplandece más. Pues bien, estúdiese allí la vida moderna, puesto que ese es el punto más á propósito para estudiarla*". EL DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera]. La Vida artificial. *Revista Azul*, año I, n. 12, 22 de julio de 1894, p. 177. HNDM.

[317] EL DUQUE JOB [Manuel Gutiérrez Nájera]. La Vida artificial. *Revista Azul*, año I, n. 12, 22 de julio de 1894, p. 177. HNDM.

de mercadoria retirado. Segundo Benjamin, no interior, cujo verdadeiro habitante é o colecionador, as coisas são liberadas da obrigação de serem úteis.[318]

Essa interiorização é duplamente explorada – espacialmente e psicologicamente – no romance de Joris-Karl Huysmans, *À rebours*, publicado em 1884. Essa dupla interiorização pode ser percebida nas cenas que se passam, quase que exclusivamente, no espaço interior, isto é, na casa da personagem principal, o duque Floressas des Esseintes, e no caminho da personagem de um afastamento da realidade cotidiana para um mergulho em um estado interior, que penetra as profundezas do inconsciente.

A narrativa tem início com des Esseintes vendendo o castelo de Lourps, herança de sua família, para comprar e ir viver numa casa em Fontenay-aux-Roses, um lugar afastado, sem vizinhos, numa região pouco assolada pelos parisienses.[319] Os variados assuntos, abordados ao longo da narrativa, – psicologia das cores, filosofia do mobiliário, literatura latina, literatura francesa moderna, música religiosa, pedras preciosas, flores exóticas, semiótica dos perfumes, entre outros, como pontua José Paulo Paes[320] – são guiados pelo gosto da personagem que se quer singularizar:

> *Puis, au temps où il jugeait nécessaire de se singulariser, des Esseintes avait aussi créé des ameublements fastueusement étranges, divisant son salon en une série de niches, diversement tapissées et pouvant se relire par une subtile analogie, par un vague accord de teintes joyeuses ou sombres, délicates ou barbares, au caractere des œuvres latines et française qu'il aimait.*[321]

Nesse processo de singularização do indivíduo, o interior também se singulariza e atua como espaço em que o sujeito pode materializar os rastros de sua existência individualizada. Como Benjamin destaca: "habitar significa deixar rastros. No interior, eles são acentuados. [...] Também os rastros do morador ficam impressos no interior"[322]. Assim, em Huysmans, o desencanto com a modernidade ganha ares oníricos, com a interiorização não só do ambiente, mas também do

---

[318] BENJAMIN, Walter. *Walter Benjamin*: Sociologia. 2ª ed. (Trad., intro. e org. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1991. (Col. Grandes Cientistas Sociais ; 50). p. 38.
[319] HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours.* Paris: G. Charpentier et Cie. Éditeurs, 1884, p. 11. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.
[320] PAES, José Paulo. Huysmans ou a *nevrose* do novo. In. HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avessas*. (Trad. e estudo crítico de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.
[321] HUYSMANS, *À Rebours*, 1884, p. 15. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.
[322]BENJAMIN, *Walter Benjamin*: Sociologia, 1991, p. 38.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

sujeito que mergulha no inconsciente como teste dos limites apresentados por esse mundo moderno que se coloca frente ao indivíduo.

Para Schorske, essa 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 do mundo moderno.[323] Segundo ele, a cultura liberal tradicional se concentrava sobre o homem racional – do domínio científico sobre a natureza e do controle moral sobre si –, cujas características "deveriam criar a boa sociedade"[324]. Com o *fin-de-siècle*, "e a catástrofe da ruína do liberalismo", o homem racional deu lugar ao homem psicológico, "criatura mais rica, mas mais perigosa e inconstante".[325]

Ao atribuir o surgimento de uma nova concepção de homem às transformações e proposições experenciadas nesse final de século, especificamente em Viena – cidade a qual dedica seu estudo –, Schorske apresenta essa nova dimensão psicologizante da cena finissecular como um produto da interseção dos âmbitos do político, do cultural, do social, da psique e da estética. O conto "Perfis amigos", do português João Barreira, publicado no primeiro número da revista *Rosa-Cruz*, em 1901, oferece uma leitura dessa dimensão psicologizante.

Barreira conta a história de dois amigos músicos que ao chegarem em uma cidade – palco e personagem ao mesmo tempo, com suas ruas e multidões –, começam a tocar sua música. Das sensações provocadas pela sugestiva melodia entoada pelos instrumentos dos dois amigos músicos, a multidão curiosa, que se juntara para os ouvir, respondem aos seus efeitos.[326]

Em uma narrativa repleta de associações, alusões, sensações, toda sinestésica e psicologizada, o literato descreve os dois amigos, "boêmios da Arte", "diabólicos emissários do pais do Mal".[327] Um, a face "tinha a palidez cansada de quem viveu uma existência rebelde, no açoitamento constante de uma fatalidade assassina", e outro, "boca, reta como um corte de faca, desenhava o sarcasmo revoltado que

---

[323] SCHORSKE, Carl. *Vienna fin-de-siècle*: política e cultura. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
[324] SCHORSKE, *Vienna fin-de-siècle*, 1990, p. 26.
[325] SCHORSKE, *Vienna fin-de-siècle*, 1990, p. 26.
[326] BARREIRA, João. Perfis amigos. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 12-13, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[327] BARREIRA, João. Perfis amigos. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 13, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

traduz as impaciências de um século". Barreira descreve também a melodia, "sinfonia acre, gritada e murmurada", que embala as sensações desse fim de século.[328] Da apresentação dos amigos músicos e da sinfonia que cantam seus instrumentos, o literato narra as sensações que tomam conta da atmosfera:

> 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*.[329] (Grifos nossos)

A sensação de um mal-estar sentido pela sociedade moderna, de modo generalizado, aparece, desde meados do século XIX, como vemos nos textos de crítica de Théophile Gautier, quando este já utiliza o termo decadência[330]. Em 1883, esse termo vai ser analisado por Paul Bourget em *Essais de psychologie contemporaine*, especialmente em um capítulo dedicado a Baudelaire.

Em 1884, a decadência continua em cena com o romance de Huysmans e o *recueil* de Paul Verlaine, *Jadis et Naguère*, onde os versos musicais de "*Langueur*" entoam melodicamente "*Je suis l'Empire à la fin de la décadence [...] L'âme sallete a mal au cœur d'un ennui dense*"[331]. E no ano de 1886, a revista *Le Décadent*, dirigida por Anatole Baju, tem seu primeiro número publicado, trazendo como subtítulo *Littéraire et Artistique*.[332]

---

[328] BARREIRA, João. Perfis amigos. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 12, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

[329] BARREIRA, João. Perfis amigos. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 12, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

[330] A noção de decadência, ou degenerescência, aparece em diversas das críticas de arte sobre os Salões, escritas por Gautier. De acordo com François Brunet, quando Gautier utiliza o termo, este diz respeito à própria época e não a um ou outro artista em específico. Outro ponto interessante, ressaltado por Brunet, é que na noção de decadência, usada por Gautier, não existe contradição entre o progresso técnico da era industrial e a decadência da humanidade posto que, no entendimento do literato, um justamente leva ao outro. BRUNET, François. Les notions de Progrès et de Décadence dans les Salons de Théophile Gautier (1833-1872). In. BLAISE, Marie; VAILLANT, Alain (dir.). *Rythime, histoire, littérature, culture*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2000. (Collecction des littératures; 2). p. 287-314.

[331] VERLAINE, Paul. *Jadis et Naguère (1885), Parallèlement (1889)*. (Notes de Jacques Borel). Paris: Le Livre de Poche, 1970, p. 92. (Classique; 1154).

[332] Ainda que esse trabalho não analise detidamente as experiências decadentistas, é necessário ressaltar que no mesmo período em que se manifestaram as experiências simbolistas e modernistas hispano-americanas, ocorreram, simultaneamente, outras experimentações estéticas, como as decadentistas e artenovistas. Cassiana Lacerda Carollo distingue a estética decadente em função da potência do idealismo, pois, para ela, o idealismo das experiências decadistas – ela opta por esse termo ao invés do termo decadentista, como também vemos em Verlaine – teria sido mais agressivo que das 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". *Cf.* CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). *Decadismo e Simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Rio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A crise do sujeito na modernidade, para retomar a perspectiva exposta por Schorske, foi sentida como uma perda de arquétipos outrora levantados, o que ocasionou uma série de tentativas de reconstrução do "eu"[333], fragmentado[334], em ruínas e desencantado com o mundo moderno[335] – lembremos aqui das palavras de Sabino, personagem de *Mocidade morta*, romance de Gonzaga Duque: "*É uma ruína. Tudo por terra, tudo derrocado*"[336]. Em torno dessas experimentações estéticas, se apresentou uma vertente crítica à entronização, na vida moderna, do progresso guiado pela racionalidade científica, a emancipação do indivíduo pelo positivismo e a modernização pelas remodelações demolidoras.

Logo, o que foi atribuído a simbolistas e modernistas – em certas leituras realizadas pela tradição, em uma "história universal da literatura"[337] – como uma evasão do mundo, ou substituição da vida pelo sonho, se configurava como atitude

---

de Janeiro: LTC; São Paulo: EdUSP, 1980, p. 4-6. Já Paes, afirma que o artenovismo diferencia-se pela sua característica "esqueletal vitalista", a qual se vale do ornamento – organicamente – para realçar o estrutural e não para escondê-lo, aproximando a ciência e a técnica da natureza por meio da estilização. *Cf.* PAES, O *art nouveau* na literatura brasileira, 1985, p. 69. Essa pluralidade coexistia com divergências – e embates, como vemos na cena parisiense de 1886. Mas, por vezes, essas experiências apresentavam pontos de contato – por exemplo, o apuro com a forma, verificado tanto em simbolistas, quanto em decadentes. Nesse sentido, pode-se pensar essas experiências estéticas – considerando sempre a existências de afastamentos e aproximações – agrupadas em torno de uma literatura finissecular.

[333] É importante destacar que, nesse mesmo período, em Viena, os estudos psicanalíticos de Sigmund Freud redimensionam o que até então se conhecia como o "eu". Sua obra *Die Traumdeutung* (*A Interpretação dos sonhos*), publicada na virada do século – em 1899, porém com a data de 1900 –, aborda e revela os processos inconscientes, pré-conscientes e conscientes que estão envolvidos nos sonhos, desvelando na existência do "eu", diferentes camadas, sendo uma delas, o inconsciente. Schorske, inclusive, dedica um dos capítulos de *Vienna fin-de-siècle* ao psicanalista austríaco.

[334] Sobre essa fragmentação, Antonio Edmilson Martins Rodrigues, faz uma interessante análise. Para ele, o "eu descentrado na polifonia do moderno" – a exemplo do poeta, o *voyeur* e o *flâneur* serem a mesma pessoa – contempla também "as dimensões fragmentadas de um eu crítico", que estabelece as bases dessa nova crítica, autoconsciência, histórica e estética. RODRIGUES, A Querela entre antigos e modernos, 2000, p. 279.

[335] Gautier, contemporâneo de Baudelaire – e para quem o *spleen* baudelairiano pode ser explicado por meio de uma descrição de vida desnaturada na sociedade das metrópoles, como um "sofrimento" causado pela realidade moderna do mundo do capital-industrial –, destaca a despersonalização provocativa da poesia de Baudelaire. Essa dessubjetivação é o que daria espaço, então, à consciência fracionada do poeta moderno. Vale também lembrar que na mesma carta a Paul Demeny em que Rimbaud fala sobre a necessidade do poeta se fazer vidente, ele evidencia esse processo quando escreve "*je est un autre*". RIMBAUD [*Lettre*] 15 mai 1871 [à] DEMENY. In. *Correspondance inédite* (1870-1875), 1929, p. 51. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[336] GONZAGA DUQUE. *Mocidade morta*. (Apuração do texto segundo a edição de 1899, notas e estudo "linguagem e estilo em *Mocidade morta*" por Adriano da Gama Kury; notas e estudo "Estrutura narrativa de *Mocidade morta*" por Alexandre Eulálio). Rio de Janeiro: FCRB, 1995, p. 153.

[337] GAGNEBIN, Jeanne Marie. A Propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-130, 1980. p. 221. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898. Acesso em: 26 jul. 2020.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de recusa e representava a busca por uma transformação radical a partir da faculdade da imaginação, a única que poderia possibilitar autonomia da obra e de seu artista – consequentemente, uma liberdade estética e política. Segundo Ramos, o que é percebido como desprendimento nesses artistas, implica, na realidade, na "vontade autonômica do sujeito literário", ou seja, na sua autonomia, em seu "distanciamento do imperativo racionalizador, utilitário, distintivo da ordem social moderna".[338]

Nesse sentido, a motivação mais íntima dos modernistas, como aponta Iris Zavala[339], reside justamente em uma crítica às filosofias e políticas que legitimam a fé cega no progresso e na técnica que, para esses artistas, convertiam a arte em mercadoria, violentando sua condição de fruto da vida espiritual humana. Assim como os simbolistas, que também integram esse grupo de artistas que desorganiza a visão burguesa e positivista de mundo moderno, suas críticas não são restritas às artes, se dirigem igualmente às relações sociais e criticam a cultura do sistema social que engendra tais relações.

Podemos observar essa dimensão ao lermos um trecho do diário[340] de Gonzaga Duque, de junho de 1901, sobre a aquisição do quadro *A Prece*, do pintor Antonio Parreiras – o mesmo da crítica de Meirelles no artigo "Exposição de Pintura", do primeiro número da *Rosa-Cruz* – pela Câmera Municipal de Niterói. O crítico carioca denuncia a existência de uma política de protecionismo, esmiuçando a cultura que subsistia no sistema social e nas relações artísticas estabelecidas. Em sua reflexão, ele destaca o âmbito mercadológico que, cada vez mais, se fazia impor aos artistas e literatos e suas elaborações:

> A Câmara adquiriu por **dez contos de réis** esse quadro, para o colocar na sala de suas sessões. [...]
> 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*. [...]

---

[338] RAMOS, *Desencontros da modernidade na América Latina*, 2008, p. 103.
[339] ZAVALA, Iris Milagros. Introducción. In. DARÍO, Rubén. *El Modernismo y otros ensayos*. (Selección, prólogo y notas de Iris Milagros Zavala). Madrid: Alianza Editorial, 1989. (El libro de bolsillo; Clásicos). p. 10-28.
[340] GONZAGA DUQUE. *Meu jornal*: um diário de Gonzaga Duque, 1900-1904. In. LINS, Vera. *Gonzaga Duque*: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 133-175.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> 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.[341] (Grifos nossos)

É possível perceber essa crítica sobre a mercantilização da arte em Meirelles, em seu texto sobre a pintura de Parreiras, publicado na revista *Rosa-Cruz*. Nesse artigo, o crítico da revista denuncia a existência dessa prática em que se encontra "industrialismo mascarado de arte"[342]. Observamos algo semelhante em Gutiérrez Nájera, sobretudo, quando ao elaborar seus artigos sobre as teorias positivistas nas artes, ele fala em "*prostitución del arte*" e "*deificación de la matéria*".[343]

Para o crítico mexicano, aqueles que defendem essas teorias e esse materialismo, não se dão conta, "*en su loco desvarío*", que aquilo o que eles chamam de "*reforma del arte no es más que su ruina y su muerte; que, si sus teorías se realizasen, el arte perdería todo aquello que lo constituye, que es lo verdadero, lo bueno y lo bello*"[344]. É nítido em Gutiérrez Nájera que se "*la industria tiene por principio lo útil, el arte tiene por principio lo bello*"[345]. Crítica que também vemos em Darío, quando este escreve que o progresso moderno é "*enemigo del ensueño y del mistério, en cuanto a que se há circunscrito a la ideia de utilidade*"[346].

Sonho. Mistério. Fantasia. Ao se voltarem para uma interioridade onírica, esses artistas buscavam o caráter reflexivo e transformador das faculdades do pensamento e da imaginação – próximo ao que propuseram os primeiros românticos alemães, de quem também eram leitores. Pois, como ressalta Starkie, as referências estéticas das experiências simbolistas não se restringem a Baudelaire, suas fontes

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[341] GONZAGA DUQUE, *Meu jornal*, 01 de junho de 1901. In. LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 165-166.
[342] MEIRELLES, Saturnino de. Exposição de pintura. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n.1, junho de 1901, p. 8. FCRB, BSC, CPD.
[343] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 164.
[344] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 163-164.
[345] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 165.
[346] DARÍO, Rubén. *Obras Completas* I. apud ZAVALA, Introducción, 1989, p.11.

são muitas, como, dentre outros, Novalis, que fez parte do grupo de Jena, e até mesmo o músico Wagner.[347]

De acordo com Peixoto, frente à sensação de que o mundo moderno era um mundo em crise, deram à linguagem poética um caráter de contestação reflexiva sobre esse mundo.[348] Kahn, Meirelles, Gonzaga Duque, Gutiérrez Nájera e Darío, ao contrário do que uma leitura rápida possa parecer sugerir, não realizam uma crítica judicativa. Sua crítica e reflexão não estão coladas à obra singular – as obras em questão, que são analisadas pelos críticos francês, brasileiros e nicaraguense, e a crítica em questão, publicada no *Monitor Republicano*, que é analisada pelo crítico mexicano –, mas sim têm seu centro de gravidade na exposição de suas relações com as demais obras e, finalmente, com a ideia da arte. Ao realizarem suas críticas, os quatro literatos operam um movimento que compreende uma reflexão sobre a arte, como Benjamin aponta em seu estudo sobre os primeiros românticos alemães.[349]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

4.3. Tradição literária e recepção

Ao analisar o conceito de crítica de arte nos primeiros românticos alemães, Benjamin incorpora compreensões desses ao mesmo tempo em que amalgama em seu pensamento aspectos do materialismo histórico. Alguns anos depois da tese de doutoramento, ele escreve sua crítica sobre *As Afinidades eletivas*, de Goethe. Nesse trabalho, o pensador berlinense dar a ver a teoria crítica elaborada no estudo dos românticos de Jena e aponta para uma dimensão importante na relação existente entre as dimensões filosófica e histórica das obras de arte, qual seja: "quanto mais significativo for o teor de verdade de uma obra, de maneira tanto mais inaparente e íntima estará ele ligado ao seu teor factual [coisal]"[350].

Conforme Gagnebin, na tradução do termo *Sachgehalt* por *teor factual*, factual deve ser entendido não como algo que se baseia apenas em fatos, mas sim

---

[347] STARKIE, L'esthétique des symbolists, *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1954, p. 132.
[348] PEIXOTO, Sérgio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira*, 1999, p. 205.
[349] BENJAMIN, *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, 2018, p. 85.
[350] BENJAMIN, Walter. *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe. (Trad. Mônica Krauss Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas Marcus Vinicius Mazzati). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico). p. 12.

no sentido de material histórico, literalmente *teor coisal*.[351] Nossa escolha por teor coisal, daqui em diante, é motivada por essa percepção, inclusive porque, como ressalta Gagnebin, a tradução pelo termo factual parece aludir a uma dimensão de fatualidade totalmente ausente no pensamento benjaminiano.[352]

Como destaca Katia Muricy, o teor coisal se refere ao contexto histórico, às condições particulares da obra em relação à época em que ela surgiu, ou seja, compreende a conjuntura histórica que é exterior à obra analisada. Já o teor de verdade se refere à apresentação da obra como ideia, isto é, como origem da sua própria historicidade, que, conforme Muricy, "inaugura e redireciona o tempo fora da linearidade a ela exterior"[353]. Então, se a obra como médium-de-reflexão e a crítica como processo autorreflexivo que busca o teor de verdade [*Wahrheitgehalt*] interessam à dimensão filosófica; à dimensão histórica, importa o material histórico, isto é, o teor coisal [*Sachgehalt*] que deve ser identificado pelo crítico no comentário.[354]

Para explicitar essa questão, Benjamin associa o trabalho do crítico ao paleógrafo que, ao se confrontar com um pergaminho cujo texto desbotado recobre-se com os traços de uma escrita mais visível – que muitas vezes se refere ao próprio texto –, começa sua análise por esta parte mais visível. O crítico deve iniciar, assim, sua análise pelo comentário. Isto é, pela leitura que busca o teor coisal, o conteúdo material, aquilo "que chama atenção e causa estranheza", em outras palavras, os rastros históricos.

Em nosso caso, o que chamou atenção e causou estranheza – e deu início a esse trabalho – foi, num primeiro momento de mapeamento da cena finissecular brasileira, saber da existência de um grupo extenso e diverso de artistas simbolistas. Descoberto tal fato, ao seguir os rastros, chegou-se as revistas produzidas por esses artistas. Assim, a pergunta inicial para esse conjunto de textos, que acabou por

---

[351] GAGNEBIN, Jeanne Marie. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-230, 1980. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898. Acesso em: 25 jul. 2020.

[352] GAGNEBIN, Jeanne Marie. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, n. spe2, p. 137-154, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400009&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 27 jul. 2020.

[353] MURICY, Katia. *Figuras da verdade*: Nietzsche, Benjamin e Foucault. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020, p. 68.

[354] "[…] torna-se cada vez mais uma condição prévia para todo crítico vindouro a interpretação do teor factual [coisal], isto é, daquilo que chama a atenção e causa estranheza". BENJAMIN, *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe, 2009, p. 13.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

integrar o *corpus* documental dessa pesquisa, era sobre o porquê desses escritores terem ficado à margem da história da literatura brasileira.

A partir desse momento, ao ampliar para outras experiências, primeiramente para as experiências em Paris e depois para as hispano-americanas, foi possível verificar esse aspecto que salta aos olhos – a existência de um grupo extenso e diverso de artistas simbolistas e, no mundo de língua hispânica, modernistas. Desses grupos, poucos são os artistas realmente conhecidos nos dias atuais e aqueles que figuram com destaque na história literária brasileira, francesa e hispano-americana.

No Brasil, ouve-se falar de Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens, mas quase não se conhece Gonzaga Duque, Mário Pederneiras, Saturnino de Meirelles, Lima Campos, Emiliano Pernetta, Dario Vellozo, Nestor Victor – para apontar apenas alguns nomes de destaque na cena finissecular brasileira, carioca e curitibana. No mundo hispano-americano, conhece-se, sobretudo, os latino-americanos Rubén Darío e José Martí, também ouve-se falar em Gutiérrez Nájera, Amado Nervo, bem menos em Carlos Díaz Dufóo, Ricardo Jaimes Freyre, Leopoldo Díaz e Enrique Gómez Carrillo.

Na França, são conhecidos Charles Baudelaire – por vezes considerado um simbolista *avant la lettre* –, Paul Verlaine e aqueles quem chamou de *poètes maudits* na revista *Lutèce*[355]: Tristan Cobière, Arthur Rimbaud, e Stéphane Mallarmé. Ouve-se também algo de Huysmans, Kahn, Félix Fénéon, porém menos sobre Jean Moréas, Paul Adam e Jules Laforgue – todos colaboradores nas revistas *La Vogue* e *Le Symboliste* e com participação recorrente em outros impressos da época.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[355] No ano de 1883, Verlaine escreve uma série de artigos, sob o título *Les Poètes maudits*, na revista *Lutèce*. Os artigos publicados nos números 82 (24/08/1883), 83 (31/08/1883) e 86 (21/09/1883) são a respeito de Tristan Cobière; nos números 88 (05/10/1883), 89 (12/10/1883), 90 (19/10/1883), 92 (02/11/1883) e 93 (10/11/1883), quem ocupa lugar de destaque é Arthur Rimbaud; enquanto Stéphane Mallarmé aparece nos números 94 (17/11/1883), 95 (24/11/1883) e 100 (29/12/1883). Um outro artigo sobre os *poètes maudits* de Verlaine é publicado no número 113, que sai no dia 29 de março de 1884, constando com ilustrações dos poetas. *Cf.* VERLAINE, Paul. Poètes maudits. *Lutèce*, Paris, 3e année, n. 113, 29 mars 1884. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. Posteriormente, uma nova edição de *Les Poètes maudits* é publicada, com o acréscimo dos nomes de Marceline Desbordes-Valmore, Villiers de L'Isle-Adam e Pauvre Lelian, que é, nada mais, nada menos, um anagrama de Paul Verlaine. Dessa última versão, aparece na revista *La Vogue*, o artigo sobre a poetisa Desbordes-Valmore, publicado em duas partes – no segundo e no terceiro números do primeiro ano da revista, em 1886.

Então, o debruçar sobre as revistas literárias, acompanhado de um cotejar com outras elaborações intelectuais contemporâneas à época, colocou em perspectiva duas leituras. Uma mais aparente, em que a marginalidade na qual esses artistas foram postos na história da literatura tinha relação com suas recepções frente uma literatura "oficial", os "cânones literários", nas suas cenas finisseculares – bem como em momentos posteriores, em alguns casos – e com as ideias políticas e filosóficas cuja leitura da modernidade seria dada pelo viés do progresso utilitarista. E outra mais sutil e inaparente: a de que as ideias e imagens apresentadas nessas experiências estéticas simbolistas e modernistas eram combativas a essa leitura progressista e utilitarista do mundo moderno e possuíam uma tênue conexão entre si.

Ao trabalhar com as revistas, a inspiração na teoria crítica benjaminiana mostra-se profícua na medida em que, integrando as duas dimensões – comentário/teor coisal e crítica/teor de verdade, na análise do crítico –, amplia-se a compreensão sobre a obra e seu significado, dado que permite a identificação dos elementos que distanciam a obra e o tempo na obra da época do crítico. Ou seja, realizar essa análise possibilita identificar os elementos do contexto histórico e da historicidade própria da obra, distanciando-os da época do crítico – no caso desse trabalho, da nossa época.

Isso porque existe, conforme Benjamin, uma relação intrínseca entre o teor de verdade e o teor coisal da obra. Segundo ele, essa relação diz respeito à sobrevivência da obra ao tempo, quando, então, os dados do teor coisal tornam-se mais nítidos aos olhos do crítico e o teor de verdade, que antes se encontrava unido ao teor coisal na obra, mais oculto. Dessa perspectiva, nas obras que se revelam duradouras, a verdade está profundamente incrustada em seu teor coisal, isto é, nos rastros históricos, que são mais aparentes. Como explicita, Benjamin:

> [...] os dados do real na obra apresentam-se, no transcurso dessa duração, tanto mais nítidos aos olhos do observador quanto mais se vão extinguindo no mundo. [...] *o teor factual* [coisal] *e o teor de verdade*, que *inicialmente* se encontravam *unidos na obra*, *separam-se na medida em que ela vai perdurando*, uma vez que *este último* [teor de verdade] *sempre se mantém oculto*, enquanto *aquele* [teor coisal] *se coloca em primeiro plano*.[356] (Grifos nossos)

[356] BENJAMIN, *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe, 2009, p. 12.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Nesse sentido, o teor de verdade da obra está indissociavelmente ligado ao seu teor coisal, pois, como ressalta Gagnebin, em Benjamin, só seria possível descobrir o teor de verdade da obra, que ultrapassa seu caráter historicamente limitado, "no seio da organização do texto compreendido como uma produção histórica"[357]. Isso porque na medida em que teor de verdade e teor coisal se distanciam na obra, eles "tomam a decisão sobre a imortalidade da mesma" [358].

Ao observar os rastros históricos – efetuando o comentário – e ao realizar a crítica – o processo de autorreflexão na obra –, seria possível, então, chegar à compreensão de sua resistência ao tempo e ao seu teor de verdade. É preciso, no entanto, ter em mente que toda essa dimensão histórica nada tem de uma percepção cronológica linear[359] do tempo em que se interpretaria a atualidade do passado buscando um comum no presente.

A prática do comentário assinala que o teor de verdade da obra só pode ser encontrado na sua ligação íntima com seu teor coisal, ou seja, com o histórico e o passageiro. História e temporalidade se encontram, portanto, na relação intensiva do objeto com o tempo. Isto é, não se trata aqui de suprimir a distância histórica entre a leitura do crítico e a obra, muito pelo contrário, o crítico está a pensar o tempo *no* objeto, na obra, o que, de partida, o leva a reconhecer aquilo que o afasta dela. Assim, a crítica deve acontecer, num primeiro momento, na prática do comentário histórico para posteriormente, sobre sua base, realizar seu duplo movimento de destruição e reconstrução da obra.

Esse segundo movimento, assentado no primeiro, possibilita notar, ao mesmo tempo, a falha da obra e a sua verdade, arrancando os elementos à sua falsa totalidade – compreendida pelo *continuum* da História. É desta destruição, deste explodir do objeto histórico do que o *continuum* da História conformou (N 10a, 1)[360] – como escreve Benjamin no *konvolut* N das *Passagens*, sobre epistemologia e Teoria do Progresso –, que emerge, na demonstração da descontinuidade e na

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[357] GAGNEBIN, A Propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin, 1983, p. 220.
[358] BENJAMIN, *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe, 2009, p. 13.
[359] Por isso mesmo, esse trabalho se abstém, apesar de marcar datas, da utilização de uma linha do tempo, cronológica, linear, que conforme a apresentação de autores, obras, revistas, fatos literários, artísticos e históricos, etc.
[360] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b. 3v. p. 787.

renúncia do elemento épico da História (N 9a, 6)[361], a apresentação de sua verdade (N 9a, 3)[362].

De acordo com Gagnebin, o que Benjamin denuncia como uma falsa totalidade diz respeito, nesse sentido, mais ao processo de transmissão da obra do que a sua estrutura interna. Em seu texto *História da Literatura e Ciência da Literatura*, Benjamin nos alerta para a importância, ao realizar a análise, em considerar todo o ciclo de vida da obra, o que inclui sua esfera de atuação, isto é, "seu destino, sua recepção entre os coetâneos, suas traduções, sua fama"[363].

Quando pensamos sobre como uma obra foi recebida e transmitida, estamos falando sobre como ela foi integrada na história da literatura. Esta é identificada por Benjamin como parte de uma história universal convencional, que classifica as obras como exemplares de "escolas" e qualifica-as em maiores ou menores, a partir de critérios próprios a sua lógica da ordem do estabelecido, "para uso doméstico do burguês"[364], definindo certa tradição cultural. Por isso mesmo, ainda que esse trabalho possa utilizar de maneira generalizada os termos "simbolismo" e "modernismo", não fazemos, vale ressaltar, uma classificação como uma escola ou um movimento, enquadrando essas experiências em critérios externos a elas e desconsiderando suas multiplicidades. Nesse sentido, reforçamos nossa escolha, sempre que possível, pelos termos experiências estéticas, simbolistas e modernistas, que busca compreender a pluralidade e a não hierarquização das percepções, proposições e elaborações artísticas nessas cenas finisseculares.

Para pensar algumas dessas questões, talvez seja interessante olhar para as elaborações estéticas do poeta simbolista brasileiro Cruz e Sousa e a recepção de suas obras. Na cena brasileira, os nomes mais expressivos da crítica – da tradição estabelecida – era tríade formada por José Veríssimo, Sílvio Romero e Araripe Júnior. Para Veríssimo, a literatura deveria ser percebida dentro do campo das belas artes[365], portanto o foco de sua produção acerca da história literária brasileira

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[361] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 785.
[362] BENJAMIN, *Passagens*, 2018b, p. 785.
[363] BENJAMIN, Walter. *História da Literatura e Ciência da Literatura*. (Trad. Helano Ribeiro e Manoel Ricardo de Lima). 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. (Texto em alemão com tradução paralela em português). p. 35.
[364] BENJAMIN, *História da Literatura e Ciência da Literatura*, 2016, p. 15/17.
[365] Em sua *História da Literatura Brasileira*, Veríssimo escreve: "Literatura é arte literária. Somente o escrito com o propósito ou a intuição dessa arte, isto é, com os artifícios de invenção e de

compreende, de modo geral, uma perspectiva que poderíamos denominar estético-literária, a qual se distanciaria de uma crítica mais sociológica e historicista, como a realizada por Romero.[366]

Foi Veríssimo, o crítico que mais se posicionou contrariamente às experiências estéticas simbolistas. Alegando que estas não passavam de um produto de importação, qualificava o grupo dos artistas simbolistas como "medíocre", que não tinha outro valor que aquele que dava-se a si mesmo "em vil espírito de parceria"[367]. Não obstante, é preciso compreender que sua crítica está ligada à retórica tradicional, como atenta Alfredo Bosi:

> [Veríssimo] 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".[368] (Grifos nossos)

Em uma crítica dedicada a Cruz e Sousa, Veríssimo refere-se ao poeta – o de maior expressão entre os artistas simbolistas brasileiros – como "apenas um parnasiano que leu Verlaine" e que não adquiriu deste, "nem a facilidade de idealização poética, nem a sinceridade da emoção artística, nem a ciência inata da língua nem a plasticidade das formas métricas". Sobre o livro de poemas de Cruz e Sousa, *Broquéis*, publicado em 1893, o crítico diz não haver nada, sendo esse "uma imitação falha de Baudelaire, modificado pelo poeta das *Fêtes Galantes*".[369]

Já sobre o livro de prosa do poeta – em verdade, poemas em prosa –, *Missal*, publicado no mesmo ano, Veríssimo diz esse possuir menor valor ainda que *Broquéis*, por não ser nada além de "um amontoado de palavras", "tiradas ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

composição que a constituem é, a meu ver, literatura". VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 1915. p. 08. Ministério da Cultura, FBN, Departamento Nacional do Livro.

[366] É possível observar na crítica de Romero o predomínio de uma concepção sociológica da literatura, na qual as obras literárias são encaradas, muitas vezes, próximas a documentos históricos, num esforço em historiar a literatura brasileira em um compêndio, concebendo-a como fruto da sociedade que a teria produzido, assim, a literatura traduziria o ambiente e os traços nacionais. Segundo Bosi,"[...] o apaixonado labor histórico e crítico de Sílvio [...] vincou 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." (Grifos do autor). BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 2006, p. 249.

[367] VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: EdUSP, 1976, p. 128.

[368] BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, 2006, p. 253.

[369] VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, 1976, p. 79-80.

acaso", como "papelinhos de sortes", que foram "colocadas umas após outras na ordem em que vão saindo, com raro desdém da língua, da gramática e superabundante uso de maiúsculas"[370].

Para compreender as críticas realizadas à obra do poeta Cruz e Sousa, é preciso entender que, nesse caso brasileiro, em especial, não se trata apenas de uma crítica da tradição literária, da ordem estabelecida, sobre as novas experiências estéticas – marginalizadas por essa tradição.[371] É imprescindível ter em conta a pessoa do artista: João da Cruz e Sousa.

Artista? Pergunta o próprio eu-lírico de sua prosa poética "Emparedado", publicada postumamente, em 1898, no livro *Evocações*. Ao que ele mesmo responde "Loucura! Loucura!", e questiona: "Pode lá isso ser se tu és d'África, tórrida e bárbara, [...] arrastada sangrando no lodo das Civilizações despóticas, torvamente amamentada com o leite amargo e venenoso da Angústia!"[372].

João da Cruz, negro retinto, filho dos escravizados alforriados Guilherme da Cruz e Carolina Eva da Conceição, nasceu em 1861, em Desterro, num Brasil imperial, agrário e escravocrata. Desde pequeno recebeu a tutela e uma educação refinada do proprietário pregresso de seus pais, o Marechal Guilherme Xavier de Sousa – de quem vem o nome de família, Sousa. Estudou no Ateneu Provincial catarinense, aprendeu francês, inglês, latim, grego, matemática e ciências naturais. Recitava versos aos oito anos. De acordo com o poeta Paulo Leminski, para quem "cada vida é regida pelo astro de uma figura retórica", João da Cruz e Sousa tem como figura de retórica mais adequada para sua vida, o oximoro – "a figura da ironia, que diz uma coisa dizendo o contrário", afinal, escreve Leminski:

> Que outra figura calharia a este negro retinto, filho de escravos do Brasil imperial, mas nutrido de toda mais aguda cultura internacional de sua época, lida no original? Quais formas exprimiriam a radicalidade com que Cruz e Sousa assumiu a via poética, como destino de sofrimento e carência a transformar em beleza e significado?

---

[370] VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, 1976, p. 80.

[371] A questão da marginalidade das experiências estéticas simbolistas brasileiras em fins do século XIX, foi o mote de estudo por nós desenvolvido durante o curso de mestrado, no qual trabalhamos, além da recepção e da estética, a relação, por um viés sociológico, estabelecidos e *outsiders* na cena finissecular. *Cf.* GOMES, Mariana Albuquerque. *Marginalidade literária na Modernidade*: revistas literárias e experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Laura Moutinho Nery. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento de História, 2016. 211 f.

[372] CRUZ E SOUSA, João da. *Evocações*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898, p. 388. BBMD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> Na poesia, na realização enquanto texto, Cruz e Sousa superou o dilaceramento provocado pelos antagonismos de ser negro no Brasil (mão de obra) e dispor do mais sofisticado repertório branco de sua época (o "Espírito").[373]

A desqualificação pela condição que o fenótipo relega ao negro numa sociedade em que o negro escravizado é visto como mão de obra a ser explorada, marginaliza o jovem João da Cruz e Sousa, que sente na pele o peso da sua cor nessa sociedade e – mesmo assim, ou talvez por isso mesmo –, abolicionista, não deixa de se posicionar contra a escravização dos negros e de denunciar o preconceito racial, como é possível ver em sua participação no jornal *Tribuna Popular* e no semanário *O Moleque*. Marginalização essa que não se modifica nem com a abolição, nem com a república, nem com a mudança para a cidade do Rio de Janeiro, que começava a se urbanizar.

As idiossincrasias do processo de formação do Brasil republicano, no final do século XIX, fazem parte da desqualificação das elaborações intelectual-estéticas do poeta, que viria a ser conhecido como o Dante Negro. Cruz e Sousa tem na sua marginalização e no seu não reconhecimento pela tradição não apenas o desdém desta pelas experiências simbolistas, mas também a questão racial, entranhada na sociedade brasileira, cujo entrave é tão violento que segrega o artista. João da Cruz e Sousa, conformado pela tradição, é além da marginalidade literária; por ser negro, ele é socialmente marginal.

Portanto, são imprescindíveis as perspectivas apresentadas por Benjamin, que vai procurar extrair seus objetos de análise das ruínas que o *continuum* da História conformou, buscando o que a ordenação progressiva dessa tradição configurou como insignificâncias e pôs de lado. Para ele, a verdade de uma obra se manifesta ao sublinhar a fragilidade das categorias classificatórias de dada tradição, extraindo de sua sistemática, a obra – em nosso caso, as experiências e elaborações estéticas simbolistas e modernistas colocadas à margem, excetuando alguns nomes[374], pela tradição. Daí a dimensão política na prática da crítica.

Conforme Gagnebin, a revisão crítica do processo de transmissão de uma obra "desembaraça" a obra das "imagens feitas que nos impedem perceber o que ela [a

---

[373] LEMINSKI, Cruz e Sousa – o negro branco, 2013. p. 21.

[374] De todo modo, vale ressaltar que mesmo os artistas conhecidos nos dias atuais tiveram, com suas obras, diferentes recepções ao longo dos anos, o que implicou em momentos diversos que foram de uma marginalização ao reconhecimento pela tradição.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

obra] pode comportar em futuros irredutíveis ao futuro que a tradição lhe reservou”[375]. O que possibilita romper com uma concepção de História fundamentada numa percepção linear e contínua do tempo, onde o objeto histórico – a obra – estaria fixado em determinado lugar do passado, para sempre.

As reflexões benjaminianas nos levam, assim, a pensar uma nova relação com o passado, pois ao explodir a continuidade desse tempo linear e progressivo, extraindo dele o objeto estético, seria possível estabelecer uma outra percepção do tempo histórico, na qual a historicidade e a autonomia do objeto se relacionam na sua ligação entre passado e presente, que culminaria num gesto de “salvação” do que outrora fora submetido ao processo de dominação pela tradição. Trata-se, então, como explicita Benjamin[376], não de fazer uma apresentação da obra no contexto de seu tempo, mas sim no tempo em que ela surge – considerando todo seu ciclo de atuação, o que inclui sua recepção – e do tempo que a reconhece – sendo este, nosso próprio tempo.

Embora por uma perspectiva diversa da apresentada por Benjamin, Hans Robert Jauss também abordará, cerca de quarenta anos depois do pensador berlinense, a questão da obra e da história da literatura. Em um texto intitulado *História da literatura como provocação à teoria literária*, ele vai traçar as bases de sua teoria sobre a recepção das obras com vistas a lançar uma outra concepção da historiografia literária centrada na recepção da obra, o que se realizaria em um horizonte trans-subjetivo e um trans-histórico.[377] Nesse processo de recepção, figura fundamental é o leitor.

Conforme Jauss, o valor estético produzido pelo encontro leitor-obra consiste no horizonte trans-subjetivo de experiência do leitor, suas referências, e em como se dá a recepção da obra – isto é, o horizonte trans-histórico, que se dá a 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 atualizada a cada leitura, a cada leitor, ou seja, sua existência é sempre atual. É possível, então, compreender a história de uma obra como um processo de recepção e produção estética que se realiza na atualização da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[375] GAGNEBIN, A Propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin, 1983, p. 221.
[376] BENJAMIN, *História da Literatura e Ciência da Literatura*, 2016, p. 35.
[377] JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária.* (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.

obra pelos seus leitores – aqui, vale ressaltar que, para Jauss, o crítico é também ele um leitor.

Quando do momento histórico de aparição da obra, o modo como ela é recebida pelo público, isto é, seus leitores, apresenta um critério para que se pense o seu valor estético. De maneira geral, conforme Jauss, podemos pensar esses modos de como a obra é recebida nos seguintes termos: se ela atende, supera ou decepciona a expectativa do leitor. A distância estética entre o horizonte de expectativa preexistente – daquilo já conhecido do leitor pelo espaço de experiência estética de obras anteriores – e a aparição da nova obra – e sua recepção – contribui para a determinação do caráter artístico dela.

Ao reconstruir esse horizonte de expectativa, é possível fazer com que apareçam os questionamentos aos quais a obra constituiu uma resposta quando do momento de sua recepção, tornando igualmente possível chegar a uma compreensão da maneira pela qual o leitor encarou e assimilou a obra. Jauss ainda ressalta que o caráter artístico de uma obra nem sempre é percebido de imediato, no horizonte primeiro de sua publicação, uma vez que a resistência que a obra opõe à expectativa de seu público inicial pode ser profunda, tornando necessário um longo processo de recepção para que se compreenda aquilo que, no horizonte inicial, "revelou-se inesperado e inacessível"[378].

Não obstante, dentro da chave da estética da recepção, o "novo" – da obra – não deve ser pensado apenas como uma categoria estética, mas também como categoria histórica. Uma vez que este conduz aos momentos históricos que fazem do novo em uma obra literária o novo. De acordo com Jauss, a recepção primária de uma obra pelo leitor compreende, neste instante, uma avaliação de seu valor estético, já a implicação histórica vai se manifestar na possibilidade da compreensão dessa recepção primária ter continuidade, de geração em geração, numa cadeia de recepções.

Essa cadeia de recepções vai estabelecer o significado histórico de uma obra que, mesmo que não expresse todas as mudanças de interpretação que ela possa ter sofrido em suas diversas leituras, possibilita uma apreensão de sua "qualidade estética"[379]. Dessa perspectiva, a oposição comumente estabelecida entre aspecto

[378] JAUSS, *História da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 44.
[379] JAUSS, *História da literatura como provocação à teoria literária*, 1994, p. 23.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

estético e histórico da obra, passa a coexistir ao contemplarmos a dimensão da recepção, que intermedia ambos aspectos.

Em "O texto poético na mudança de horizonte da leitura", partindo do poema de Baudelaire, "Spleen II" – "Eu tenho mais recordações do que há mil anos" –, Jauss realiza uma leitura histórica, propondo 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.[380] O que ele deseja demonstrar com esse texto é como a leitura histórica da obra de Baudelaire, que compreende uma análise do horizonte de expectativa e do efeito provocativo da obra poética, poderia permitir que fossem reconstituídas as normas estéticas e morais com as quais o poeta rompeu, ferindo dolorosamente a sociedade burguesa francesa do Segundo Império.

Jauss traça, então, um percurso em que ilustra a sua teoria da estética da recepção, reconstituindo o horizonte de expectativa passado – do momento da publicação de *Les Fleurs du mal* – a partir da recepção crítica de Baudelaire em diferentes momentos. Alguns desses momentos são: contemporaneamente à publicação de *Les Fleurs du Mal*, em 1857, com a crítica de Théophile Gautier; em 1883, numa leitura realizada por Paul Bourget; em um momento posterior, a recepção por Verlaine, Rimbaud, Mallarmé e Valery; e, por fim, em 1930, com a recepção crítica por Walter Benjamin. Ainda em seu texto, ele analisa outras recepções da obra de Baudelaire até contemporaneidade. A leitura histórica de Jauss se inicia, então, com a reconstrução do horizonte de expectativa, no qual o poema se inseriu com a publicação da obra, e acompanha a história de sua recepção, da primeira leitura até a mais recente – que é, em última instância, a realizada por ele, Jauss.

Segundo o teórico, o choque de experiências estéticas, sociais e culturais, já se faz sentir desde o momento da primeira leitura de Baudelaire, logo da publicação da obra, em 1857, que proporciona uma nova atitude em relação ao mundo, cuja posição é contrária – ou, ao menos, divergente – ao horizonte de expectativa configurado pelas obras anteriores.[381] Ao longo de sua análise, Jauss aponta como

---

[380] 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.

[381] O que culminaria com a proibição da venda e um processo de interdição da publicação da obra, que só será republicada em 1861, com alguns de seus textos retirados, como o poema "Lesbos".

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

é preciso considerar diversas leituras da obra, uma vez que as perguntas e respostas postas a ela assumem diferentes perspectivas em função do horizonte em que se formulam.

O horizonte histórico da leitura, em especial, possibilita, nesse sentido, separar os diferentes horizontes – passados e presente – e, por conseguinte, identificar as mudanças de horizontes ao longo do tempo, assegurando a compreensão do texto em sua alteridade. Em outras palavras, a leitura histórica evita uma adaptação ingênua da obra, do passado, aos conceitos e às expectativas de significado da época – posterior – do seu leitor último, aquele que a analisa no presente.

Apesar das diferentes perspectivas, de Benjamin e Jauss, é possível traçar uma aproximação, cuidadosa, no que diz respeito à questão da obra em sua recepção, que se faz, em Benjamin, pelo crítico e a realização do comentário e da crítica, e em Jauss, pelo leitor – espectro ao qual o crítico integra-se – e a sua leitura.[382] Parece-nos, assim, interessante buscar os rastros – apreendidos pelo comentário e pela leitura histórica – como possibilidade de compreender a recepção das experiências estéticas simbolistas e modernistas no momento de sua aparição.

Nesse sentido, nos valeremos de um cotejo com os percursos propostos por Benjamin e Jauss para pensar as experiências estéticas simbolistas e modernista e seu primeiro momento de recepção. Em nossa leitura, procuraremos encontrar nas elaborações estéticas desses artistas algumas das linhas fortes que articulam as ideias contidas nessas experiências. Acreditamos que as perspectivas que orientam os textos de crítica presentes nas revistas – simbolistas e modernistas, bem como os artigos de seus, contemporâneos, leitores críticos – nos dão pistas sobre a historicidade específica dessas experiências e nos possibilita pensar uma

[382] São duas as perspectivas que motivaram esse cotejo entre ambos os autores. Enquanto Bronislaw Baczko sugere que mesmo proposições teóricas distintas possam ser pensadas conjuntamente, na medida em que o cotejo entre elas possam ser trabalhados em uma perspectiva de complementaridade – *Cf.* BACZKO, Bronislaw. A Imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332 –, Antoine Compagnon realiza esse movimento justamente numa leitura das reflexões de Benjamin e Jauss sobre Baudelaire e a questão da alegoria. Nessa, ele traz algumas relações entre o poeta da modernidade, Baudelaire, e o literato das reminiscências, Marcel Proust, apresentadas em Benjamin e em Jauss e acrescenta que também é possível estabelecer uma relação, "*toutes proportions gardées*", entre a aproximação que é percebida nos dois primeiros e a complementaridade que se pode encontrar na leitura conjunta de Benjamin e Jauss. *Cf.* COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable.* Paris: PUPS, 2018. (Mémoire de la critique). p. 151-155.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

aproximação mais cuidadosa de suas complexidades e singularidades nos diferentes espaços em que apareceram.

Por fim, esse empenho consiste também em demonstrar, como sugere Canclini, como as experiências estéticas dos artistas latino-americanos das cenas finisseculares, aqui analisadas, não se tratam de um transplante, uma reprodução imitativa, uma cópia das experiências europeias. Na segunda parte desse trabalho, buscaremos demonstrar, na apresentação dessas experiências, como a existência de pontos de contato entre as elaborações estéticas simbolistas experienciadas em Paris e as latino-americanas em nada implica numa não originalidade por parte destas últimas. Ao contrário, será possível perceber, ao olhar para as revistas literárias desse estudo, como todas essas experimentações estéticas são originais e desejosas em contribuir com uma transformação radical nas cenas finisseculares em que elas surgem, seja em Paris, no Rio de Janeiro, na Cidade do México, ou em Buenos Aires.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Parte II. Vaga-lumes finisseculares: revistas literárias e suas barricadas de papéis

Luchar porque prevalezca el amor a la divina belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitárias

Revista de America

Num mundo em que se vivia as constantes mudanças impulsionadas pela lógica capital-mercadológica, era possível observar tais mudanças em sua dimensão física, uma vez que ganhavam materialidade, fosse nas demolições das reformas urbanas, fosse nas arquiteturas das galerias e nas feéricas luzes que invadiam as cidades, fosse nas novidades apresentadas pelos avanços técnicos na indústria tipográfica que, a cada dia profissionalizava a prática da escrita através da figura do jornalista e da transformação em empresas dos jornais cotidianos.[383]

Para além dessas mudanças visíveis aos olhos, outras, mais ocultas, mas profundamente ligadas àquelas, fizeram-se presentes nas cenas finisseculares, pois ao reconfigurar a estrutura urbana, não eram demolidos apenas edifícios. Demolia-se a própria produção de identidade – daqueles sujeitos – que se apoiava na, e nos símbolos da, cidade. Como Benjamin observa, com as reformas urbanísticas em Paris, no Segundo Império, a cidade se torna "uma cidade estranha para os próprios parisienses"[384]. Roberto Vechi identifica processo semelhante no cenário brasileiro, cujo processo de modernização, de "fetiches eufóricos" e "simulacros trágicos", ergueu e destruiu "incontáveis identidades, individuais e coletivas"[385].

A imagem da ruína perpassa demolições de estruturas físicas para atingir um conjunto simbólico de ilusões perdidas: laços de sociabilidade desfeitos; ideais artísticos irrealizados; "*spleen* do desamparo, a dor sombria e voraz do repúdio, do insucesso"[386], como nos conta o narrador do romance *Mocidade morta*, do

---

[383] Inclusive, um questionário abordando a questão da literatura e da imprensa é lançado por João do Rio a diversos literatos da cena finissecular brasileira questionando quais os efeitos do jornalismo – e se este era "fator bom" ou "fator mau" – para o meio literário. As respostas, das mais diversas, se dividem, sobretudo, entre os que defendem o jornalismo como agente formador da profissão literária, a exemplo de Olavo Bilac, e aqueles que percebem a atividade na imprensa como uma indústria, como o simbolista Mario Pederneiras. *Cf.* JOÃO DO RIO, *O Momento literário*, 1908. BBMD.

[384] BENJAMIN, *Walter Benjamin*, 1991, p. 41.

[385] 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. 111-124. p. 112.

[386] GONZAGA DUQUE, *Mocidade morta*, 1995, p. 152.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

simbolista Gonzaga Duque. É a história de um grupo de jovens artistas cujas ideias e experiências estéticas têm na morte rápida – o não reconhecimento –, 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.[387] (Grifos nossos)

Em meio às inúmeras mudanças e debates efervescentes em suas cenas finisseculares, simbolistas e modernistas não se furtavam de apresentar suas leituras sobre a modernidade e seus processos de modernização, como faz Gonzaga Duque em *Mocidade morta*, mas também, muito antes, nas páginas de *Pierrot*. Igualmente, como é possível ler na epígrafe desta segunda e última parte dessa tese, a direção da *Revista de America* defende, no texto que podemos definir como seu programa, a luta para combater as invasoras tendências utilitárias que ameaçam o amor à divina beleza, à arte.

As experiências estéticas propostas por esses artistas, bem como as trajetórias de alguns desses, não se adequavam – umas mais e outras menos – aos valores morais e econômicos do período. Em acordo com Lins, e o que ela chamou de "barricada da imaginação"[388], vemos na afirmação de simbolistas e modernistas de uma arte pela imaginação e pelo sonho, uma resistência frente ao ajuste da cultura ao tempo imediatista, ao "progresso tecnológico como proposta de felicidade"[389], à mercantilização da arte e do belo.

Para além desse aspecto, há também, de um modo geral, uma atitude que podemos encarar como resistência por parte desses artistas, que se configura na busca por autonomia frente aos padrões e modelos ditados pela tradição. Suas experiências estéticas buscam a autonomia e resistem àquilo que a "banalidade oficial que qualquer lente de sobrecasaca preta pode chamar estética, a velha estética das academias"[390], como escreve Gonzaga Duque.

Essa busca por autonomia e liberdade é, comumente, vista pela tradição como desordem que deve ser controlada. Por isso mesmo, em muitos casos, esses artistas

---

[387] DUQUE, *Mocidade morta*, 1995, p. 153-154.
[388] LINS, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*, 2009, p. 12.
[389] LINS, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*, 2009, p. 16.
[390] DUQUE, *Impressões de um amador*, 2001, p. 118.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

não eram reconhecidos e aceitos pelas Academias; alguns, por características ou comportamentos pessoais, eram mais marginalizados ainda. Pensamento e comportamento divergente e, como ressalta Lins, "a independência da imaginação artística", apresentam, na sociedade moderna, na cena finissecular, "um preço alto, de recusa social".[391] Essas questões – da mercantilização, da autonomia, da liberdade, dentre outras – aparecem com renitência nas revistas literárias publicadas por esses grupos de artistas simbolistas e modernistas.

Todavia, antes de continuarmos em nossa análise e exposição das revistas literárias, vale destacar alguns pontos. Sobre os textos de críticas nas revistas analisadas, realizamos, primeiramente, um mapeamento acerca da dimensão quantitativa dos textos de crítica presentes nas revistas analisadas. Esse mapeamento foi realizado através de uma leitura dos índices das revistas e de uma contagem aproximativa e tem como objetivo apenas mostrar uma proporção que esses textos ocupam nas revistas, além de indicar o nome de alguns críticos que contribuíram com maior frequência. Para tanto, as informações levantadas – percentual de textos de críticas, críticos com mais contribuições, local e período de publicação das revistas – foram reunidas e tabeladas para uma melhor visualização.

Em seguida, nos capítulos subsequentes, buscamos contemplar um balanço das informações coletadas por meio de um exame mais pontual. Portanto, seu mote é a análise de alguns textos de crítica selecionados das revistas, variando a quantidade de revista para revista, mas procurando manter uma paridade na amostragem. Além dos textos de crítica, também recuperamos, no último capítulo, algumas imagens e ideias presentes nessas experimentações estéticas, em especial, o saltimbanco, o sonho e a imaginação.

Essa leitura busca iluminar, no que diz respeito à apreensão crítica desses grupos e suas percepções estéticas, os compartilhamentos, isto é, as ideias afins, e as singularidades dessas experiências. Nesse contexto, também pincelamos algumas recepções por seus contemporâneos, através de trechos de críticas publicadas em jornais, revistas ou livros.

Ao olhar para *La Vogue*, *Le Symboliste*, *Pierrot*, *Revista Azul*, *Revista de America*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz*, foi possível, em um breve levantamento junto a

[391] LINS, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*, 2009, p. 18.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

outros estudos já realizados, traçar, então, uma percentagem aproximada dos textos de crítica presentes nessas revistas. No caso das francesas, parte importante desse levantamento teve por base os estudos de Françoise Lucbert[392] e de Yoan Vérilhac[393], sobre a crítica de arte na prensa simbolista francesa, e de Bénédict Didier[394], sobre o espírito boêmio e as pequenas revista parisienses no fim do século XIX. E, especificamente, no caso da revista *La Vogue*, o levantamento realizado por Pierre Canivenc acerca do primeiro ano dessa publicação.[395]

No caso da carioca *Rosa-Cruz*, não podemos deixar de mencionar a igual importância de estudo seminal realizado por Antonio Dimas[396]. No caso da mexicana *Revista Azul*, contamos com um breve levantamento realizado por Harley Oberhelman[397], uma análise de Boyd Carter[398] e os estudos preliminares de Ana Elena Díaz Alejo e Enerto Prado Velázquez, presentes na organização e publicação do índice da referida revista, realizada por ambos[399]. Embora a portenha *Revista de America*, traga em sua edição fac-similar, publicada no centenário de Rubén Darío, um estudo de Boyd Carter, organizador da referida edição, não dispõe de nenhuma análise ou levantamento acerca dos textos de crítica publicados na revista.

No caso das cariocas *Pierrot* e *Galaxia*, os estudos de Vera Lins sobre Gonzaga Duque são importantes pontos de apoio, uma vez que o crítico carioca esteve à frente das duas iniciativas literárias.[400] Além disso, as crônicas publicadas

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[392] LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire*: la critique d'art des écrivains dans la presse Symboliste em France de 1882 à 1906. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.
[393] VÉRILHAC, Yoan. *La Jeune Critique des petites revues symbolists*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.
[394] DIDIER, *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*, 2009.
[395] CANIVENC, Pierre. Une petite revue symboliste, *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs). *Littératures*, Tolouse, n. 1, p. 153-171, printemps 1980. Disponível em: www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1980_num_1_1_1162. Acesso em: 15 jan. 2021. Ressaltamos ainda que por o foco da análise de *La Vogue* concernir sobretudo aos anos de 1886 e 1889, os anos de 1899 a 1901, que dizem respeito à *nouvelle série*, não foram tabelados.
[396] DIMAS, Antonio. *Rosa-Cruz*: contribuição ao estudo do Simbolismo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980.
[397] OBERHELMAN, Harley D. La *Revista Azul* y el modernismo mexicano. *Journal of Inter-American Studies*, Cambridge, v. 1, n. 3, p. 335-339, july 1959. Disponível em: www.jstor.org/stable/164899. Acesso em: 26 jan. 2020.
[398] CARTER, Boyd. La *Revista Azul*: La resurreicción fallida. *Revista Azul* de Manuel Caballero. In. LITVAK, Lily (ed.). *El Modernismo*. 2 ed. Madrid: Taurus, 1981. p. 337-358.
[399] DÍAZ ALEJO, Ana Elena; PADRO VELÁZQUEZ, Pedro (orgs.). *Índice de la Revista Azul* (1894-1896). México: UNAM, 1968. (Publicaciones del Centro de Estudios Literarios; n.12).
[400] *Cf.* LINS, Vera. *Gonzaga Duque*: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991. *Cf.* LINS, *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*, 2009.

na *Pierrot* também aparecem na coletânea de textos do crítico, organizada por Lins e Júlio Guimarães Castañon.[401]

Vale destacar ainda que a estrutura de tabela na qual compilamos algumas informações sobre os textos de crítica nas revistas simbolistas e modernistas [tabela 2] foi adaptada às propostas de análise dessa tese, a partir da utilizada por Lucbert em seu estudo.[402] Portanto, os textos de crítica compilados nessa tabela não compreendem apenas a crítica de arte sobre as experiências estéticas de meados do século XIX ao início do século XX. Nesse trabalho, são consideradas críticas realizadas nos âmbitos das humanidades, o que inclui, além das artes, questões sociais, políticas, filosóficas, estudos da linguagem, históricos, etc. Por isso, quando elencados os principais críticos na revista *Le Symboliste*, por exemplo, o literato Gustave Kahn figura em nossa tabela junto a outros já apontados por Lucbert.

Com o levantamento dos textos presentes nas revistas, foi possível observar a extensão da variedade destes. Considerando todas as revistas, foram identificados: poesias, poemas em prosa, crônicas, contos, novelas, romances, críticas, esboços, relatos, peças de teatro, biografias, artigos, notas, textos informativos, textos programáticos, entrevistas, epístolas, citações, anúncios, publicidades, charadas, enquetes e ilustrações.

A percentagem foi realizada a partir da leitura dos índices das revistas, por meio de um viés comparativo dos textos presentes na totalidade das revistas com os textos de crítica. Estes – e aqui, é interessante destacar – se apresentam em estruturas diversas, dependendo da revista, do conteúdo da crítica e da forma como esses artistas desejam manifestá-la. Não obstante, na maioria das vezes, os textos de críticas apresentados nas revistas simbolistas e modernistas analisadas preponderam nas estruturas de artigo e crônica.[403]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[401] GONZAGA DUQUE, *Outras impressões*, 2011.
[402] *Cf.* LUCBERT, *Entre le voir et le dire*, 2005, p. 34.
[403] Embora, no caso da *Pierrot*, possam ser consideradas as ilustrações, optamos por não contabilizá-las para a referência tabelada a fim de dar certa homogeneidade à compilação dos dados, uma vez que as críticas em imagens da revista configura uma especificidade sua que diverge das demais.

Título	Local	Datas	Direção/Redação	Textos de crítica	Principais críticos
La Vogue	Paris	1886/ 1889	1. Léo d'Orfer; Gustave Kahn, dir. / Félix Fénéon, sec. 2. G. Kahn, red. / Adolphe Retté, sec.	Numerosos ±40%[404]	-G. Kahn -F. Fénéon -Paul Adam -A. Retté - Henri de Régnier
Le Symboliste	Paris	1886	G. Kahn, dir.	Numerosos ±40%	-F. Fénéon -Jean Moréas -Jules Laforgue -Gustave Kahn -Plowert [Adam e Fénéon]
Pierrot	RJ	1890	Gonzaga Duque Estrada, red.	Poucos ±10%	-Pierrot [Gonzaga Duque] - *La Femme Masquée*
Revista Azul	CDMX	1894-1896	Não apresenta (Manuel Gutiérrez Nájera e Carlos Díaz Dufóo, dir. / Luis G. Urbina, red.)	Consideráveis ±25%	-Gutiérrez Nájera -Díaz Dufóo -*El Duque Job* [Gutiérrez Nájera] -*Petit Bleu* [Diaz Dufóo]
Revista de América	Buenos Aires	1894	Rubén Darío e Ricardo Jaimes Freyre, dir.	Poucos ±10%	-Rubén Darío -Enrique Gómez Carrillo
Galaxia	RJ	1896	Não apresenta (Gonzaga Duque, Mario Pederneiras e Lima Campos)	Nenhum	----
Rosa-Cruz	RJ	1901/ 1904	Saturnino de Meirelles, dir.	Poucos ±15%	-Saturnino de Meirelles -C. Tavares Bastos -Mário Carneiro

Tabela 2 – Textos de crítica nas revistas simbolistas e modernistas

Ao observar as revistas simbolistas e modernistas selecionadas com o intuito de mapear os textos de crítica, uma primeira impressão é de que a quantidade destes entre as diferentes revistas é díspar. Ou seja, sua presença é heterogênea entre as publicações, sendo mais frequentes nas revistas francesas e quase inaparentes nas revistas sul-americanas – ainda com destaque para a diferença nas experiências

[404] Esse valor é uma média aproximada da percentagem do ano de 1886 e de 1889, cujos valores são em torno de 30% e 55%, respectivamente.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

latino-americanas, uma vez que a revista mexicana, diferente das demais, possui considerável presença de textos de crítica [gráfico 1].

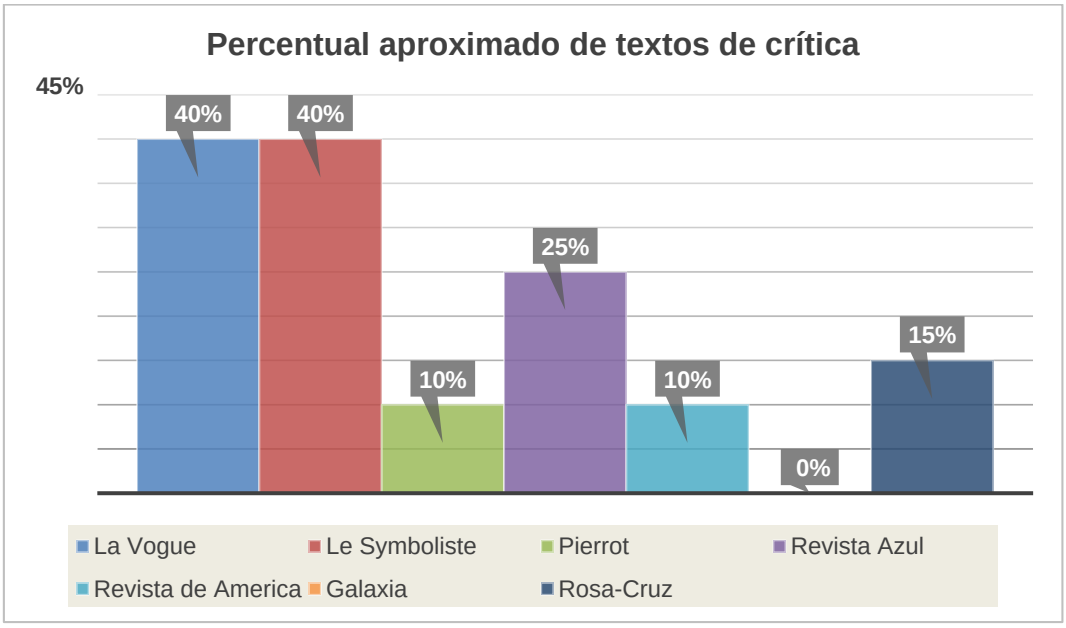


Gráfico 1 – Comparativo do percentual aproximado de textos de crítica nas revistas

Se considerarmos os dados compilados das revistas, essas diferenças poderiam sugerir a existência de um distanciamento entre as experiências estéticas francesa e latino-americanas? Indicariam igualmente um distanciamento entre as diversas experiências latino-americanas? Até mesmo entre as próprias hispano-americanas e também as brasileiras? Desse modo, por se apresentarem de maneira distinta, ou até, distante, poderíamos concluir então que não há compartilhamento?

A existência de um distanciamento, no que diz respeito a apresentação de textos de crítica, é visível entre as revistas, porém ele não é sinônimo de um não compartilhamento de ideias entre essas experiências estéticas. Guiados pela imagem da contelação benjaminiana, iluminamos as conexões existentes entre essas revistas, à primeira vista, então, distantes. O que procuramos mostrar, como Benjamin sugere, é a importância concedida aos extremos na montagem da constelação. Isso porque, justamente por escaparem à classificação, nos extremos, são mais claramente visíveis os elementos e iluminam-se as ideias, na medida em que se reúnem não por proximidade, mas por significação.

Como destaca Georg Otte e Miriam Lídia Volpe, a constelação é antes de mais nada uma imagem – e não apenas um conjunto –, por isso a relação entre os elementos que a compõe não é motivada unicamente pela proximidade entre eles,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

mas sobretudo pela "possibilidade de significado que lhes pode ser atribuída"[405]. É a partir dessa perspectiva que procuramos olhar para essas revistas e ler as experiências estéticas desses grupos de artistas. Mais do que a quantidade de textos de crítica díspar, nos interessa a significação que esses textos podem iluminar quando olhamos com mais cuidado para esse conjunto de revistas e como as ideias se apresentam nessas experiências.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[405] OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin, *Fragmentos*, Florianópolis, v. 18, p. 35-47, jan-jun. 2000. p. 37. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415. Acesso em: 13 jan. 2019.

Capítulo 5. Duas são uma: *La Vogue* e *Le Symboliste*

De todas as revistas, uma das que apresenta uma maior quantidade de textos de críticas é a francesa *La Vogue*, sendo o percentual em torno de quarenta, ou seja, cerca de ⅖ dos textos da revista. Esse aspecto pode ser explicado pelo papel que foi atribuído a *La Vogue*, na cena finissecular parisiense: um espaço para as experimentações estéticas simbolistas e, mesmo que, a princípio, não tenha sido o objetivo da revista, um lugar de legitimação dessas experiências, como se fosse uma revista teórica.

Colaborador na *La Vogue*, Gustave Kahn, em um texto publicado em 1902, confirma esse aspecto mais sério e teórico da revista. Olhando em retrospecto, Kahn reconhece o papel fundador da revista da qual fez parte: mais séria, ela foi a primeira revista simbolista. Mas não apenas a primeira – ou talvez justamente por sê-la –, *La Vogue* foi uma revista de combate, dando início aos debates finisseculares em que decadentes e simbolistas buscavam distinguir-se. E, ainda que possa parecer paradoxal à primeira vista, sem dedicar muito de seu espaço a teorias, ela foi uma revista teórica, como ressalta Kahn.

5.1. *Une revue théorique, au moins par les exemples*

Da ressalva feita por Kahn – "*malgré qu'on n'ait pas songé à prendre de temps d'une exposition de théories,* [*La Vogue avait été*] *une revue théorique, au moins par les exemples*"[406] –, podemos dizer que o aspecto fundamental a diferenciá-la de uma revista teórica que difunde seu programa em textos cuja forma se assemelha ao planfetário ou manifesto, é que *La Vogue* se vale das ideias que comporiam seu programa para apresentá-las ao mesmo tempo em que se mostra como uma revista literária. Isto é, ao invés de dizer expressamente qual seu programa em um artigo programático, ela *sugere* sua própria percepção da arte através dos textos literários que publica em suas páginas, escolhidos em função de suas proposições estético-téoricas. Um exemplo que ilustra esse aspecto é a publicação das *Illuminations*, de Arthur Rimbaud. Ao invés de um artigo em defesa da prosa poética e do verso livre, *La Vogue* publica um conjunto inédito dos poemas em prosa do poeta.

---

[406] KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1902, p. 49. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Do *corpus* documental, à exceção da *Revista de América* que publica um programa claro e bem definido em seu primeiro número, todas as revistas compartilham dessa característica não programática que vemos em *La Vogue*. Apesar disso, podemos observar traços que diferenciam essas experiências ao mesmo tempo em que as aproximam. *Pierrot* e *Revista Azul*, por exemplo, dizem em seu primeiro número que não possuem programa e explicam seus motivos – contra a gravidade pulha dos ensobrecasacados acadêmicos e as palavras vazias e promessas nunca cumpridas dos políticos, respectivamente. *Le Symboliste* também não apresenta programa, mas alguns de seus textos se aproximam do tom planfetário. Já *Galaxia* e *Rosa-Cruz* sequer mencionam a palavra "programa" e, assim como *La Vogue*, mais sugerem sua percepção da arte do que a explicitam.

Por essa característica, as críticas presentes na revista francesa são apresentadas comumente em estrutura de crônicas, embora haja igualmente textos de crítica em forma de notas e de artigos. Nesse ponto, vale o destaque para a contribuição exclusivamente de artigos de crítica de arte de Félix Fénéon, que no mesmo ano em que colabora na *La Vogue*, abraça o anarquismo e participa como colaborador em diversos pequenos impressos libertários.

Ademais, é igualmente válido salientar a abordagem de temas não literários na coluna "*Courriel social*", na qual chega-se a falar em revolução social, mas que aparece apenas nos primeiros números, publicados sob a direção de Léo d'Orfer. Com a saída de d'Orfer, a coluna deixa de existir e a revista passa a ser composta exclusivamente por textos que se dedicam às artes, sejam poesias, poemas em prosa, trechos de romances, críticas de arte ou notas sobre novidades do mundo artístico-literário.

Sobre o aspecto do não-dizer e apenas sugerir seu programa no próprio fazer-se revista, é possível observá-lo logo no primeiro número, publicado em 04 de abril de 1886. Trazendo textos de Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam, Arthur Rimbaud, Charles Henry, Léo d'Orfer e Gustave Kahn, é escolhido para abrir a revista, o conjunto de três poemas em prosa de Mallarmé, extraídos do *recueil Pages oubliées*[407], sendo um deles, a emblemática prosa poética "*Le*

[407] Os poemas em prosa de Mallarmé, "*Plainte d'automne*", "*Frisson d'hiver*" e "*Le Phénomene futur*", publicados no primeiro número da revista *La Vogue* fazem parte do que posteriormente ficou conhecido como série *Divagations*, um conjunto de textos já publicados ao longo de anos, reunidos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

phénomene futur".[408] Ou seja, o texto que vai figurar nas suas primeiras páginas, aquele que o leitor vai ter o primeiro contato – para além da capa –, no espaço normalmente destinado a textos explicativos de teor programático, trata-se de uma prosa poética.

A escolha desses poemas, também chamados por Mallarmé de *anedoctes*, não teria sido aleatória, como deixa entrever Kahn, no primeiro artigo da *nouvelle série* de *La Vogue*, publicado em janeiro de 1899. Ao rememorar as edições anteriores, Kahn, que possui textos publicados em todas as fases da revista, escreve sobre o surgimento da revista e o primeiro número da série de 1886.

Com tom amistoso, relembra o encontro do corpo editorial com Mallarmé – em sua casa, de pé, próximo à sua laleira de cerâmica – para a seleção dos poemas em prosa que apareceriam no primeiro número. E, embora o amável e sério poeta, nas palavras de Kahn, tenha pedido mais tempo para rever dois sonetos, os membros de *La Vogue* preferiram republicar, com prazer, a prosa poética mallarméana, "*le Phénomène futur*", que aparecera pela primeira vez em 1875, na revista *Republique des lettres*, e até então nunca mais havia sido publicada novamente: "*nous préférons donner cette page rare, le Phénomène futur, alors introuvable*"[409].

Mallarmé é um dos literatos mais considerados pelo corpo editoral de *La Vogue*. Em um dos artigos de crítica que aparecem no primeiro ano da revista, assinado por Teodor de Wyzewa, é ressaltado o papel fundamental do literato não apenas para os artistas simbolistas, mas sobretudo para a língua e literatura francesa – "*M. Mallarmé a doté la poésie d'une langue nouvelle: il a aussi renouvellé notre prose française*", escreve o crítico em dado momento. Dividido em duas parte, o artigo tem sua primeira parte[410] publicada no décimo primeiro número da revista e a segunda parte[411], no número seguinte.

Wyzewa inicia seu texto direcionando sua fala aos leitores parisienses, chamando-os de amigos. O crítico captura o olhar de seu leitor para descrever o

---

e republicados em forma de livro, em 1897. No entanto, esses poemas aparecem pela primeira vez no *recueil Pages oubliées*, publicado na revista *République des lettres*, em 1875.

[408] O poema em prosa "*Le phénomène futur*", publicado na revista *La Vogue*, em 1886, também vai aparecer nas páginas da revista simbolista brasileira *Rosa-Cruz*, em 1901.

[409] KAHN, Gustave. La Vogue. *La Vogue*, Paris, *nouvelle série*, tome I, n. 1, p. 5-8, janvier 1899. BNF, Richelieu.

[410] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes. *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 11, p. 361-375, 5 jullet 1886. BNF, Richelieu.

[411] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes (fin). *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 12, p. 414-424, 12 jullet 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

poeta anunciado no título de seu artigo, Mallarmé – bem como suas elaborações poéticas – pela ótica dos críticos que menosprezam o artista. Adjetiva o poeta de estranho, incomum, e suas obras de incompreensíveis – pecha que recai praticamente sobre todos os artistas simbolistas. Chama atenção para a circunstância de ter, desde sempre, publicado em folhas obscuras sob o nome Stéphane Mallarmé, o qual acusa ser um pseudônimo – e, de fato, é, pois Stéphane nasceu Étienne. Invocando as muitas críticas já publicadas sobre o literato, todas nessa esteira que convidam sutilmente, às vezes nem tanto, a uma mesma questão, então lançada por Wyzewa: "*M. Mallarmé est-il un fou ou un mystificateur?*".[412]

O artigo é extenso. Em suas duas partes, soma mais de vinte páginas dedicadas à defesa do poeta francês tido como um dos mestres dos artistas simbolistas – e é comum encontrar o uso da palavra *maître*, em sua referência, como vemos no texto de Kahn para a *nouvelle série* da *La Vogue*. O crítico fala da forma do verso e da prosa mallarméana e do cuidado do poeta com a linguagem. O texto de Wyzewa é todo desenvolvido com o objetivo de desmistificar a figura de Mallarmé construída pela crítica como louco ou charlatão.

Já próximo ao fim de seu texto, fala aos seus leitores, uma vez mais, sobre a mudança que o poeta realizou nas letras francesas, aproveitando para reafirmar a relevância das experimentações estéticas simbolistas frente às formas escritas ligadas à Academia, à tradição, que em seu texto é aludida pela imagem "escrita aprendida na escola". É esse hábito fatal na forma de escrever, legado pelo escolar, que nos deixa incapazes de uma expressão artística, assegura o crítico:

> ***Nous avons une habitude d'écrire funeste, prise au collége, et qui nous rend incapables d'une expression artistique****. Nous concevons nos phrases, d'abord, à l'état de raisonnements abstraits: nous vivons seulement les idées; ensuit, devant le papier,* ***nous déformons notre vision première*** *pour mettre dans notre phrase des mots trouvés après coup, et* ***pour l'asservir à des tournures convenues****, plaisamment appelées* ***grammaticales****, comme si l'unique grammaire n'était point logique naturelle, ordonnant toutes les idées dans notre âme!* [413] (Grifos nossos)

Para Wyzewa, essa escrita *prise au collége* culmina na incapacidade da expressão artística por requerer a ordenação das palavras em frases gramaticalmente corretas. A preocupação com esse aspecto de ordenação

---

[412] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes. *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 11, p. 361-362, 5 jullet 1886. BNF, Richelieu.
[413] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes (fin). *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 12, p. 421-422, 12 jullet 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

gramatical leva, segundo o crítico, a uma deformação da ideia que se apresenta livremente na alma do artista. Diferentemente, Mallarmé – que, nesse momento do texto de Wyzewa, representa também as experimentações estéticas dos artistas simbolistas – dedica uma vasta reflexão sobre a apresentação das ideias e a colocação dessas no papel.

Ele e os demais simbolistas acreditam e desejam mostrar que a ideia é livre, logo, aberta e múltipla. Wyzewa então explica que ao surgir uma ideia, ela aparece em um estado de raciocínios abstratos, no qual simplesmente vivemos a ideia – "*nous vivons seulement les idées*". Nesse estado, ela se apresenta em planos diversos, detalhes, nuances de ações e sensações que não são ordenados por formas externas a sua origem. A ideia aparece como lampejos e é assim que esses artistas desejam apresentá-la.

Ele retoma o ponto de alguns críticos contemporâneos acerca da obscuridade da poética mallarméana – bem como das experiências estéticas simbolistas, como um todo – para elucidar que ao invés de escravizar as ideias nas formas externas a elas, como em frases combinadas gramaticalmente, Mallarmé experimenta toda a ideia em seu surgimento para depois escrevê-la no papel tal qual em sua visão. O poeta devolve aos seus leitores a experiência intacta do que foi vivido, respeitando a ordenação interna à própria ideia em seu seu emergir-se na alma:

> ***M. Mallarmé fut amené, par une longue réfléxion****, à d'autres écritures.* ***Il a voulu vivre d'abord la phrase entière, c'est-à-dire l'idée****, tout, avec ses détails, leur plans divers, les atitudes et les nuances des sensations.* ***Puis il a, sincèrement, écrit sur le papier toute sa vision de cette idée****: il nous a restitué, intacte, la prhase vécue: respectant l'ordre des* ***sensations****, les* ***incidences****, les plans que tenaient les parties,* ***dans son âme****.*[414] (Grifos nossos)

Wyzewa argumenta que essas elaborações são sinceras e são criações de um pensamento elevado, considerando aqueles que as dizem não compreensíveis, ou mesmo que as chamem de obscuras, como leitores de jornais. Por fim, nas últimas linhas de sua crítica, compara o poeta francês a Beethoven, afirmando que ambos são possuidores da imagem do verdadeiro artista. E salienta que se utilizada a palavra "louco" para descrever Mallarmé, deverá ser somente em função de seu

[414] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes (fin). *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 12, p. 421-422, 12 jullet 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

posicionamento ético de quem preferiu sempre, a todo dinheiro e a todas as glórias, a criação livre e a consciência de uma vida artística.[415]

Essa dimensão de uma estética que se faz também ética e ultrapassa as fronteiras da literatura, pois atua igualmente no espaço na vida privada desses artistas – que muitas vezes recusam dinheiro em prol de sua liberdade artística –, não era exclusividade nem de Mallarmé, nem dos franceses. São muitos os artistas que, por se terem se mantido leais a esse ideal de uma arte livre, uma arte pura, tiveram de lidar com dificuldades econômicas.

O ensaísta Brito Broca, ao escrever sobre a vida literária no Brasil finissecular, vê nos artistas brasileiros que adotavam esse posicionamento (est)ético, uma espécie "aristocracia moral". Isso porque, de acordo com ele, mesmo quando concordavam em exercer empregos públicos, desempenhar funções no ensino, na magistratura, enfim, em lutar pela existência em meio à sociedade moderna, era ponto comum não emepenharem nisso a condição de poeta, que deveria ser desvinculada de qualquer outra intenção que não fosse a criação:

> *Este [o poeta] 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 arcar 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.[416] (Grifos nossos)

E em um mundo em que o dinheiro se torna cada vez mais organizador da vida social, a questão financeira também recai sobre esses literatos. Por exemplo, Gonzaga Duque escreve em seu *journal*: "o dinheiro foi o sonho dourado dessa geração que nos antecedeu e para ele se voltaram todos os esforços"[417]. Em diversas partes de seu diário, o literato deixa entrever que a "preocupação de dinheiro" se tornara constante em sua vida, o atormentando rudemente e abatendo-lhe o espírito.

Caso mais agudo se vê em Cruz e Sousa. As últimas cartas trocadas entre o poeta e seu amigo Nestor Victor revelam a precariedade financeira em que o poeta

---

[415] WYZEWA, Teodor de. M. Mallarmé, Notes (fin). *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 12, p. 423-424, 12 jullet 1886. BNF, Richelieu.
[416] BRITO BROCA. *A Vida literária no Brasil 1900*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004, p. 182.
[417] GONZAGA DUQUE, *Meu jornal*, 21 de fevereiro de 1902. In. LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 169.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

simbolista, que viria a ser chamado de o Dante Negro da literatura brasileira, vivia – sobretudo nos últimos anos de sua vida, quando já acometido pela tuberculose[418]:

> 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.[419] (Grifos nossos)

Diante da dificuldade em manter-se apenas no campo literário, era necessário buscar outros meios de trabalho para subsistir, como bem destaca Machado Neto. 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

---

[418] Inclusive as circunstâncias que envolvem sua morte foram igualmente precárias. Falecido em 19 de março de 1898, seu corpo fora transladado de Minas Gerais para o Rio de Janeiro em um vagão de trem destinado ao transporte de animais, como narra o também literato simbolista – que viria a colaborar na revista que Saturnino de Meirelles lança em homenagem a Cruz e Sousa, em 1901, a *Rosa-Cruz* –, Carlos D. Fernandes, em artigo publicado numa edição especial da *Cidade do Rio*, de um mês da morte do poeta de Desterro: "[…] Quando me chegou a funesta notícia da morte de Cruz e Sousa, a quem eu havia dois dias abraçado numa dolorosa emoção prenunciosa de quem o não veria jamais, apenas, uma incrédula angústia vaga criou entorno de mim um esmaecido horizonte de melancolia e dolorosa tristeza. Mas, quando os meus olhos o viram naquela hirta imobilidade gelada, no abandono desamparado de um negro *wagon* coberto de poeira ; ali dentro encerrado como cadáver maldito de um degredado da Sibéria, com os magros pés juntos e a formosa cabeça numa desolada atitude de arcanjo martirizado […]". *Cf.* FERNANDES, Carlos D. Cruz e Sousa. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 173, p. 1, 20 de abril de 1898. FBN, HDB. Carlos D. Fernandes também dedica à chegada do corpo e ao enterro de Cruz e Sousa, algumas páginas de seu romance *Fretana*, publicado em 1936, que conta as histórias do poeta e seus companheiros de vida literária. Os amigos de João da Cruz e Sousa – que reuniram-se para lidar com os gastos do enterro, das publicações póstumas e o apoio financeiro à viúva e filhos –, realizaram o enterro do poeta simbolista, em 20 de março, dia em que o corpo chega à cidade do Rio de Janeiro, como consta na notícia publicada no periódico de José do Patrocínio, *Cidade do Rio*: "[…] Às 7 e 40 minutos da manhã de hoje, chegou a esta capital o expresso de Minas, trazendo os despojos do pranteado poeta. A essa hora já se achavam na *gare* da estação central da estrada de ferro Central do Brasil muitos amigos do finado, entre eles jornalistas, literários e representantes da imprensa […] Grande foi o número de amigos que acompanharam o enterrro, notando-se entre eles, além dos representantes da imprensa […] Luiz Jordão; B. Lopes, Lima Campos, Candido Cardoso, Francisco Abreu, Luís Edmundo, Pedro Vaz, Hermeto Lima, Manoel Rodrigues da Costa, Arthur Duarte, Virgílio Várzea, Alvaro Pereira, Martinho Domiense, Oliveira Gomes, Gustavo Santiago, Isaltino Barbosa e muitos outros. A *Cidade do Rio* fez-se representar por nosso chefe José do Patrocínio. Ao descer o corpo à sepultura falou em nome dos amigos de Cruz e Sousa o poeta Nestor Victor. […]". *Cf.* CIDADE DO RIO. Cruz e Souza. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 148, p. 1, 21 de março de 1898. FBN, HDB.

[419] CRUZ E SOUSA, João da. [*Carta*] 17 de março de 1898, Curral Novo [para] VICTOR, Nestor. Informações sobre chegada em Curral Novo, condição de saúde e pedido de ajuda financeira. 1f. FCRB, AMLB, Arquivo Nestor Vitor, CP, referência NV Cp 1.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

combinava com outra, quando não mais de uma, atividade.[420] Nesse cenário, os empregos no funcionalismo público, no magistério e as profissões liberais, além do jornalismo, que se profissionalizava cada vez mais, constituíam o meio de vida principal da maioria dos intelectuais da época.

Como ressalta Lins, "a profissão de escritor independente, sem alinhamentos, como franco-atirador literário, é quase impossível e custa humilhações"[421]. Gonzaga Duque conta uma história narrada por seu amigo Lima Campos, também literato simbolista, sobre a recusa que recebeu para a publicação de seus contos:

> 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 [de edição] 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*.
> 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.!!! [...].[422] (Grifos nossos)

Nesse registro é possível entrever a dificuldade dos artistas independentes em publicar. Isso porque, na maioria das vezes, o que lhes possibilitavam a mobilização de recursos para editar e publicar suas obras era a sua legitimação na cena literária, o que se dava através do acolhimento pela Academia de Letras, da sua participação na imprensa jornalística ou ainda, como vemos no caso narrado por Lima Campos a Gonzaga Duque, do desempenho na função pública. Como vemos, a condição marginal desses artistas e seu posicionamento ético/estético não era exclusividade de Mallarmé e simbolistas franceses.

De volta ao primeiro número publicado de *La Vogue*. Se por um lado, esse número conta apenas com um artigo de crítica, de teor social, presente na coluna *Courriel Social*, o segundo número apresenta uma outra configuração. Além de contar com textos literários, o número do dia 18 de abril é iniciado com um texto

---

[420] 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.
[421] LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 59.
[422] GONZAGA DUQUE, *Meu jornal*, dezembro de 1903. In. LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 174.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de D'Alambert sobre a questão da rima e termina com uma nota crítica sobre o livro *L'Oeuvre*, de Émile Zola, publicado nesse mesmo ano.

Esse segundo número ainda conta com um texto de crítica sobre a estética do vidro policromo, assinado por Kahn. Nesse artigo, que conta com doze páginas, o crítico inicia seu texto falando sobre as cores no mundo moderno, "*dans nos villes modernes*".[423] Variadas, elas não se apresentam uniformemente numa monocromia, exceto, segundo Kahn, nos *quartiers* ricos de onde emana tristeza, no aspecto lamentável dos grupos de gesso, mármore ou bronze que se apinham indigestamente no pátio do *Palais de l'Industrie* ou em qualquer sala de estar, e em alguns deploráveis agrupamentos de pedras mal lapidadas nos jardins públicos:

> [...] *les murs se chargent rapidement de tons chauds ou gris, les tentures des fenêtres s'aperçoivent, les rideaux ne sont pas uniformément blancs, des ors paraissent à des férrures, les bas de maisons se badigeonne, on a dû planter des arbres ou les saisons jouent leurs games; et la lumière, et la foule!* ***Ce n'est plus une monochromie, mais bien une polychromie d'ailleurs aussi restreinte que possible; on ne trouverait cette uniformité des tons qu'aux quartiers riches d'où quelle tristesse émane!*** *dans pitoyable aspect des groupes en plâtre, marbre, ou bronze qu'on tasse indigestement dans le préau du Palais de l'Industrie, à tout salon, dans certains déplorables alignements de pierres mal taillées, aux jardins publics*.[424] (Grifos nossos)

Ele aproveita sua reflexão sobre as cores no mundo moderno para então abordar o trabalho com vidro nas artes plásticas e decorativas e expor alguns aspectos do círculo cromático e das proposições de Charles Henry, que também é colaborador na *La Vogue*. Embora a obra *Cercle chomatique* seja publicada apenas em 1888, algumas proposições de Henry sobre a questão estética da métrica e do ritmo já aparecem em textos anteriores, como em *Introduction à une esthétique scientifique*, de 1885. Suas proposições, além de serem do interesse dos críticos de *La Vogue*, Kahn e Félix Fénéon, especialmente, também contribuiram para a exploração das cores em artistas como Paul Singac e Georges Seurat.

Já no final de seu artigo, Kahn conclui que a arte policromática em vidro teria uma cotidiana atualidade. Para o curioso de sugestões, escreve ele, a cada raio de luz que é projetado sobre os vidros coloridos móveis, sucedem-se diversas sensações. Da banalidade dos vidros coloridos, que ao primeiro olhar são sempre os mesmos, o artista pode evocar múltiplas paisagens, o ambiente e o tempo da

---

[423] KAHN, Gustave. De l'Esthétique du verre polychrome. *La Vogue*, Paris, 1er annéé, n. 2, p. 54-65, 18 avril 1886. BNF, Richelieu.
[424] KAHN, Gustave. De l'Esthétique du verre polychrome. *La Vogue*, Paris, 1er annéé, n. 2, p. 55, 18 avril 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

narrativa fantástica de sua imaginação, a cada momento em que a luz incide diferentemente sobre esses vidros à capricho do artista. Sugestão e evocação são no agora. Nesse momento, Kahn recobra Baudelaire e pondera se não seria essa a magia sonhada pelo poeta, "*la chambre double, multiple, hereuse évocatrice*". Não seria essa magia a escapatória das gaiolas de então? – questiona, o crítico.[425]

A sugestão, a evocação e a abertura dessa arte nova, parte de uma *estétique de l'avenir* – escreve Kahn, reiterarando a percepção de Charles Henry –, se afastam, na visão do crítico, do acadêmico e do convencional: "*Toutes analogies font croire à la prochaine éclosion de cet art nouveau, tout de lumières et de forces, à l'éclosion d'oeuvres envolées loin du scolaire et du convenu*"[426]. Em outras palavras, essas experimentações estéticas se distanciam das elaborações previstas ou já incorporadas pela tradição. Ao realizar sua crítica, Kahn traça, muito sutilmente, paralelos que aproximam essa *nova arte*, analisada em seu artigo, das percepções e elaborações estéticas simbolistas que figuram nas páginas de *La Vogue*.

Dentre os principais críticos da revista, além de Kahn, que também é o diretor no primeiro ano (1886), estão Félix Fénéon, secretário de redação também no primeiro ano, Paul Adam e Adolphe Retté, que vai ser secretário no segundo ano da revista (1889). Na *nouvelle série*, que vai de 1899 a 1901, aparecem com maior frequência, Tristan Klingsor, diretor da revista nesse período, Gustave Coquiot, Franc-Nohain, pseudônimo de Maurice Étienne Legrand, o estadunidense Stuart Merrill e o egípcio-italiano Filippo Tommasi Marinetti.

Kahn, Fénéon e Adam também foram colaboradores na revista *Le Symboliste*, publicada pela primeira vez seis meses após o primeiro número de *La Vogue* vir à público. Junto com Jean Moréas e Jules Laforgue, que colaboravam também na *La Vogue*, eles foram os principais críticos na *Le Symboliste*. Em termos de proporção, apesar de efêmera, com apenas quatro números publicados – bem diferente de sua correligionária, *La Vogue* –, a revista apresenta, no que diz respeito aos textos de crítica, uma percentagem numerosa, próximo a quarenta, o que significa que estes

[425] KAHN, Gustave. De l'Esthétique du verre polychrome. *La Vogue*, Paris, 1er annéé, n. 2, p. 65, 18 avril 1886. BNF, Richelieu.
[426] KAHN, Gustave. De l'Esthétique du verre polychrome. *La Vogue*, Paris, 1er annéé, n. 2, p. 65, 18 avril 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

compõem cerca de ⅖ da revista, aparecendo, sobretudo, em estrutura de artigo e crônica.

Apesar da revista *Le Symboliste* apresentar uma quantidade de textos de crítica superior à qualquer produção em verso, a percentagem não chega a ser superior à *La Vogue*, pois diferente da primeira, *Le Symboliste* conta com número considerável de textos de publicidade. Poderíamos caracterizar a publicidade que vemos na revista como "cultural", já que esta apresenta apenas outras revistas, em especial *La Vogue*, livros de artistas simbolistas, peças teatrais, espetáculos artísticos, livrarias e casas editoriais, especialmente a de Léon Vanier, indicado como o bibliopola dos simbolistas.[427] Essa publicidade cultural ocupa parte substancial no impresso, chegando a ser dedicado a ela, quase todo o espaço da última página no terceiro [figura 18] e no quarto – e último –número da revista.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[427] Vanier publicava grande parte das obras dos artistas decadentes e simbolistas, tendo ficado conhecido como "*bibliopole des Symbolistes et des décadentes*", como aparece registrado no pequeno glossário de palavras utilizadas por simbolistas e decadentistas, escrito por Jacques Plowert, pseudônimo coletivo formado por Paul Adam e Félix Fénéon, e publicado pela casa de edição Vanier. *Cf.* PLOWERT, Jacques [Paul Adam e Félix Fénéon]. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadentes et symbolistes*. Paris: Vanier, 1888, p. 16. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

12 LE SYMBOLISTE

PUBLICATIONS DE *LA VOGUE*

LA VOGUE

BIBLIOTHÈQUE DU DIMANCHE

EDEN-THÉATRE

NOUVEAU CIRCUS

PISCINE ROCHECHOUART

JARDIN BULLIER

FOLIES-BERGÈRES

PAULUS

SCALA

ELDORADO

CONCERT DES TERNES

ALCAZAR D'HIVER

CIRQUE-FERNANDO

CIRQUE D'HIVER

LE THÉ CHEZ MIRANDA

SOI, par PAUL ADAM

LE PANTALON DE MADAME DESNOU

SEULS, par FRANCIS POUCHEVIN

LES DEMOISELLES GOUBERT

LÉON VANIER

JEAN MORÉAS

JULES LAFORGUE

EDOUARD DUJARDIN

MAURICE BARRÈS

HENRI BEAUCLAIR

ADOLPHE PLOUPETTE

NOEL LOUMO

MOSTRAILLES

NOUVELLE LIBRAIRIE A. SOIRAT

RÉVÉLATIONS SCANDALEUSES SUR LES D'ORLÉANS

PHILIPPE VII

COMTE DE PARIS

PRÉTENDANT AU TRÔNE DE FRANCE

PETIT-FILS D'UN GEOLIER

LES MÉMOIRES DE MARIA STELLA

PAR JUGEMENT DE LA COUR ECCLÉSIASTIQUE DE FAENZA DU 29 MAI 1824

LES POÈMES DE LA CHAIR

Le Gérant, A. SOIRAT.

Figura 18 – Publicidade cultural, revista *Le Symboliste*
Le Symboliste, Paris, 1er année, n. 3, p. 12, 22 octobre de 1886. BNF, Gallica. Conjunto de textos de publicidade de diversos livros, revistas, casas editoriais e espetáculos culturais.

Essa paridade de textos de crítica entre as revistas parisienses pode ser explicada se levarmos em consideração a cena finissecular e os debates, no âmbito das artes, que ganhavam, cada vez mais, espaço nos impressos do período. Não à toa, Illouz[428] indica o ano de 1886 como um momento relevante para as experiências estéticas simbolistas em Paris, com a efervescente criação de revistas literárias e a

[428] ILLOUZ, *Le Symbolisme*, 2004, p. 42.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

publicação recorrente de manifestos e programas, considerando-o como uma fase "*proprement manifestaire*"[429] das experiências estéticas simbolistas.

5.2. Manifestos e embates, o ano de 1886

Em abril, as revistas *La Vogue* e *Le Décadent*, esta última dirigida por Anatole Baju, publicam seus primeiros números. Nos meses de julho e agosto, René Ghil publica na revista *La Pléiade*, seus textos reunidos em *Traité du verbe*, que vai ser impresso, ainda nesse mesmo ano, em formato de livro, prefaciado por Mallarmé. Com *Traité du verbe*, Ghil deseja tornar a linguagem poética menos explicita, fazendo-a servir da ambiguidade conceitual que seria, a seu ver, alcançada por meio da musicalidade das palavras – a linguagem poética é "*musique des Vers rêvées*", "*musique des mots évocateurs*".[430] Como destaca Illouz, pela primeira vez, com Ghil, é exposta uma tentativa programática de refundação da linguagem poética, em uma teoria da instrumentação verbal.[431]

Em setembro, mais especificamente no dia 18, Jean Moréas publica no suplemento literário do periódico *Le Figaro*, um manifesto sobre as novas manifestações, intitulado "*Un manifeste littéraire: le Symbolisme*". Moréas inicia seu texto falando sobre a evolução da língua e das artes. Porém, ao se valer do termo evolução, ele demonstra não o conceber como sinônimo de uma progressão linear. Ao contrário, o crítico fala, nitidamente, em uma evolução cíclica, com retornos a momentos pontuais que vão se complexificando pelas várias modificações trazidas pelo curso do tempo e pelas reviravoltas nas sociedades.

Em seguida, Moréas explica que, dado essa evolução cíclica, uma nova manifestação das artes era, portanto, esperada – necessária, inevitável: "*Une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable. Cette manifestation, couvée depuis longtemps, vient d'éclore*"[432]. O crítico então enuncia que essa manifestação, abrigada por muito tempo, acabava de eclodir e expõe as

---

[429] ILLOUZ, Jean-Nicolas. Les manifestes symbolistes. *Littérature*, Paris, n. 139, p. 93-113, Sept. 2005. (Numéro thématique Marges). p. 97. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905. Acesso em: 04 fev. 2020.
[430] GHIL, René. *Traité du Verbe*. (Avec avant-dire de Stéphane Mallarmé). Nouvelle édition. Paris: Alcan Lévy Éditeur, 1887. p. 38; 47. BNF, Arsenal.
[431] ILLOUZ, Les manifestes symbolistes, 2005, p. 99.
[432] MORÉAS, Jean. Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme. *Le Figaro: supplément littéraire*, Paris, 12e année, n. 38, p. 150-151, 18 septembre 1886. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

características das experimentações estéticas – em peças teatrais, poesias, prosas – desse que ele identifica como um novo momento literário. De acordo com Moréas, "*Symbolisme*" seria a única denominação capaz de designar a tendência do espírito criador nas artes daquele momento: "*Nous avons déjà proposé la dénomination de Symbolisme comme la seule capable de designer raisonnablement la tendence actuelle de l'esprit créateur en art*"[433].

O Manifesto, em seu conteúdo, se apresenta, antes de mais nada, como bem observa Illouz, numa espécie de ato de batismo, na medida em que duas de suas principais funções são a nomeação – que traz em si uma força de convocação, constitutiva nas identidades de grupos literários – e, consequentemente, a legitimação dessa nova literatura.[434] Além disso, a fim de configurar essas novas experimentações estéticas, Moréas expõe um conjunto de proposições que congrega de um lado, uma ambição filosófica – fala sobre a questão da ideia em si, da objetivação e subjetivação do mundo – e de outro, inovações formais.[435]

Ao mesmo tempo em que as revistas *Le Décadent*, dirigida por Anatole Baju, e *La Décadence*, cujo redator chefe era Ghil, também reclamavam o protagonismo de suas proposições estéticas, a recepção do Manifesto e das experiências simbolistas pela prensa cotidiana não era das melhores. A maioria das críticas realizadas por diversos escritores e publicadas em variados jornais possuía tom detrativo. Em crítica publicada no periódico *La Justice*, em 20 de setembro, Sutter Laumann, como era conhecido Adolphe Charles Marie Sutter, foi enfático quanto ao que considerava ser o caráter infrutífero da experimentação com a linguagem realizada pelos artistas simbolistas, de quem ele não diferenciava dos decadentistas.

Sutter Laumann se refere aos simbolistas como artistas cuja linguagem torturada, preciosa, estudada, não é compreensível ao público. O crítico ilustra essa colocação com a comparação quanto à forma, dizendo que as elaborações simbolistas estão para as letras o que os hieróglifos são para a escrita:

> […] ***le symbolistes avec leur langue torturée, précieuse, recherchée ne seront jamais compris****, même de la partie plus éclairée de la foule.* […] ***Quant à la forme qu'elle revêtira, la littérature, ce ne sera pas à coup sûr le symbolisme, qui est aux lettres ce que sont les hiéroglyphes à l'écriture***.[436] (Grifos nossos)

---

[433] MORÉAS, Jean. Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme. *Le Figaro: supplément littéraire*, Paris, 12e année, n. 38, p. 150, 18 septembre 1886. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[434] ILLOUZ, Les manifestes symbolistes, 2005, p. 101.
[435] ILLOUZ, Les manifestes symbolistes, 2005, p. 103.
[436] SUTTER LAUMANN. Les Décadents, 2e article. *La Justice*, Paris, 20 septembre 1886. Revue Littéraire, p. 2. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ainda discordando da relavância das experimentações simbolistas para a língua e literatura de França, Sutter Laumann afirma que a linguagem vem se tornando cada vez mais analítica, menos sintética, em função do gênio preciso e claro. E essa precisão e clareza não significa pobreza, rebate o crítico à provocação de Kahn – que utiliza o termo para falar das produções literárias dos últimos anos, sem isentar-se de tecer críticas aos artistas naturalistas.

Assim como Sutter Laumann, o crítico Anatole France, em artigo publicado no periódico *Le Temps*, em 26 de setembro, também mostrou-se contrário às experimentações simbolistas.[437] Em sua crítica, Anatole France, como era conhecido François Anatole Thibault, dá um toque de ironia ao menosprezo pelas proposições expostas por Moréas no seu Manifesto. O crítico diz que mesmo tendo Moréas explicado o motivo do nome "simbolismo", não é fácil saber o que é, uma vez que a explicação do literato é difícil de compreender, assim como as experimentações desses artistas:

> ***Quant à savoir pourquoi il leur donne le nom de symbolistes, c'est moins facile****, et je serais encore, à l'heure qu'il est, un peu embarrasse de le dire. Mon embarras vient surtout de ce que* ***je ne sais pas exactement ce que c'est le symbolisme****.* ***Il est vrai que M. Moréas l'explique. Mais il est vrai aussi que son explication est difficile à suivre*** […].[438] (Grifos nossos)

Em sua crítica, Anatole France busca deixar claro seu posicionamento de que a linguagem é o principal problema na apreensão da obra simbolista. Para tal, além de investir diretamente contra os argumentos do texto de Moréas, também dirige suas críticas ao autor. Faz troça afirmando que o literato possui belos segredos, que terá um verso maravilhoso que ninguém entenderá e será o autor da obra-prima desconhecida – "*Vous ferez le chef-d'œuvre inconnu*"[439]. Por fim, Anatole France faz uma recomendação ao simbolista: dizendo que se tivesse sua idade e talento, colocaria de lado todos os vocábulos exagerados, todas as rimas reluzentes, toda

---

[437] FRANCE, Anatole. Le Symbolisme – Décadents et déliquenscents – Simples observations sur un manifest de M. Jean Moréas. *Le Temps*, Paris, 26e année, n. 9276, 26 septembre 1886. La vie à Paris, p. 2-3. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[438] FRANCE, Anatole. Le Symbolisme – Décadents et déliquenscents – Simples observations sur un manifest de M. Jean Moréas. *Le Temps*, Paris, 26e année, n. 9276, 26 septembre 1886. La vie à Paris, p. 2. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[439] FRANCE, Anatole. Le Symbolisme – Décadents et déliquenscents – Simples observations sur un manifeste de M. Jean Moréas. *Le Temps*, Paris, 26e année, n. 9276, 26 septembre 1886. La vie à Paris, p. 3. BnF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

fluidez obscura, e se obrigaria a escrever tão bem, e até melhor do que qualquer escritor, na língua de todos – mais uma vez reforçando o exíguo alcance das elaborações simbolistas.

Também no início de outubro, Paul Adam sai em defesa das experiências estéticas simbolistas em um artigo publicado no número 12, do segundo tomo, da revista *La Vogue*. Com o título "*Le Symbolisme*" [440], o artigo, que veio à público no dia 04, traz para as folhas da revista literária as últimas discussões acerca do termo – em função das críticas direcionadas ao grupo simbolista, estas decorrentes sobretudo da publicação do *Manifeste littéraire*, de Moréas, no suplemento literário do periódico *Le Figaro*, em 18 de setembro. O texto de Adam é composto basicamente pela reprodução de trechos do Manifesto de Moréas e do artigo de Gustave Kahn, "*Réponse des Symbolistes*", publicado no periódico *L'Événement*, em 28 de setembro.

Logo no início de seu texto, Paul Adam realça que a imprensa parisiense tem dedicado bastante do seu tempo ao movimento literário representado pelos escritores de *La Vogue*. Ele reproduz, então, a fim de ilustrar as percepções dos simbolistas sobre a arte, alguns trechos extraídos do Manifesto que tratam das experiências românticas, parnasianas e naturalistas e da necessidade de uma nova manifestação da arte naquele momento. Defendendo que a arte simbolista ocuparia esse lugar, Adam reproduz a parte em que Moréas explica os propósitos desta arte nova em revestir a Ideia de uma forma sensível, sem que ela se acabe nela mesma – "*vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui tout en servant à exprimer l'Idée, demeurait sujette*" –, potencializando assim sua abertura.[441]

Em seguida, o crítico escreve sobre a recepção do artigo de Moréas pela prensa francesa, destacando certo tom vil comum a quase todas as críticas, à exceção das realizadas por Sutter Laumann e Anatole France. Adam deixa claro que grande parte da imprensa parisiense ao comentar o artigo de Moréas, o fez com comprovada má-fé e ignorância: "*Les chroniqueurs parisiense ne manquèrent pas*

---

[440] ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, p. 397-401, 4 octobre 1886. BNF, Richelieu.
[441] MORÉAS, Jean apud ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, 4 octobre 1886. p. 399. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

à commenter cet article avec leur mauvaise foi et leur ignorance avérées"[442]. O segundo momento do texto de Adam é composto por extratos do artigo de Kahn em resposta às críticas sofridas pelos simbolistas.

5.3. Duas revistas como uma

É em meio a esse contexto que a revista *Le Symboliste* vem à público. *Le Symboliste* atua em defesa do que poderíamos considerar um dos pontos de convergência das experiências estéticas simbolistas nesse momento: a revista *La Vogue*. Ademais, ela surge com o inconfundível objetivo de esclarecer as experimentações simbolistas e de defendê-las como representantes desse novo momento nas artes. Nesse sentido, logo em seu primeiro número, de 7 de outubro, são publicados dois textos em resposta às críticas de Sutter Laumann e Anatole France.

O artigo "*Une réponse*"[443] é escrito como uma carta endereçada a Anatole France, na qual Moréas responde às críticas e destaca as divergências que existem entre ambos. Não sem antes, tecer elogios a Anatole France e seu texto, em comparação com outros articulistas – que Moréas chama "*chironactes* da imprensa" –, cujos textos humilham o simbolista. Sobre essa referência de Moréas a um dos oficiais de Gargântua, personagem dos livros de Rabelais, uma leitura interessante é a relação estabelecida entre o oficial do gigante rabelaisiano e os críticos da imprensa. Se Moréas considera esses críticos como um dos oficiais de Gargântua, comumente percebido como um enorme glutão, logo, poderíamos considerar que o crítico simbolista pudesse estar sugerindo a aproximação da prensa jornalística ao grande devorador insaciável.

Se olharmos para a cena brasileira, também veremos alguns simbolistas dirigindo crítica à imprensa. Em resposta ao questionário lançado por João do Rio, Luís Edmundo destaca que, na imprensa, a atividade literária assume valor de troca em uma relação de mercado, na qual ela se transfigura em mercadoria, e os literatos, os de algum talento, acabam por cair em alguma coluna diária "a matar a sua arte a

---

[442] ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, 4 octobre 1886. p. 399. BnF, Richelieu.
[443] MORÉAS, Jean. Une réponse. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BnF, Arsenal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

trezentos mil réis por mês”[444]. Mais incisivo é o simbolista Mario Pederneiras que afirma ser a imprensa, no Brasil, “péssimo fator para a arte literária”. Para Pederneiras, o jornal tem “o seu precioso espaço dignificadoramente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria”[445]. Mais comedido em sua resposta, o crítico simbolista Nestor Victor escreve:

> [...] 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.[446]

Não obstante, Gonzaga Duque reconhece, em seu diário, a importância da imprensa na consolidação da profissão das letras. Para o simbolista, apesar de tudo o que há “de estreito, de medíocre, ou vulgar” na aspiração de voltar os esforços para “o desejo de ganhar dinheiro”, é dado que na cena finissecular brasileira, “a literatura, a profissão das letras tornou-se menos uma diversão de horas vagas, definiu-se melhor”, uma vez que teve iniciada “a retribuição pecuniária à publicação do conto, da crítica, da poesia” na imprensa. Se “até então, só o colaborador político recebia paga”, há, nesse fim de século, um movimento capitaneado por alguns homens de letras – segundo o simbolista, “essa geração de Urbano Duarte, Aluízio e Artur Azevedo, Valentim Magalhães” – que “conseguiu dignificar o trabalho literário, obrigar os empresários de jornais a atenderem a uma verba, embora ridícula, de pagamento à colaboração em suas folhas”.[447]

De volta ao texto de Moréas, outro ponto interessante em sua crítica é quando ele, ao divergir de Anatole France quanto ao trabalho do gramático Claude Favre de Vaugelas, chama o escritor – este “senhor da academia”, sublinha o crítico – de pernicioso e muito tirânico. A fim de demonstrar que as críticas realizadas por Anatole France são em função de suas predileções, Moréas, mais uma vez, aponta outra divergência entre eles e destaca a sua preferência por Baudelaire e a de Anatole France por Lamartine, finalizando seu texto escrevendo que talvez a explicação final para suas divergências possa estar aí.[448]

---

[444] LUÍS EDMUNDO apud JOÃO DO RIO, *O Momento literário*, 1908, p. 33. BBMD.
[445] PERDENEIRAS, Mario apud JOÃO DO RIO, *O Momento literário*, 1908, p. 71. BBMD.
[446] VICTOR, Nestor apud JOÃO DO RIO, *O Momento Literário*, 1908, p. 39. BBMD.
[447] GONZAGA DUQUE, *Meu jornal*, 21 de fevereiro de 1902. In. LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 169.
[448] “*Vous admirez Lamartine tout en estimant, j'aime à le croire, Charles Baudelaire, et moi j'admire Baudelaire tout en estimant Lamartine*”. MORÉAS, Jean. Une réponse. *Le Symboliste*, Paris, 1er

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

O outro artigo de crítica, "*La Presse et le Symbolisme*"[449], de autoria de Paul Adam, é um pouco mais longo. De modo semelhante ao artigo que ele publica na *La Vogue* – em realidade, mais uma compilação de trechos elementares dos artigos de Moréas e Kahn, publicados em setembro –, Adam inicia sua crítica apontando a recepção das experiências simbolistas pelos jornalistas contemporâneos e destaca as ofensas e as graves ironias feitas às inovações artísticas. Como no artigo de *La Vogue*, o crítico também reconhece, no texto publicado na *Le Symboliste*, a quem sua pena se dirige, Sutter Laumann e Anatole France, especificamente. Ele ressalta que o motivo de sua seleção repousa na ausência da brutal ignorância nos textos publicados por esses críticos, pois foram os únicos que escreveram críticas pouco mais razoáveis.

Adam prossegue e define o que é, para ele e seus confrades artistas simbolistas, a decadência. O intuito do articulista é desfazer a aproximação feita por Sutter Laumann e Anatole France entre as experiências simbolistas e decadentistas, buscando distanciar simbolistas de decadentes. Nesse momento, recupera o Manifesto de Moréas e a revista *La Vogue* – "*seule revue admise*" – para opor as experiências simbolistas às proposições decadentistas de Baju e de Ghil e às revistas *Le Décadent* e *Le Scapin*.

No que diz respeito às críticas que caracterizam as elaborações simbolistas como algo incompreensível aos leitores, o crítico simbolista contra-argumenta dizendo que o público segue as opiniões dos jornais. A utilização desse argumento nos remete ao texto de Wyzewa, publicado na *La Vogue*, que se vale da mesma premissa – a incompreensão ou obscuridade repousa sobre os leitores habituados aos textos dos jornais – para divergir da crítica detrativa sobre a poética mallarmeana.

Adam continua sua crítica, assumindo um tom sarcástico nesse ponto, dizendo que por serem os jornalistas pessoas que têm horror ao novo, já que o novo

---

année, n. 1, p. 2, 7 octobre 1886. BNF, Arsenal. Posteriormente, na reunião de artigos publicada no livro *Les premières armes du Symbolisme*, sob edição de Vanier, Moréas envia uma carta ao editor, datada de 16 de abril de 1889, com algumas observações, dentre as quais, uma retificação a esse trecho do artigo escrito em resposta à crítica de Anatole France em que explica a afirmação feita em 1886, provavelmente, como um artifício de seu texto e que, em realidade, admira Lamartine tanto quanto admira Baudelaire. *Cf.* MORÉAS, Jean. *Les premières armes du Symbolisme*. Paris: Léon Vanier éditeur, 1889, p. 8. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[449] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, p. 1-2, 7 octobre 1886. BNF, Arsenal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

os obriga a criar e a trabalhar "*un peu*", eles tendem a não gostar das novas experimentações e, com isso, a "nova escola" poderá ter tido retardado o seu reconhecimento. Porém, mais adiante, ele afirma que essa recepção das elaborações simbolistas é uma questão de tempo e que o momento de reconhecimento e sucesso chegará – necessariamente, fatalmente.

Ainda sobre a questão da suposta ininteligibilidade, o crítico acrescenta que a escritura e a compreensão das experiências estéticas simbolistas demandam um maior conhecimento que outros "sistemas" literários. Para ilustrar seu pensamento, apresenta como contraponto, o naturalismo, que consiste, segundo ele, sobretudo na coleção de fatos do cotidiano reunidos, um após o outro, sob a capa amarela de um volume impresso pelo editor Georges Charpentier. Divergentes dos naturalistas, então reconhecidos e com sua *maison d'édition* – Charpentier era editor e publicava livros de diversos autores naturalistas, especialmente os de Émile Zola –, os simbolistas buscavam trabalhar não com as realidades do dia-a-dia e fatos observados, mas sim com a – e na – linguagem, na investigação refinada das palavras.

O crítico evidencia, então, o que almejavam os simbolistas em suas elaborações, numa descrição que, por vezes, lembra a abordagem de Kahn sobre a estética em vidro policromo: "*S'ils [les écrivains symbolistes] mettent de la lumière dans leurs livres, il faut qu'elle éclate, qu'elle vibre, qu'elle se tamise, qu'elle brille*"[450]. Os elementos que constituem essa luz quando em contato com as elaborações estéticas simbolistas devem fragmentar-se, expandindo suas nuances. Adam reforça que as sensações devem ser múltiplas e, ao mesmo tempo, uma. E, retomando a questão do que seria ou não material literário, contrapõe as elaborações simbolistas, mais uma vez, às naturalistas.

Como é possível perceber, *La Vogue* e *Le Symboliste* atuam como se fossem uma só revista. A primeira, com mais espaço, cerca de 32 páginas, e em formato de revista, publica mais textos poéticos; a segunda, por sua vez, tende a ocupar suas quatro páginas, que se assemelham mais a um jornal, com textos de crítica. Assim, nessa dinâmica, vemos *La Vogue* publicar, pela primeira vez, *Les Illuminations*, de

[450] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, p. 2, n. 1, 7 octobre 1886. BNF, Arsenal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Rimbaud, enquanto *Le Symboliste* dedica um artigo de crítica sobre o texto poético rimbaudniano publicado em sua correligionária.

Assinado por Félix Fénéon, o artigo "*Les Illuminations, de Arthur Rimbaud*" traz, antes de iniciar a crítica da obra, as notícias truncadas sobre o literato prodigioso que ainda jovem havia abandonado a boemia literária parisiense para vagar pelo mundo.[451] Essas notícias desencontradas sobre que fim havia levado o jovem poeta desaparecido da cena finissecular das grandes cidades, é também o motivo da nota "*Encore Monsieur Rimbaud*", presente na edição do terceiro número de *Le Symboliste*. Esta nota, publicada na coluna *Parenthèses et Incidences*, é assinada por Jacques Plowert e conta as últimas informações recebidas, porém ainda a serem confirmadas, sobre Rimbaud.[452]

Ja Fénéon dedica em seu artigo um espaço aos comentários sobre a recepção da obra de Rimbaud, finalmente publicada nas páginas da revista *La Vogue* – os primeiros textos foram publicados no quinto número, de 13 de maio. Segundo o crítico, a publicação dos textos do poeta emociona várias pessoas e assusta tantas outras ao mesmo tempo em que seu autor fica indistinto, tendo, inclusive, sua existência contestada. Visto pela última vez no início da década de 1870, com poucos retratos[453] que o perpetuaram, Rimbaud, escreve o Fénéon, flutua numa sombra mítica junto aos simbolistas.

O crítico reproduz algumas passagens do texto rimbaudiano, mas ressalta que essas frases evocativas são realizações do denso projeto que aparece ali apenas epigrafado pelos trechos selecionados. Segundo ele, o lirismo do poeta, por vezes, se amplifica a tal ponto que explode em loucura, com as palavras se acumulando caoticamente e, por trás delas, espaços se abrem em abismos. Define, assim, as iluminações rimbaudianas: surgiram de repente, colidiram em choques de radiantes repercussões, imagens de beleza bestial, enigmática e gloriosa, suscitando sangue,

---

[451] FÉNÉON, Félix. Les Illuminations, de Arthur Rimbaud. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, p. 2-3, 7 octobre 1886. BNF, Arsenal.

[452] Segundo as informações da nota, retornando da Ásia, via Suez, em função de doença, Rimbaud chega em Aden, ali se reestabelece e parte para a cidade de Harar, para trabalhar como negociante no tráfico de especiarias. PLOWERT, Jacques [Paul Adam e Félix Fénéon]. Encore Monsieur Rimbaud. *La Vogue*, Paris, 1er année, n. 3, 22 octobre 1886. Parenthèse et Incidence, p. 2. BNF, Arsenal.

[453] Fénéon destaca a fotografia de Étienne Carjat, tirada em 1871, publicada na série de artigos intitulada *Les Poétes maudits*, de Paul Verlaine e o quadro de Henri Fantin-Latour, *Un coin de table*, de 1871.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

carne, flores, cataclismos, civilizações distantes de um passado épico ou de um futuro industrial.[454]

Sobre o texto do poeta, o crítico considera que algumas de suas páginas documentam uma vida íntima, perturbações saturnianas, se tornando quase anedóticas. Explica ainda que os textos que compõem *Les Illuminations* não foram concebidos por Rimbaud como um todo, mas foram escritos – por volta dos seus vinte anos, quando o jovem poeta remoia sua velhice literária – em pedaços esparsos de papéis, folhas e folhas avulsas.[455] Esses trapos volantes, como designa Fénéon, foram reunidos e, então, enviado por Verlaine a Léo d'Orfer com o objetivo de publicá-los, ineditamente, na *La Vogue*.

Para publicar os poemas em prosa na revista, tentou-se distribuí-los em uma ordem, mais ou menos, lógica, segundo Fénéon. Ele conta que buscaram apresentar os escritos do poeta em movimentos: primeiro, as revoluções cósmicas, diversões de uma alegria exultante e fantástica; em seguida, cidades monstruosas e uma humanidade abatida geram um reino encantado do crime e da insanidade; desses cenários, dessas multidões, um indivíduo – de precoces euforias passionais, acres e amargas, desviadas para um erotismo agudo – se isola, escreve Fénéon. Ao que tudo indica, o crítico fala do poeta e os percursos de sua trajetória.

O que é suspeita, fica evidênciado na continuidade do texto. Fénéon escreve que uma lipotímia prostrou o indivíduo, que anseia por uma vida vegetativa. Mais uma vez, o movimento muda: contornos de seres humildes vagam, pequenos jardins dos subúrbios de Bruxelas florescem palidamente matizados em uma lúgubre tristeza. Trata-se aqui do episódio que ficou conhecido como "drama de Bruxelas", quando Verlaine, em 1873, em um quarto do hotel *À la Ville de Courtrai*, atira com um revólver contra Rimbaud, que termina ferido. A prosa primitiva flexível, vigorosa e colorida foi substituída por lábeis canções murmuradas, desaparecendo numa onda do sono que se inicia, balbuciando uma decreptude indulgente, observa Fénéon em sua crítica.

---

[454] FÉNÉON, Félix. Les Illuminations, de Arthur Rimbaud. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BNF, Arsenal.

[455] Ao confrontar os manuscritos do texto foi possível verificar as diferenças entre os formatos e tipos dos papéis em que os poemas em prosa foram escritos. Os manuscritos estão disponíveis em folios compilados em livro e também em formato microfilme. RIMBAUD, Arthur. *Les Illuminations*. [Manuscrits] XIX siècle. 44 f. BNF, Richelieu, Département des Manuscrits, NAF 14123.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

O crítico apresenta, então, o último movimento da ordem que se quis dar aos textos do poeta na revista: de súbito, um odioso despertar, sacudidas, um apelo à alguma convulsão social gritou em uma voz alcoólica. O poeta, num insulto a esta – nas palavras do crítico – "*democracia militar e utilitarista*", proclama, um irônico e final, "*En avant, route*!". Rimbaud se retira da cena literária finissecular. Fénéon encerra sua crítica, publicada na *La Vogue*, sobre a obra rimbaudiana: "*hors de toute littérature et, probablement, supérieure à toute*"[456].

Após a publicação do quarto e derradeiro número de *Le Symboliste*, *La Vogue* continua a publicar até o seu trigésimo quarto número. A segunda série da revista, bem como a *nouvelle série*, segue o padrão estabelecido pela revista originária, publicando textos de crítica, porém contando com uma maioria de textos literários em verso e prosa. A escolha por trabalhar com os artigos de 1886 de *La Vogue* se consolidou quando a interação entre esta e *Le Symboliste* se mostrou de extrema relevância para o momento dos intensos debates na imprensa parisiense acerca das experiências estéticas simbolistas, sobretudo a partir da publicação do Manifesto literário de Jean Moréas.

Nesse sentido, o diálogo entre as duas revistas explica, em certa medida, a percentagem de textos de críticas de ambas serem próximas e tão numerosa. *Le Symboliste* aparece como uma espécie de contraparte de *La Vogue*, pois enquanto esta apresenta – além dos textos de críticas – as novas criações poéticas através, sobretudo, de textos literários, em verso e em prosa, sofrendo duras críticas; *Le Symboliste* apresenta a dimensão programática, quase planfetária, dessas novas elaborações, com textos que visam explicitar as proposições estéticas que vemos nos textos literários publicados na *La Vogue*. As duas revistas atuam, assim, numa brevidade do tempo – o mês de outubro de 1886 –, como uma.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[456] FÉNÉON, Félix. Les Illuminations, de Arthur Rimbaud. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 3. BNF, Arsenal.

Capítulo 6. Distantes e próximas: *Pierrot* e *Revista Azul*

Já no espaço latino-americano, é possível observar uma diminuição na presença dos textos de crítica nas revistas literárias estudadas. A hipótese de que essa redução poderia ser em função do afastamento no tempo – em uma perspectiva cronológica linear, dos anos decorridos – e no espaço geográfico, caso se considere como ápice dos debates acerca das experiências estéticas simbolistas, o ano de 1886 e a cidade de Paris, não se confirma ao olharmos, principalmente, para duas experiências específicas: *Pierrot* e *Revista Azul*.

A revista *Pierrot* tem seu primeiro número publicado em 1890, quatro anos após o início de *La Vogue* e *Le Symboliste* e menos de um ano do fim da publicação da segunda série de *La Vogue*. Mesmo assim, a revista carioca apresenta, excetuadas as ilustrações, cerca de dez textos de crítica, que ao comparar com o total de textos da revista, aponta para uma percentagem em torno de dez. Apesar da percentagem não ser grande, é interessante notar a presença de pelo menos um texto de crítica em cada número publicado, a exceção do último número.

A distância de poucos anos não impõe à revista carioca dinâmica semelhante, em termos de textos de crítica, a que observamos nas parisienses *La Vogue* e *Le Symboliste*. Outro diferencial – e podemos dizer que se trata de uma singularidade sua – é que os textos de crítica dificilmente se apresentam na estrutura de artigo, aparecendo, na grande maioria das vezes, literariamente, nas crônicas assinadas pelo personagem que dá nome a revista, o Pierrot, possivelmente Gonzaga Duque.

Essas críticas, cujo tom trocista e irônico é garantido, aparecem na coluna fixa "Chronica", sendo o primeiro texto a figurar na segunda página do impresso, logo após a capa, sempre ilustrada com retratos de pessoas consideradas relevantes para o grupo da revista[457]. Além disso, geralmente elas são direcionadas aos âmbitos da

[457] Em ordem de aparição, do primeiro ao nono número: N.1. Judic, atriz e cantora francesa Anna Judic, nome de nascença Anne-Marie-Louise Damien (1849-1911) – ainda nesse número há um retrato de Vieira Souto (1849-1922), engenheiro e presidente do Jockey Club do Rio de Janeiro, na última página; N.2. D. Anna Brandão, protetora da infância e promotora da ideia de creches para crianças negras – há também um retato de Paulo de Frontin (1860-1933), engenheiro e presidente do Derby Club, na última página; N.3. Baronesa de Mamanguape, Carmem Freire (1855-1891), escritora – neste número também é publicado um retrato, na última página, do Coronel Fonseca e Silva (1848-1905), comandante do regimento policial do Estado do Rio, eleito deputado ao Congresso em 1890; N.4. Viscondessa de Leopoldina – no número há também um retrato, na última página, do Visconde de Leopoldina, pelo Reino de Portugal, o escocês Henry Lowndes (1861-1931), industrial do ramo têxtil com número expressivo de ações da *Companhia Geral de Estradas de Ferro no Brazil*, criada em meio à política do *encilhamento*; N.5. Luiza Terzi, musicista espanhola que se

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

vida política e cultural da capital da nova república brasileira, como é possível ver, no quarto número publicado de *Pierrot*, na crônica cujo título é apenas um sinal de pontuação: "?".

Nesse texto, quando perguntado por sua amada musa Colombina o motivo de sua tristeza, Pierrot responde que sente a grande saudade cinzenta da alegria distante. Isso porque, segundo o tristonho saltimbanco, o *burguezismo* invadira a sociedade, levando embora a arte, a graça, deixando apenas política e *Praça*.[458] Mas as críticas não aparecem apenas nos números mais avançados. Mesmo no número de abertura da revista, ele não deixa de investir contra essa sociedade, da qual faz parte.

6.1. A dança de Colombina

Na crônica "Carnaval da semana", Pierrot conclama e impulsiona a efusividade da musa de sua arte, para que, ao ritmo de suas palmas, ela dance, pule, rodopie e levante a perna descoberta, como no *Cancan*, golpeando com a ponta de seu pé *cendrillon* o "queixo rapado" da burguesia indignada e a "bicanca roxa" daqueles que fazem parte da gravidade pulha ensobrecasacada. Quem são esses? Pierrot identifica ao longo de sua crônica: "conselheiros encarquilhados", "velhas bruxas empomadas", "reumáticos fidalgos", candidatos ao subsídio do Congresso Nacional, toda essa "sociedade caricata", escreve o saltimbanco.[459] Sua crítica é diretamente direcionada a essa sociedade que, conforme ele, ao emburguezar-se, foi se esquecendo da arte.

O cronista convoca sua musa, Colombina imortal, a saracotear lascivamente o róseo corpo de mulher galante – Vênus sensual e *nevrótica*, alegre musa, filha da Loucura. Na dança, a imagem evocada para caracterizá-la é a das voluptuosas dançarinas orientais das terras ardentes do sol. Endiabrada e bela, ela deve fazer-se

---

apresentava no Brasil; N.6. Aimée Tessandier (1851-1923), atriz francesa; N.7. Dr. Francisco Portella (1833-1913), governador do Estado do Rio de Janeiro, e sua esposa, e prima, Emília Fialho; N.8. Leonor Rivero, atriz e cantora espanhola que se apresentava no Brasil – nesse mesmo número há, na página quatro, um retrato de Sarah Bernhardt (1844-1923) no papel de Cleopatra; N.9. Ismenia dos Santos (1840-1918), atriz brasileira – este último número ainda conta com um retrato, na última página, do engenheiro norte-americano Morris Kohn, responsável então pelos melhoramentos do Passeio Público e da Praça da República.

[458] PIERROT [Gonzaga Duque]. ?. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 2, 27 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[459] PIERROT [Gonzaga Duque]. Carnaval da semana. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

valer das suas formas, da nudez palpitante da sua carne satanicamente vestida com um saiote vermelho e branco recortado em bicos. As imagens evocadas por Pierrot remetem, em alguma medida, à lúbrica dança de Salomé, que figura em um conjunto de pinturas exposto por Gustave Moreau no Salão de 1876, e é mencionado, em uma crítica de arte que se faz pelo texto literário, no romance *À Rebours*, de J.-K. Huysmans.

Nas pinturas *Salomé dansant devant Hérode* e *L'Apparition*, o espectador se depara com uma cena em dois atos do episódio bíblico que culmina com a decapitação de João Batista. A análise realizada por Huysmans, através do olhar de Des Esseintes, começa com a apresentação do cenário do primeiro quadro: o interior do palácio que se assemelha a uma basílica de arquitetura muçulmana e bizantina, sob abobadas sustentadas por pilares romanos esmaltados de ladrilhos e pedras policromas em mosaicos. A seguir, ele narra o início da cena da dança:

> *Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commendement, le bras droit replié, tenant à la hauteur du visage, un gran lótus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes. La face recueillie, solennelle, presque augusie, elle commence la lubrique danse* [...].[460]

A cena da dança termina na outra pintura, uma aquarela cujo cenário se apresenta ligeiramente diferente, com menos nitidez nos detalhes, e conta com a aparição da cabeça decapitada de João Batista e a dançarina em destaque. Em Moreau, a cabeça decapitada surge não em uma bandeija de prata como na narrativa bíblica e em muitas obras, mas suspensa no ar, em uma visão da jovem, cujo corpo encontra-se quase todo à mostra após a sensual dança.[461] Nesta, que acontece através da análise feita por Huysmans dos quadros de Moreau, os véus se desataram revelando, aos olhos de Des Esseintes, uma Salomé menos altiva que a da pintura à oléo, porém mais perturbadora, de temperamento ardente e cruel, enfeitiçador.[462]

---

[460] HUYSMANS, *À Rebours*, 1884, p. 72. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.
[461] A descrição da dança feita por Huysmans, faz lembrar a sensualidade e o satanismo presentes no poema baudelairiano XXVII "Avec ses vêtements ondoyants et nacrés", que compõe *Les Fleurs du mal*.
[462] HUYSMANS, *À Rebours*, 1884, p. 78. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Como observa Mario Praz, Huysmans vê na Salomé de Moreau – "*la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite*"[463] – o motivo da mulher fatal.[464] Essa é uma leitura não só possível, como nítida. Inclusive, a imagem da *femme fatale* vai permear diversas elaborações estéticas no *fin-de-siècle* e Salomé será, dentre todas, a musa evocadora dessa sensualidade a um só tempo vestalina e impiedosa. Ela aparece em Moreau, Huysmans, Laforgue, Rubén Darío, Julián del Casal, Gómez Carrillo, Eugênio de Castro, Oscar Wilde, Puvis de Chauvanes, Aubrey Beardsley, dentre inúmeros outros.[465]

Mas Salomé e sua sensual dança não remetem apenas à imagem da mulher fatal que exerce fascínio sob o olhar do outro. Em Mallarmé, por exemplo, menos que uma interpretação psicológica, Herodíade – outro nome pelo qual é conhecida a jovem – é a inspiração para uma nova linguagem poética.[466] O projeto, que tem início na década de 1860 e não se completa com a morte do poeta em 1898, começa como uma peça de teatro, com o diálogo entre a jovem princesa e sua ama. Porém, logo é revestido em texto poético, ainda que mantenha dinâmica de diálogo, aparecendo como *Fragment d'une étude scénique ancienne / d'un Poëme de*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[463] HUYSMANS, *À Rebours*, 1884, p. 74. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.

[464] PRAZ, Mario. Bisanzio. In.: *La Carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica*. Milano: BUR Rizzoli, 2014. (Saggi). p. 247-360. p. 250.

[465] Aqui, vale destacar que as imagens relacionadas a Salomé ganham outra perspectiva na poética de Delmira Augustini, em suas elaborações nos primeiros anos do século XX. Como Andrés Sánchez Martínez procura mostrar, na poética da modernista uruguaia, as imagens antes da mulher fatal deslizam do olhar/narrativa do homem para se expressar em primeira pessoa. Salomé, Delmira Augustini, é a mulher que fala, reivindicando sua subjetividade. *Cf.* SÁNCHEZ MARTÍNEZ, Andrés. Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispánico. *Castilla*: Estudios de Literatura, Valladolid, v. 7, p. 623-651, 2016. Disponível em: https://revistas.uva.es/index.php/castilla/issue/view/9. Acesso em: 25 de março de 2021.

[466] Embora a ambição de Mallarmé seja a criação de uma nova língua, um novo modo de comunicação na e pela arte da linguagem, Mario Praz vê na composição mallarméana *Hérodiade*, uma interessante interpretação psicológica da mulher, que aparece, em sua perspectiva, como uma síntese de todo decadentismo artístico e literário do *fin-de-siècle*: "*Ho lasciato per ultima quell'immagine di Salomé che è forse la più significativa, non solo come arte, ma come interpretazione psicologica, la Hérodiade del Mallarmé.* [...] *Ora i versi del Mallarmé trascendono l'episodio cruento dela decollazione del Battista, e nella figura dela vergine narcissistica (tanto narcissistica che il Narcise del Valéry prendre próprio di qui la nossa) dànno come um ritratto sintetico di tutto il decadentismo; perfino la língua francese, tra le mani del Mallarmé, si colora di "virginité anubile et ravissante".* [...] *Codesta Salomé è, si, gemmata e fatale come quella del Moreau, ma più che l'aura esteriore di preziosità che la circoscrive, trova espressione nella poesia l'angoscia dell'anima sterille e solitária, turbata da fantasie morbose. [...] La Erodiade del Mallarmé, come la Salammbô del Flaubert, è um'isterica che si stempera in uma ieratica indolenza; anch'essa, macerandosi nell'attesa di "une chose inconnue", s'immagina errante nel silenzio dei suoi vasti appartamenti o estática* [...]". PRAZ, Bisanzio. In.: *La Carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica*, p. 262-264.

Hérodiade, no *recueil* de versos *Le Parnasse Contemporain*, de 1869.[467] A esse fragmento se juntarão outros, reunidos por Paul Valéry e publicados após a morte de Mallarmé.

No entanto, nossa leitura da dança como analogia de uma linguagem poética nas artes não advém de uma análise crítica do conjunto dos textos poéticos mallarméanos. Mas sim de uma carta escrita pelo próprio poeta quando do início de seu projeto. Na carta, datada de 1866, Mallarmé revela ao seu amigo Henri Cazalis, seu medo ao começar a dar forma ao seu *Hérodiade*, pois mais do que um poema, estava a inventar uma língua que se manifestaria, necessariamente, de uma novíssima poética:

> *J'ai enfin commence mon Hérodiade. Avec terreur, car* ***j'invente une langue qui doit necessairement jaillir d'une poetique très nouvelle****, que je pourrais definir en deux mots:* ***Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit****.* ***Le vers ne doit done pas, la, se composer de mots; mais d'intentions, et toutes les paroles s'effacer devant la sensation****.*[468] (Grifos nossos)

Nesse sentido, poderíamos afirmar que, já em 1866, o poeta definia o que seria essa nova arte, proclamada, com o Manifesto de Moréas, em 1886. Mallarmé quer esvanecer toda articulação do pensamento em palavras e frases diante das sensações. Em suas *divagações*, o poeta francês aproxima dança e escrita poética. Para Mallarmé, o pouco referencializado que a dança oferece, a torna um gênero imaginativo. Ela resulta alegórica e a dançarina não é mulher que dança, mas metáfora que condensa elementos das formas, apenas sugerindo – com uma escrita que é movimento – o que se quer expressar:

> ***Le ballet ne donne que peu: c'est le genre imaginatif****. Quand s'isolle pour le regard un signe de l'éparse beauté générale, fleur, onde, nuée et bijou etc., si,* ***chez nous, le moyen exclusif de le savoir consiste à en juxtaposer l'aspect à notre nudité spirituelle afin qu'elle le sente analogue et se l'adapte dans quelque confusion exquise d'elle avec cette forme envolée*** *– rien qu'au travers du rite, là, enoncé de l'Idée, est-ce que ne paraît pas la danseuse à demi l'element en cause, à demi humanité, apte à s'y confondre dans la flotaison de reverie?*[469] (Grifos nossos)

---

[467] MALLARMÉ, Stéphane. Fragment d'une étude scénique ancienne d'un Poëme de Hérodiade. In. *Le Parnasse Contemporain*: recueil de vers nouveaux. Paris: Alphonse Lemerre éditeur, 1869, p. 331-338. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[468] MALLARMÉ, Stéphane. *Poésies et autres textes*. (Édition de Jean-Luc Steinmetz). Paris: Les Livre de Poche, 2005. (Classiques). p. 137.

[469] MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897, p. 157-158. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Essa forma poética, de analogias elevadas e sínteses móveis ao infinito, está livre de todo aparelho que conforma o pensamento daquele que escreve. A ideia dança livremente no texto poético; e o ser dançante é emblema, símbolo, aberto às infinitas combinações que a sensibilidade de cada indivíduo com quem se encontra lhes imprime.

Dessa perspectiva, retomando a revista carioca, vemos em *Pierrot*, a dança sensual de Colombina também como liberdade na experimentação estética. Em outra crônica, Pierrot escreve que sua alma e a de Colombina, sua musa imortal, são uma, unidas e afinadas, tremendo juntas à mesma vibração. Sua musa é imaginação. Nessa dança, a imaginação do artista se faz livre, à vontade, desenvolta, sem controles externos – de gramáticas, tradição literária, sociedade, política: nada a impede, nenhum preconceito a proíbe, escreve o pierresco cronista. O saltimbanco fala da criação poética, sensível aos nervos, como uma dança livre de regras. A linguagem poética dança.

E assim, Pierrot convoca Colombina a peregrinar com ele pelo "país do Ridículo", onde a sensualidade de outrora foi adelgaçada pela luxúria em sadismo revoltante. Se a sensualidade da dançarina no movimento livre de sua dança pode ser lida como liberdade na arte, poderia esse rarefazer em sadismo pela luxúria ser lido como a tal ausência da arte que o saltimbanco nos conta, na crônica "?", ser o motivo de sua tristeza?

Na crônica publicada no primeiro número da revista, Pierrot aponta para uma mudança: a sensualidade que a luxúria transfigura em sadismo, prazer do sofrimento. Como vimos, essa sensualidade capitaneada pela dança pode ser compreendida como a arte que se quer e se faz livre, que não molda a ideia a elementos externos a ela, que não tem outro objetivo que não seja ser. A escolha do cronista pela palavra luxúria como motor dessa transfiguração de uma arte em outra coisa, que ele nomeia sadismo, pode entendida como uma leitura sobre a vida moderna apresentada pelo cronista.

Ao considerar a acepção de luxúria como desejo desenfreado pelo prazer sensual/sexual, que reveste ao olhar tudo como objeto de prazer, é possível estabelecer uma relação dessa com a moda e a mercadoria na sociedade moderna, capitalista e – ou em vias de se tornar – industrial. Benjamin, nos fragmentos das *Passagens*, destaca algumas reflexões sobre o tema que aparece recorrentemente em mais de um *konvolut*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

As contribuições das reflexões de Marx sobre o capitalismo, a mercadoria e a alienação são fundamentais para o pensador berlinense, que busca, através das experiências estéticas de Baudelaire na Paris do Segundo Império, explicitar o poder da mercadoria na sociedade capitalista. Benjamin encontra na moda, a iluminação desse processo. Nos apontamentos dos *exposés* de 1935 e de 1939, podemos ver o papel desempenhado, nessa nova sociedade, pela moda, que "prescreve o ritual segundo o qual o fetiche, que é a mercadoria, deseja ser adorado"[470].

Assim, conforme imprime-se o *label* "última palavra em moda", descarta-se o que antes era novo para se distanciar daquilo que agora se tornou antiquado. A novidade do produto converte-se em imagem de desejo; desejo somente saciado quando adquirido. Acerca desse processo que culmina na anulação de todos os sentidos fora o de possuir, Benjamin transcreve um trecho de Marx, em um fragmento presente no *konvolut* H, sobre o colecionador: "O lugar de *todos* os sentidos físicos e espirituais... foi tomado pela simples alienação de *todos* estes sentidos, o sentido de *ter* [...]"[471] (H 3a, 2).

Já em um fragmento que compõe o *konvolut* B, sobre a moda, faz a seguinte observação: "No fetichismo, o sexo suprime as barreiras entre o mundo orgânico e inorgânico [...] A própria moda é apenas um outro meio que o atrai ainda mais profundamente ao mundo da matéria"[472] (B 3, 8). Em fragmentos do *konvolut* J, sobre Baudelaire, Benjamin também articula fetichismo e sadismo na transfiguração do orgânico ao inorgânico[473] (J 71, 3), nas fantasias dos sádicos que visam "atribuir a imagem da maquinaria ao organismo humano"[474] (J 79a, 5).

Essa supressão das barreiras entre natureza – mundo orgânico – e mercadoria – mundo da matéria – possibilita a conversão de tudo, e até mesmo de todos, em objeto de desejo e consumo.[475] E é a moda quem dita o que é desejável e o que não

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[470] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 78.
[471] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 355.
[472] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 145.
[473] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 587.
[474] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 607.
[475] Esses dois aspectos – a novidade do produto e a conversão da matéria orgânica em inorgânica – percebidos por Benjamin, fazem com ele estabeleça também uma relação entre a moda e a morte, como podemos ver nos seguintes fragmentos do *konvolut* B: "[...] Toda moda está em conflito com o orgânico. Cada uma delas tenta acasalar o corpo vivo com o mundo inorgânico. A moda defende os direitos do cadáver sobre o ser vivo. O fetichismo que subjaz ao *sex appel* do inorgânico é seu nervo vital" (B 9, 1); "Nascimento e morte [...] Este estado de coisas é realçado por uma dupla

é: ela "determina a cada instante a última norma da empatia" (J 75, 3).[476] Como escreve Rodrigues, em uma leitura do literato João do Rio, a vertiginosa vida moderna "se encarrega de fazer tudo envelhecer e, ao mesmo tempo, amplia a ideia de imitação, reforçando o consumo através da exemplaridade da vida burguesa".[477] Nesse sentido, a moda também é – na sociedade de classes – critério de distinção[478], como é possível entrever nas críticas de Pierrot.

Pierrot se vale da moda para criticar a gravidade da sociedade moderna brasileira. Na crônica "As Praias"[479], ao falar sobre a última moda em trajes de banho de mar, o cronista investe sua pena contra a falsa moral que encobre – com os vestidos mais velhos, pretos ou de tons escuros, e pesados – as mulheres brasileiras que vão às praias. Diferente do que se vê nas praias francesas e italianas, as "gentis brasileirinhas" não têm noção de *toillete*: *Schoking!*, exclama Pierrot,

---

circunstância. A primeira refere-se ao nascimento e mostra como a recriação natural da vida é 'superada' pela novidade no domínio da moda. A segunda refere-se à morte. No que concerne à morte, ela não aprece menos 'superada' na moda, quando esta liberta o *sex appel* do inorgânico" (B 9, 2). BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 161. Nessa perspectiva, Willi Bolle afirma que sob o signo da "Moda-Cadáver", vemos na modernidade 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 [...]". *Cf.* BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 136.

[476] BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 597. Sobre esse fragmento, vale uma breve observação. Empatia pode ser traduzido do alemão *Empathie* ou *Einfühlung*, sendo *Einfühlung* o termo utilizado por Benjamin. Nesse sentido, acreditamos que na leitura benjaminiana, empatia (*Einfühlung*) possa estar relacionada mais às reflexões de uma história das ideias – na qual, o termo surge em 1873, com Robert Vischer – do que o sentido utilizado atualmente como a "habilidade de imaginar-se no lugar do outro", conforme a primeira acepção no dicionário Michaelis e o senso comum. Em sua origem, *Einfühlung* não se tratava de compreender as emoções do outro ao colocar-se em seu lugar. Na elaboração de Vischer, o termo dizia respeito a um sentimento que acompanha a percepção visual da forma de qualquer objeto: ao se deparar com um objeto desprovido de vida, através de um ato involuntário de transferência da emoção do indivíduo, objeto inorgânico expressa sentimento. Trata-se de uma relação estética, da transposição da sensibilidade do ser no objeto que permite sentí-lo e não de uma atribuição do sentimento do sujeito ao objeto, isto é, nós, enquanto sujeitos observadores, transferimos aos objetos do mundo nossa sensibilidade para que o seu ser se expresse no registro de sentimentos atuando sobre nós. *Cf.* JORLAND, Gérard; THIRIOUX, Bérangère. Note sur l'origine de l'empathie. *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, vol. 58, n. 2, p. 269-280, 2008. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2008-2-page-269.htm. Acesso em 16 abr. 2021.

[477] RODRIGUES, *João do Rio*, 2000, p. 61.

[478] Por isso, nos diversos fragmentos colecionados por Benjamin no *konvolut* B, há algumas reflexões e referências que apontam para esse caráter de distinção que habita a moda, como, por exemplo, vemos em um dos fragmento em que cita Georg Simmel: "[...] as modas são sempre modas de classe, que as modas da classe superior distinguem-se daquelas da classe inferior e são abandonadas no momento em que esta última começa a se apropriar delas" (B 7a, 2). BENJAMIN, *Passagens*, 2016, p. 157.

[479] PIERROT [Gonzaga Duque]. As Praias. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 7, p. 2, 31 de outubro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

concluindo que as praias brasileiras são insípidas e o banho de mar parece mais um banho obrigado de regimento, não oferecendo divertimento algum.

Essa *toillete* sisuda, pesada, *noire* não está mais na moda e as leitoras de *Pierrot* já haviam sido informadas sobre as últimas novidades no mundo da moda pela misteriosa *La Femme Masquée*, que assina a coluna *La vie mondaine*, presente no segundo e quarto números da revista. *La vie mondaine* é uma seção de modas de estilo leve, delicado e colorido, como a *japonerie* de uma fina taça, para uma revista *tout a fait chic* como *Pierrot*, explica a articulista, dizendo ainda que gostaria de escrever na língua caprichosa de George Sand, mas que de todo modo irá fazê-lo na de seu país, o português.[480]

Em sua primeira aparição, *La Femme Masquée* conta a suas leitoras – pois ela se dirige diretamente às mulheres – sobre a moda do verão e a *toillete* de campo, que deve ser simples, sem rendas exageradamente trabalhadas, diferente das que se usam no inverno. Segundo ela, a mulher elegante – "de nosso tempo", destaca – ama a distinção e, ao mesmo tempo, a simplicidade: ao divorciar-se da banalidade, combina a superioridade de sua confecção moldada simples com os detalhes dos acessórios, deixando pequeninos indícios de riqueza. *La Femme Masquée* diferencia então essa mulher "de gosto" da mulher burguesa, uma vez que ela busca a distinção, trazendo os refinamentos de um *cachet* todo pessoal e não usando o que usa todo mundo.[481]

No artigo sobre a arte em vidro policromo, publicado na *La Vogue*, Kahn, em certa altura, também fala sobre a moda no vestuário. Segundo o literato francês, as modas desse *fin-de-siècle* – que ele, inclusive, destaca como efêmeras – induzem as pessoas a colorações mais complicadas, ressaltando que essa moda de *agora* é contrária ao que por muito tempo fora considerado *le meilleur gôut*: vestir-se de preto. Moda que, segundo Kahn, se apoiava na *diction bourgeois* "*Rien n'habille comme le noire*"[482]. *La Femme masquée* exemplifica essas colorações mais complexas de que fala Kahn, ao descrever os detalhes do costume usado para ir às

---

[480] LA FEMME MASQUÉE. La vie mondaine. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 3, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[481] LA FEMME MASQUÉE. La vie mondaine. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 3, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[482] KAHN, Gustave. De l'Esthétique du verre polychrome. *La Vogue*, Paris, 1er annéé, n. 2, p. 56, 18 avril 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

praias ou ao campo: trajes leves, claros, estampados com desenhos ou em listras em "cor de rosa, azul pálido, cinzento ardósia e verde salgueiro"[483] – com suas mínimas nuances, as cores ganham uma profusão de variações de tons e nomes.

Um aspecto interessante dos artigos publicados pela mulher mascarada na coluna "*La vie mondaine*" é o modo como são finalizados. Nos dois artigos publicados – que dedicam suas linhas para informar sobre as últimas modas, o que é ultrapassado, o que se deve ou não usar –, *La Femme Masquée* encerra sempre noticiando uma novidade. No primeiro artigo, ela fala do uso de relógio de bolso como pingente pelas mulheres elegantes e deseja que "o *mignon* relógio seja para a *coquette* o regulador fiel de muitas horas de felicidade"[484]. Objeto e sentimento aparecem atrelados no possuir a mercadoria. Já no segundo artigo, falando sobre a moda do *agora*, do verão, dos passeios a praias e campos, *La Femme Masquée* noticia sobre a próxima moda, ainda em embrião, escreve ela, porém já esperada para a estação seguinte, o inverno: "chapéus de veludo, os conhecidos chapéus cardinalícios, de abas alevantadas"[485].

Mas a novidade não se restringe apenas a vestuário e objetos, ela lança-se sobre os tipos sociais também. Se nos textos anteriores são abordados mais as roupas e objetos que estão na moda, na crônica as "Elétricas"[486], Pierrot conta a seus leitores sobre "a novidade da estação": um tipo de mulher que ele denomina "elétrica". O cronista explica que elétricas são as jovens possuidoras de chiste – fino espírito faiscante –, da "elegância bizarra e nova desta arte refinada do exotismo"[487].

Pierrot sintetiza dizendo que o que constitui as elétricas é ter graça, espírito, ter *toillete* e possuir *nota*. Dirigindo-se a suas leitoras, ele afirma que as elétricas são a *gomme* distinta da sociedade e descreve como essas mulheres, o maior sucesso

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[483] LA FEMME MASQUÉE. La vie mondaine. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 6, 27 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[484] LA FEMME MASQUÉE. La vie mondaine. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 3, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[485] LA FEMME MASQUÉE. La vie mondaine. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 6, 27 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[486] PIERROT [Gonzaga Duque]. Elétricas. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 2, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.
[487] PIERROT [Gonzaga Duque]. Elétricas. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 2, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.

da época, agem: "não leem George Onhte"[488], não pedem jóias emprestadas, nem ignoram ou esquecem os poetas e os artistas, tendo pela arte uma admiração tão grande que chega à idolatria.[489] Por fim, o pierresco cronista destaca um traço imprescindível: as elétricas assinam a revista *Pierrot*, em primeiro lugar.[490] *Pierrot* também é mercadoria.

No texto "Charles Baudelaire: um poeta na época do capitalismo avançado"[491], Benjamin, em uma leitura de Baudelaire, apresenta essa dimensão da mercantilização do artista e de sua arte. Conforme o pensador berlinense, Baudelaire confrontava a situação do escritor com a da prostituta, pois, na modernidade, esse artista que se lança ao mercado, dizendo a si mesmo que vai ver o que se passa, em sua *flânerie*, já anda à procura de quem o compre.[492] É o que podemos ver em outro texto publicado no sexto número da revista: *Pierrot* pelas ruas do centro da cidade, vai ao Teatro Phenix ver o que está em cena e escreve, então, sua crítica sobre a peça "*Surcouf*, o corsário", encenada nesse teatro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[488] Esse trecho aparece na transcrição de Guimarães e Lins como "não têm George […]". *Cf.* GONZAGA DUQUE, *Outras* impressões, 2011, p. 60. Porém, através de uma análise da tipografia, foi possível averiguar que se trata do verbo *ler* e não, como foi transcrito, *ter*. Há sutis diferenças no formato e no tamanho entre os tipos "t" e "l", que foram verificadas após a comparação dos tipos em diferentes palavras com o aumento da fonte em dispositivo eletrônico. O acento circunflexo era previsto, conforme gramática da época: "54. O acento circunflexo coloca-se: […] 2) sobre [letra] *e* para indicar ·contração de vozes [de natureza] semelhantes, ex.: "*têm*" por "*teem*". *Cf.* RIBEIRO, Julio. *Grammatica portugueza*: segunda edição, refundida e muito augmentada. São Paulo: Teixeira e Irmãos editores, 1885, p. 31. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518640. Acesso em: 21 abr. 2021. Quanto à palavra não identificada, substituida por "[…]" na transcrição, trata-se de "Onhte". Acreditamos, pela semelhança no som – e pelo tom trocista da revista –, que pode ser um anagrama da palavra francesa *honte*, cuja primeira acepção é "vergonha". Porém, essa suspeita não foi confirmada dada a dificuldade na compreensão do possível trocadilho pierresco "não leem George *honte*", uma vez que faltam indícios para descobrir quem seria *George honte*, essa pessoa que escreve e publica seus textos, de acordo com *Pierrot*. Por ter seu nome elencado em um dos artigos de *La Femme masquée*, por se tratar de uma mulher escritora com textos publicados, e por ter como primeiro nome "George", elencamos como uma possibilidade George Sand, pseudônimo adotado por Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil para ser reconhecida no mundo literário. Entretanto, pela mesma falta de indícios, não foi possível verificar essa, também, suspeita.

[489] A escolha de palavras feita por Pierrot para descrever as elétricas remete às que fazem parte da imagem do *dandy*: fino espírito, refinada arte do exotismo, ter *toillete*, ter *nota*, ter admiração tão grande pela arte que chega à idolatria – lembremos de Des Eissentes. Ser a *gomme* da sociedade, sobretudo, uma vez que *gomme*, no francês do século XIX, era usado em referência ao mundo dos *dandys* e daqueles que se preocupavam em distinguir-se na sociedade, tanto pela sua *toillete* quanto pela sua postura no mundo, seu modo de ser.

[490] PIERROT [Gonzaga Duque]. Elétricas. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 2, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[491] Na tradução de João Barrento para Autêntica. Já na tradução realizada pela edição da Editora Brasiliense, aparece como "um lírico no auge do capitalismo".

[492] BENJAMIN, *Baudelaire e a modernidade*, 2015, p. 35-36.

A começar por declarar como extraordinárias as obras feitas no teatro que após tantas reformas está como novo – na verdade é outro, pois está completamente mudado, de igual somente tem o nome e o endereço, segundo a crítica pierresca. A peça *Surcouf* é a melhor vista nos últimos tempos, a cenografia é um primor, a orquestra e coro, os melhores da cidade. Para concluir, afirma entusiasticamente que Phenix é o teatro da moda e aquela pessoa que desejar ser *chic* e alguém de distinção, deve ir ver o *Surcouf*. Mas – mais uma vez – não apenas isso: deve assinar a *Pierrot* também.[493] O número ainda traz, na última página, uma publicidade da peça, com um conjunto de ilustrações de algumas de suas cenas e a legenda "Pelos teatros: *Surcouf*, o maior sucesso teatral" [figura 19].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

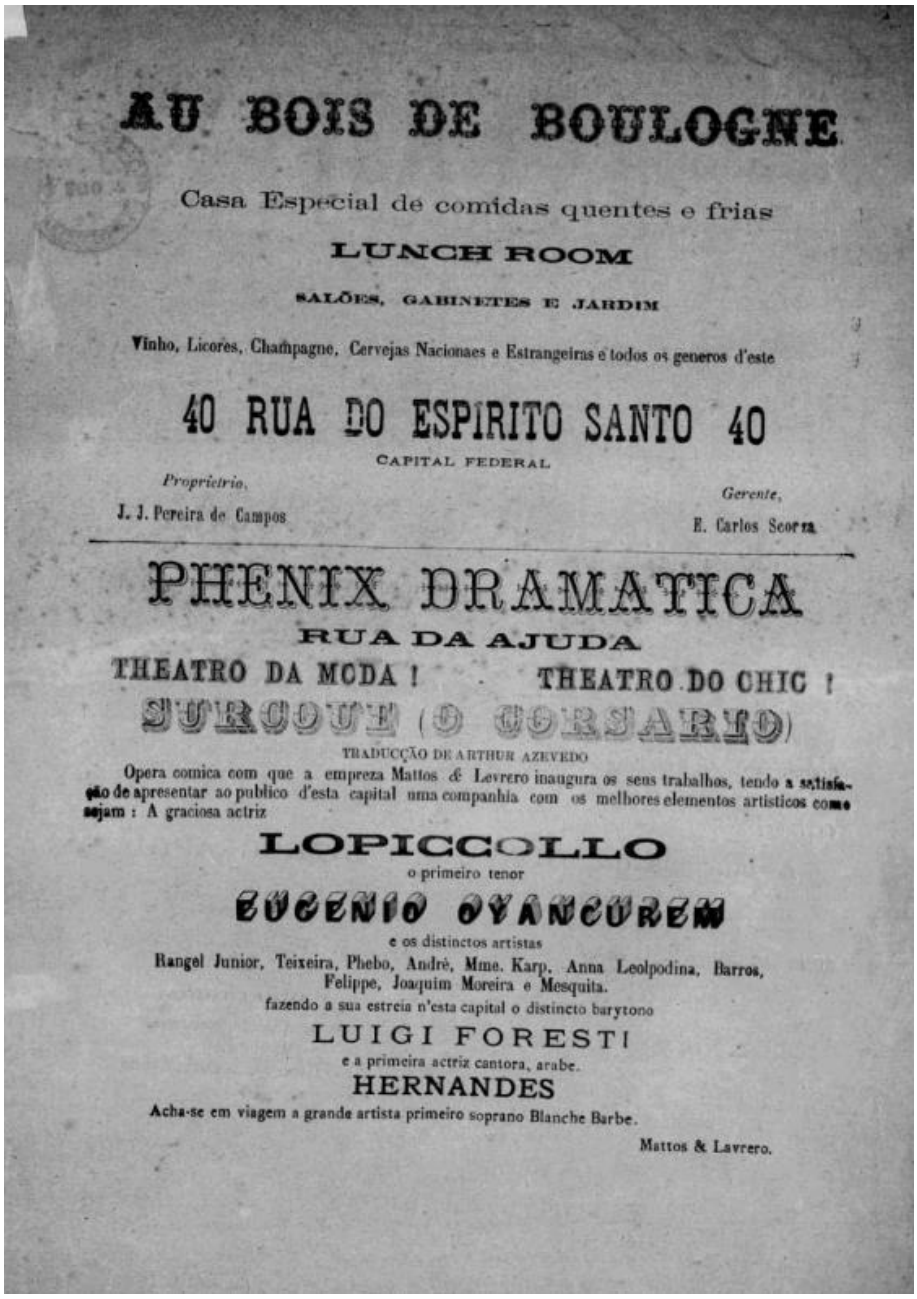
[493] PIERROT. Phenix Dramática… . *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 6, 11 de outubro de 1890. FBN, HDB.

Figura 19 – Publicidade da peça teatral *Surcouf, o corsário*, revista *Pierrot*
BARBOSA, Isaltino. Pelos theatros, *Surcouf*, o maior sucesso teatral. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 8, 11 de outubro de 1890. FBN, HDB. Conjunto de ilustrações que aborda cenas da peça teatral *Surcouf*, o corsário, então, em cartaz, no Teatro Phenix.

A produção literária não escapou às investidas da nova ordem mercadológica e vertiginosa que se instaurava com a vida moderna, industrial e capitalista, que nos principais centros urbanos latino-americanos se deu em momento posterior ao da cidade parisiense, mas não com menos alvoroço e repercussão, como podemos observar nos textos de *Pierrot*. Eram os sinais de um ritmo cada vez mais acelerado não só da vida moderna, como também das letras que se viam em meio a um crescimento vertiginoso da indústria de informação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Segundo Sarlo[494], a mudança na produção literária acontece com o novo ritmo que se instala nas grandes cidades, onde se quer rapidez e novidades. Incorpora-se nas revistas, publicidades, como vemos na *Le Symboliste* e na *Pierrot*, mas também anúncios, muitas vezes, impressos em diferentes tipos e tamanhos, como é possível observar em alguns números da *Pierrot*, que trazem folhas avulsas junto [figura 20].


AU BOIS DE BOULOGNE

Casa Especial de comidas quentes e frias

LUNCH ROOM

SALÕES, GABINETES E JARDIM

Vinho, Licores, Champagne, Cervejas Nacionaes e Estrangeiras e todos os generos d'este

40 RUA DO ESPIRITO SANTO 40

CAPITAL FEDERAL

Proprietrio, J. J. Pereira de Campos

Gerente, E. Carlos Scorza

PHENIX DRAMATICA

RUA DA AJUDA

THEATRO DA MODA ! THEATRO DO CHIC !

SURCOUF (O CORSARIO)

TRADUCÇÃO DE ARTHUR AZEVEDO

Opera comica com que a empreza Mattos & Levrero inaugura os seus trabalhos, tendo a satisfação de apresentar ao publico d'esta capital uma companhia com os melhores elementos artisticos como sejam : A graciosa actriz

LOPICCOLLO

o primeiro tenor

EUGENIO OYANCUREM

e os distinctos artistas

Rangel Junior, Teixeira, Phebo, André, Mme. Karp, Anna Leolpodina, Barros, Felippe, Joaquim Moreira e Mesquita.

fazendo a sua estreia n'esta capital o distincto barytono

LUIGI FORESTI

e a primeira actriz cantora, arabe.

HERNANDES

Acha-se em viagem a grande artista primeiro soprano Blanche Barbe.

Mattos & Lavrero.

Figura 20 – Anúncios com tipos variados, revista *Pierrot*
Pierrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, 11 de outubro de 1890, página não numerada. FBN, HDB. Conjunto de anúncios com tipos variados e de tamanhos diferentes sobre a "casa de comida" *Au Bois de Bologne* e sobre o Teatro Phenix e a peça em cartaz, *Surcouf* (o corsário).

[494] SARLO, *Modernidade periférica*, 2010, p. 42-46.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

De acordo com 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, aprendendo técnicas de escrever mais rápido, mais diversificado, mais leve. Passava, então, a valer para todos os âmbitos – o que incluía a imprensa, a literatura e as artes – as mesmas condições de produção das demais mercadorias, isto é, sua fabricação enquanto produto, na lógica do capitalismo industrial.[495] Essa dimensão empresário-industrial à qual a imprensa é incorporada, é destacaca pelo poeta Mario Pederneiras, colaborador na revista *Galaxia*:

> [...] 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 dignificadoramente ocupado pelo comércio, pela política e pela indústria*, e não pode cuidar dessa estranha coisa inútil e maçadora que é a Arte literária.[496] (Grifos nossos)

Nessa nova ordem organizada pela mercadoria, tudo se deseja inócuo, tudo prostituído para fáceis mistificações e predomínios idiotas e momentâneos, escreve o crítico simbolista Nestor Victor.[497] A lógica da mercadoria – e de uma racionalidade instrumental proporcionada por uma impressão de tempo imediato – invade os múltiplos âmbitos da vida moderna, inclusive as artes. E os simbolistas percebiam essas transformações da vida moderna com "ar de quem não confia na atmosfera do entorno"[498]. Talvez por isso ao mesmo tempo em que *Pierrot* traga uma coluna sobre moda – cuja autoria recai sobre a *mulher mascarada*, imagem envolta em mistério e desejo –, denuncie essa mercantilização presente na vida moderna.

O saltimbanco nos conta, na crônica "Carnaval da semana", que no "país do Ridículo", a sensualidade – a arte, a criação, a ideia – foi transfigurada em sadismo pela luxúria, em fetichismo da mercadoria. Em meio a uma sociedade caricata, com senhores de "cartolas antidiluivianas" e senhoras cobertas de cosméticos, na qual o viço dos bigodes e a frescura das tezes enriquecem a um cento de perfumistas,

---

[495] BOLLE, *Fisiognomia da metrópole moderna*, 2000, p. 77.
[496] PEDERNEIRAS, Mario apud JOÃO DO RIO, *O Momento Literário*, 1908, p. 71. BBMD.
[497] VICTOR, Nestor apud SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 111. Segundo indicação de Sevcenko, o trecho encontra-se em: VICTOR, Nestor. *Prosa e poesia*. Rio de Janeiro: Agir, 1963, p. 83.
[498] VICTOR, *Obra crítica*. Vol. II, 1979, p. 237. FCRB, BSCD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Pierrot conclama Colombina a resistir junto com ele a essa realidade, que lhe é revoltante. O cronista evoca o movimento livre, sensual, da dança de sua imaginação a fim de contrapô-lo ao fetichismo – ao qual está sujeito – presente na vida moderna. Vida essa que, em outra crônica, no quarto número da revista, o triste saltimbanco caracteriza como "tumultuosa" e "falsa".[499] É como previra Baudelaire nas *Fusées*, o progresso atrofiou em nós, toda parte espiritual.[500]

6.2. Crítica em ilustrações

Ainda sobre os textos de crítica presentes na *Pierrot*, é importante destacar mais um aspecto que a singulariza dentre as demais revistas desse estudo. A revista apresenta também uma proposta de crítica irônica e irreverente, utilizando de temas do cotidiano, da oralidade e dos signos da cultura popular para seus motes de zombaria e sátiras. Esses elementos aparecem nas crônicas assinadas por Pierrot e nos outros textos em prosa presentes na revista. Mas podemos igualmente observá-los nas ilustrações, por vezes caricaturadas, que preenchem sempre as páginas centrais da revista. Por isso é interessante dispensar alguma atenção para a parte gráfica de *Pierrot*, uma vez que, indiciariamente, pode-se deduzir de suas ilustrações algumas críticas à cena finissecular da qual faz parte.

Um exemplo é o terceiro número publicado. Há nas páginas centrais da revista, um conjunto de ilustrações [figura 21] que tem a questão política como foco, muito provavelmente em função dessa edição de 20 de setembro ter vindo à público logo após as eleições de 15 de setembro para o primeiro Congresso Constituinte da mais nova República. Nesse conjunto, vemos figuras que representam pessoas conhecidas na cena carioca, como o jornalista José do Patrocínio, alguns grupos políticos, como os monarquistas, e também ideias, como democracia e pátria.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[499] PIERROT [Gonzaga Duque]. ?. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 2, 27 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[500] "*La mécanique nous aura tellement américanisés, le progrès aura si bien atrophié en nous toute la partie spirituelle, que rien, parmi les rêveries sanguinaires, sacrilèges ou antinaturelle des utopistes, ne pourra être comparé à ses résultats positifs*". BAUDELAIRE, Charles. *Meu coração desnudado*. (Trad. e notas Tomaz Tadeu). [Ed. especial – bilíngue]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Mimo). p. 103.

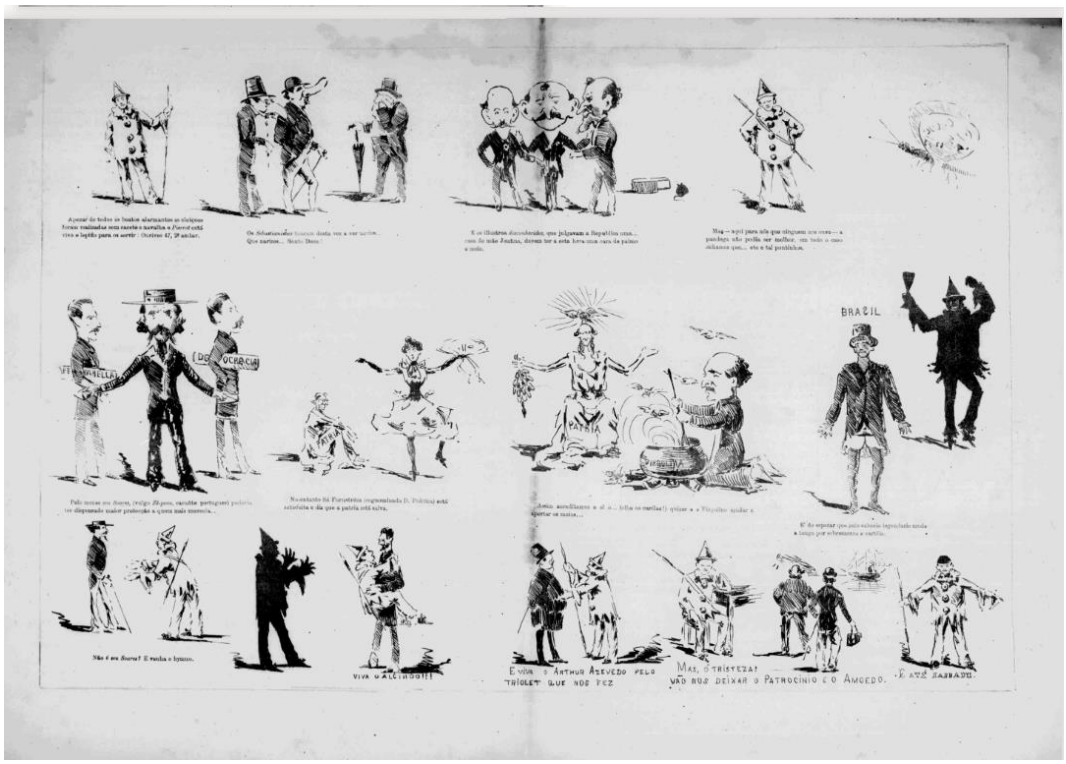


Figura 21 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista *Pierrot*
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4-5, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB. Conjunto de treze ilustrações que aborda as eleições de 1890 para o Congresso nacional.

A fim de realizar uma breve apresentação das críticas de *Pierrot* em suas ilustrações, destacaremos desse conjunto apenas algumas. A primeira [figura 22] traz Pierrot explicando a seus leitores que, apesar "dos boatos alarmantes", as eleições haviam ocorrido bem. E para explicitar que tudo se passou sem grandes problemas, faz uso da gíria "sem cacete", ou seja, sem importunos[501], e remarca a ausência da "navalha", objeto cortante popularmente associado aos tipos malandros e encrenqueiros. Logo em seguida, fala do fracasso dos "sebastianistas", como eram comumente conhecidos aqueles que integravam o grupo político dos monarquistas restauradores[502]. Pierrot informa aos seus leitores que esses senhores, que aparecem

[501] Conforme o livro *A linguagem popular. I, A giria portugueza: esboço de um diccionario de "Calão"*, de Alberto Bessa, publicado em 1901 – cuja descrição aponta conter "larga cópia de termos e frases empregadas na linguagem popular de Portugal e Brasil, - com as respectivas significações, colhidas na tradição oral e em documentos, livros e jornais antigos e modernos, incluindo muitas palavras ainda não citadas como de «gíria» em dicionário algum" –, aparece a seguinte significação para a palavra "cacete", quando no contexto brasileiro: "Cacete (*bras.*) – Massador; importuno". BESSA, Alberto. *A linguagem popular*: I, A giria portugueza: esboço de um diccionario de "Calão". Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1901, p. 65. BNF, Gallica.
[502] Utilizamos "monarquistas restauradores", mas vale destacar a diferenciação entre monarquistas, feita por Amanda Muzzi Gomes: "Nem todos os monarquistas eram restauradores. Estes eram os que se envolviam em alguma forma de atuação política inclinada à reinstalação monárquica, ou ao

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

caricaturados pela pena de Isaltino Barbosa, ficaram "a ver navios"[503] nessas eleições.

Figura 22 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista *Pierrot*, detalhe [1]
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB. Na primeira ilustração, *Pierrot*, acompanhado de sua pena, informa aos leitores que as eleições ocorreram bem.[504] Na seguinte, em que destaca que os *Sebastianistas* ficaram "a ver navios" nessas eleições, figuram dois homens que portam costumes nobres, cuja feição faz *Pierrot* exclamar: "Que narizes... Santo Deus!". Ao fundo, um homem, igualmente bem vestido, cujo contorno sugere possuir uma barba longa, se apoia em um guarda-chuva – por fazer parte do conjunto que fala sobre o desempenho dos monarquistas/sebastianistas nas eleições, essa figura pode ser uma referência ao antigo monarca brasileiro, Pedro II.[505]

Edmund Wilson[506] identifica nas experiências estéticas simbolistas, duas tendências, as quais ele denomina sério-estética e coloquial-irônica. Conforme Wilson, a tendência coloquial-irônica se caracterizaria então pela valorização dos

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

menos em uma atividade propagandista restauradora. Eram chamados pejorativamente por seus adversários políticos, entre os quais os jacobinos, de "sebastianistas", apodo que recusavam. A maioria recusava até mesmo o epíteto de restauradores, termo utilizado neste artigo apenas para diferenciar os monarquistas ativistas daqueles que também eram monarquistas, mas não se esforçavam politicamente pelo regresso monárquico [...]". *Cf.* GOMES, Amanda Muzzi. Monarquistas restauradores e jacobinos: ativismo político, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 42, p. 284-302, jul.-dez. 2008. p. 298. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1373. Acesso em: 25 fev. 2020.

[503] A expressão possuía o mesmo sentido que apresenta no século XXI: "Ver navios (*pop.*) – Não conseguir que se deseja; desilusão". BESSA, *A linguagem popular*, 1901, p. 299. BNF, Gallica.

[504] "Apesar de todos os boatos alarmantes as eleições foram realizadas sem cacete e navalha e *Pierrot* está vivo e lépido para os servir: Ourives 47, 2° andar". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[505] "Os *Sebastianistas* ficaram desta vez a ver navios... Que narizes... Santo Deus!". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[506] WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1967.

temas do cotidiano, usando a oralidade expressa nas repetições e nas gírias, e valendo-se de uma tradição ligada ao popular, como tema do humor e da sátira.

Dito isso, voltemos o olhar mais detidamente à segunda ilustração, na qual Pierrot destaca que os "sebastianistas" ficaram "a ver navios" nas eleições de setembro de 1890. Escolher chamar os candidatos – e simpáticos aos – monarquistas pela denominação de "sebastianistas", como mencionado anteriormente, traz um aspecto do coloquial e do humor[507], ao fazer alusão aos portugueses que ficaram a esperar o retorno de D. Sebastião, o rei desaparecido, em 1578, na batalha de Alcácer-Quibir, região ao norte do atual Marrocos, dando início ao sebastianismo[508]. Esperando o rei, os sebastianistas portugueses nunca viram seu retorno, ficaram "*a ver navios*" – diz-se que a expressão procede daí –, assim como os sebastianistas brasileiros, monarquistas restauradores, que não obtiveram êxito nas eleições de 1890.

O traço caricatural dos narizes protuberantes dos dois homens que portam costumes nobres é reforçado pela exclamação de Pierrot: "Que narizes... Santo Deus!". Em seu estudo sobre a cultura popular e as obras de François Rabelais, Mikail Bakhtin, ao observar as relações entre o grotesco e o riso, salienta que a deformidade desempenha função primordial no grotesco, considerando, em grande parte, a estética do grotesco como uma "estética do disforme"[509]. Esta enfatizaria

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[507] O humor que tal alusão carrega pode ser visto claramente em um artigo do impresso *Revista Illustrada*, cujo título é justamente "Os sebastianistas". O artigo, publicado em 31 de julho de 1890, assinado por Julio Verim, pseudônimo de Luís de Andrade, reclama o direito de falar sobre os sebastianistas, pois estes são motivos de riso e a *Revista Illustrada* é um impresso que se dedica ao humor: "Achavamos justíssimo que os ilustres colegas da imprensa da capital, deixassem os sebastianistas por nossa conta e nos fizessem dádiva exclusiva de um assunto, que por direito, nos pertence. Folha humorística, predileta aos assuntos que despertam o riso, ávida das excentricidades que desengorgitam os fígados, a *Revista Illustrada* é de todos os nossos jornais o mais apto para desmanchar as diferenças com esses impagáveis cidadãos, que vivem a espreitar a monarquia, como ainda hoje lá pelas aldeias do velho Portugal, uns tantos indivíduos, acreditam na volta de D. Sebastião por uma manhã de nevoeiro... *** O sebastianista é um ente precioso, para o humorismo nacional [...]". E segue, descrevendo, em mais seis parágrafos, as excentricidades desse "achado" esse "ente humorístico", o sebastianista, que leva ao riso, "põe de bom humor, e desperta tão gostosas gargalhadas ao público sensato". VERIM, Julio [Luís de Andrade]. Os sebastianistas, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 597, p. 2, 31 de julho de 1890. FBN, HDB.

[508] Com a ausência de um corpo, desenvolveu-se a crença de que D. Sebastião voltaria para salvar o Reino de Portugal de todos os problemas desencadeados após o seu desaparecimento, por isso o nome sebastianismo e sebastianistas para caracterizar aqueles que acreditavam no retorno do rei desaparecido.

[509] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. (Trad. Yara Frateschi Vieira). 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1993. (Linguagem e Cultura). p. 38.

as áreas do corpo que se projetam ao mundo exterior, pois, segundo Bakhtin, o corpo no grotesco não está separado do mundo exterior:

> [...] *Coloca-se ênfase nas partes do corpo em que ele se abre ao mundo exterior*, isto é, onde o mundo penetra nele ou dele sai ou ele mesmo sai para o mundo, através de *orifícios, protuberâncias, ramificações e excrescências*, tais como a boca aberta, os órgãos genitais, seios, falo, barriga e nariz.[510] (Grifos nossos)

Além disso, ao escrever sobre a inversão transgressora do riso, Bakhtin destaca a função do "baixo corporal" no grotesco.[511] Dessa perspectiva, o nariz, apesar de se encontrar na parte superior do corpo, o "alto", compartilha dessa inversão no riso. O "motivo do nariz" atua nas imagens grotescas como substituto do falo, "baixo corporal". Provocador do riso, o nariz torna-se um dos "motivos grotescos mais difundidos na literatura mundial"[512] – rimos com o nariz que caminha pelas ruas de São Petersburgo, de Gogol; com o nariz de Begerac, de Édmond Rostand; e com os dos sebastianistas, de Isaltino Barbosa, na *Pierrot*.

Se pensarmos junto a Wilson, dois representantes da tendência coloquial-irônica, na qual se localizaria a revista carioca *Pierrot*, seriam Tristan Corbière e Jules Laforgue. Este último, colaborador das revistas francesas *La Vogue* e *Le Symboliste*, também é lembrado por José Juan Tablada, colaborador da *Revista Azul*, como uma das referências para os modernistas mexicanos. Já a tendência sério-estética se caracterizaria, segundo Wilson, por uma maior preocupação téorica e estética com a questão da linguagem. Esta se apresentaria mais simbólica, próxima às *correspondences* de Baudelaire, ou até mesmo misteriosa, como em Mallarmé, por vezes rompendo com o referente, como em Rimbaud, ou mais musical, como em Verlaine – literatos apontados por ele como representantes dessa tendência.

Não obstante, para pensar a questão da caricatura e do riso na modernidade é necessário complementar as proposições de Bakhtin, posto que seu estudo se dedica a analisar um momento anterior à vida moderna do século XIX. Para isso, consideramos interessante a percepção de Laura Nery sobre o tema. Ao traçar, em sua tese de doutorado, um percurso da questão da caricatura de Henry Fielding e Willian Hogarth, no século XVIII, até a modernidade, com os escritos de

---

[510] BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 23.
[511] BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 126.
[512] BAKHTIN, *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, p. 285.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Baudelaire, ela destaca na ironia, dualidade e ambiguidade da caricatura, as dimensões da estética e da linguagem. Conforme Nery, na modernidade, a caricatura deixa de ser vista com um sinal de negativo[513] para tornar-se uma questão teórico-formal[514] fundamental na compreensão da vida moderna:

> A caricatura, depois de Baudelaire, abrira um caminho importante para a própria discussão da beleza moderna que tem, como fundo, uma avaliação da moral moderna – *entendendo sob o termo a realidade política, social e cultural de sua época*. [...] A estética caricatural; *podendo dizer dos contrastes e impasses da sociedade em que se insere, e que tematiza, aponta os novos limites da poética e da representação simbólica*.[515] (Grifos nossos)

Nessa perspectiva, ela afirma que o caricatural desobedece as "normas clássicas da representação" e se apresenta em um "enorme potencial crítico", não se restringindo apenas à cena política e social, mas também contemplando a própria "experimentação com a linguagem".[516] Essas considerações possibilitam um não estreitamento na percepção acerca das tendências sério-estética e coloquial-irônica, destacadas por Wilson. Ou seja, estas não devem ser compreendidas em uma chave de leitura que as aborde de modo rígido ou mesmo como polos antagônicos, muito pelo contrário, devem ser percebidas em sua potencialidade como complemento.

Sendo assim, ao olhar para as elaborações na revista *Pierrot*, é preciso levar em consideração essas nuances existentes, pois ainda que seja possível afirmar que o hebdomadário apresente aspectos do que Wilson identifica como tendência coloquial-irônica, é inegável as suas preocupações com questões estéticas. Sob uma faceta irônica e trocista[517] – em suas crônicas e ilustrações –, *Pierrot* desvela sua

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[513] Sobre a percepção da caricatura no contexto de Fielding e Horgarth, Nery escreve: "A caricatura, nascida da mesma expressão com a fisionomia que os *characters*, permanecia excluída, por ser esse transtorno da forma; forma que, mesmo encaminhando-se para uma recusa do modelo clássico, não podia ainda admitir uma tal interferência. A forma [...] permanecia contudo destinada a representar a verdade". NERY, *A caricatura*, 2006, p. 123.

[514] Sobre a questão da caricatura e a elaboração teórica realizada por Baudelaire, ver o capítulo "Baudelaire e a caricatura". NERY, *A caricatura*, 2006, p. 138-217.

[515] NERY, *A caricatura*, 2006, p. 205-206.

[516] De acordo com Nery, no século XIX, temos o momento em que se populariza a "arte da deformação" dos corpos, a caricatura, "[...] gênero que despertou, por sua vez, também longa reflexão estética e 'moral', ao apresentar-se como a arte do feio e do exagero". NERY, Laura Moutinho. Grotesco, caricatural, pornográfico: notas sobre a insubmissão da forma. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, ano 03, n. 08, p. 12-24, dez. 2016. (Dossiê "Resistências: LEDDES 15 anos"). p. 16. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/26529. Acesso em: 19 fev. 2020.

[517] A nota de pesquisa "*Pierrot*, entre risos e zombarias: notas sobre a tendência coloquial-irônica das experiências estéticas simbolistas" pontua alguns traços na revista *Pierrot*, daquilo que Wilson identifica como uma tendência coloquial-irônica. *Cf.* GOMES, Mariana Albuquerque. *Pierrot*, entre

potência crítica na iluminação de como se apresenta a sociedade moderna na capital brasileira, como podemos ver em outro recorte do conjunto de ilustrações do terceiro número da revista [figura 23].

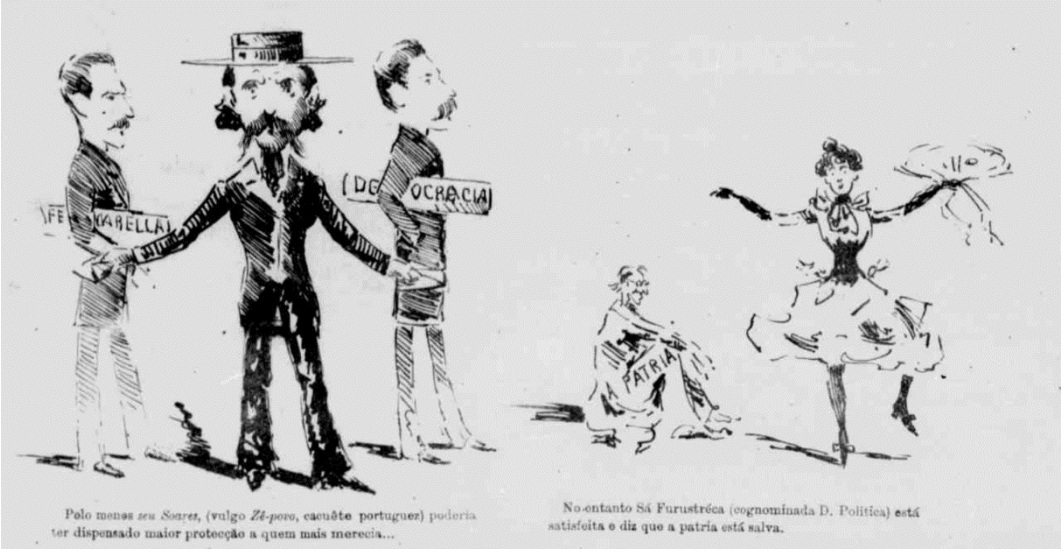


Figura 23 – Ilustrações sobre as eleições de 1890, revista *Pierrot*, detalhe [2]
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB. Na primeira ilustração, vemos um homem à frente, que porta costume e chapéu *boater*, cabelos, barba e bigode ligeiramente mais compridos, com os braços abertos, cujas mãos parecem segurar um papel dobrado. Atrás dele, outros dois homens aparecem de perfil, com costume, bigodes e cabelos curtos e alinhados, segurando cada um uma placa, onde é possível ler "Fe[bre am]arela" e "De[m]ocracia".[518] Na segunda ilustração, vemos uma figura que aparenta ser velha, de cabelos ralos e óculos, vestida com uma túnica que traz escrito "A pátria", sentada no chão. Em sua diagonal, um pouco mais a frente no plano, uma jovem com cabelos presos num coque, usando luvas, vestido com espartilho e saia bufante à altura dos joelhos, meias e sapatos de salto, se movimenta, no que parece ser uma dança, com os braços abertos, segurando um leque em uma das mãos e tirando um dos pés do chão.[519]

A primeira ilustração traz a figura de três homens. À frente, um homem de chapéu-palheta e costume, a quem Pierrot chama de *seu Soares*, aparece com os braços abertos segurando em cada uma das mãos algo que aparenta ser um pedaço de papel. A aparência de seu Soares é também descrita por Pierrot, no sexto número da revista: um *Soirée* de cabeleira, bigode de espadachim e chapéu de abas largas.[520] Atrás dele, encontram-se mais dois homens, retratados de perfil, cada um

risos e zombarias: notas sobre a tendência coloquial-irônica das experiências estéticas simbolistas, *Revista Maracanan*, n. 16, p. 225-237, jan./jun. 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/27133. Acesso em: 10 de fev. 2021.

[518] "Pelo menos *seu Soares*, (vulgo *Zé-povo*, cacoete português) poderia ter dispensado maior proteção a quem mais merecia...". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[519] "No entanto Sá Furustréca (cognominada D. Política) está satisfeita e diz que a pátria está salva". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[520] PIERROT. Na porta do Paschoal… *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 3, 11 de outubro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

posicionado em direção a uma das mãos de seu Soares. Os dois carregam uma placa debaixo do braço, nas quais é possível ler algumas letras que parecem compor as palavras febre amarela e democracia – sendo que vemos na imagem, "fe[bre] [am]arella" e "de[m]ocracia".

O texto que acompanha a ilustração não apenas nomeia o homem em destaque como seu Soares, mas identifica quem ele é ao chamá-lo de "vulgo" *Zé-povo.* Ao mencionar Zé-povo, Pierrot faz um adendo dizendo ser esse, um "cacoete português". Essa ressalva feita pelo saltimbanco aponta para o surgimento da personagem, de autoria do português Rafael Bordalo Pinheiro, na revista ilustrada lisboeta *Lanterna Mágica*, em 1875. Com a mudança do artista para o Rio de Janeiro, nesse mesmo ano, Zé-povo incorpora-se à cena brasileira e a partir de então passa a figurar em diversas revistas, do Império à República.[521] Essa personagem conformava a imagem caricata de um povo cujas misérias e deficiência históricas culminara na ausência de qualquer desejo radical por mudanças, caracterizando a massa social como alienada dos assuntos da política.

No contexto das eleições para o Congresso, Pierrot salienta que Zé-povo poderia ter dispensado maior proteção a quem mais merecia. Considerando as figuras da ilustração, é muito provável que a crítica do saltimbanco fosse em relação às questões da política – o homem com a placa "democracia" – e da saúde – o outro, com a placa "febre amarela". Além de ter sido o ano das eleições republicanas para o Congresso nacional, 1890 também contou com um surto da doença em diversas cidades, incluindo a capital federal, o que explicaria a placa "febre amarela". Mas qual seria o motivo para a placa "democracia" estar em uma ilustração crítica sobre as primeiras eleições da nova República?

Talvez a crítica do saltimbanco sobre dipensar cuidado à democracia esteja relacionada aos rumos que a República, tão sonhada nos dias passados, estivesse tomando então. Desde os anos 1870, havia, no cenário literário brasileiro ainda sob o signo do Segundo Império, uma efervecência política que reclamava ao republicanismo, na qual os artistas que buscavam novas formas poéticas em suas

[521] Para citar alguns exemplos: *O Mosquito* (1869-1877), de Angelo Agostini, na qual Bordalo foi colaborador; *Psit!!!* (1877) e *O Besouro* (1878-1879), ambas sob direção do artista português; *Pierrot* (1890), sob a pena de Isaltino Barbosa; e *O Malho* (1902-1953), no traço de Raul Pederneiras.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

experimentações, com a leitura de Baudelaire, faziam parte. De acordo com Antonio Candido, a leitura efetuada pelos primeiros baudelairianos brasileiros assumiu novas tonalidades em função das necessidades expressivas de adequar o poeta francês à renovação que pretendiam promover.[522]

Esses literatos exploravam uma sexualidade exacerbada e enfatizavam o satanismo baudelairiano, segundo Candido, em uma atitude de rebeldia – pois tinham no sexo, em meio a uma sociedade conservadora e moralista, uma plataforma de libertação e combate – articulada à negação das instituições imperiais. Na estreita relação existente entre estética e política, a arte travava um embate no campo do político, com esses literatos que eram "agressivamente eróticos, com a mesma truculência que eram republicanos"[523].

Na cena finissecular brasileira, as tensões e embates políticos não deixariam de existir no meio literário. Proclamada a República, em 1889, tinha-se como preocupação, o futuro do novo governo. Segundo Nicolau Sevcenko, havia, pelo menos, duas linhas divergentes de propostas nesse momento, passíveis de serem percebidas com clareza. Uma era a que se balizava pela "crença no mito novecentista da ciência […] única maneira de garantir uma gestão lúcida e eficiente de seu destino"[524], enquanto a outra assumia uma resistência "à vitória do materialismo e do individualismo"[525], que reduziam valores a padrões de mercado e consumo.[526]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[522] Essa perspectiva é recuperada por Glória Carneiro do Amaral, que vê na "aclimatação" do poeta francês aos trópicos, um processo que fez com que esse se tornasse aceitável para o contexto brasileiro desse momento – ainda monárquico, agrário e escravocrata, sem a turbulência da vida urbana moderna. *Cf.* AMARAL, Glória Carneiro. *Aclimatando Baudelaire*. São Paulo: Annablume, 1996.

[523] CANDIDO, Os primeiros baudelairianos, 1987, p. 26.

[524] SEVCENKO, *Literatura como missão*, 2003, p. 105.

[525] SEVCENKO, *Literatura como missão*, 2003, p. 133.

[526] José Murilo de Carvalho 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. Nesse contexto, símbolos, imagens, mitos e alegorias foram utilizados por grupos ideológicos de interesses distintos, com a intenção de construir um imaginário próprio da República do Brasil. *Cf.* CARVALHO, José Murilo. *A Formação das Almas*: O imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. Em uma outra abordagem, Angela Alonso explica a variedade de grupos políticos pela fragmentação político-ideológica na República que teria se dado em função do que ela indica como uma unidade instável do movimento reformista da geração de 1870. Conforme Alonso, por suas coalizões serem mais em torno de um "inimigo" comum, o Império, do que de um programa unificado, estas se desfizeram com a abolição e a proclamação da República, pontos de convergência do movimento. Assim, esses grupos heterogêneos, outrora unidos, deixaram de ser um bloco contra a ordem imperial e passaram a disputar entre si na cena republicana. *Cf.* ALONSO, Angela. Crítica e contestação: o movimento reformista da geração de

Em consonância com Lins, vemos nos simbolistas brasileiros um grupo de artistas que aderiram inicialmente às propostas para a dissolução da ordem imperial, sendo ardorosos republicanos e abolicionistas, mas que depois se desencantaram com o rumo tomado por esses movimentos.[527] Diante da frustração de um projeto abolicionista que se fez conservador e de uma República na qual parte da população via-se excluída, esses literatos viveram os primeiros anos da República brasileira como uma crise de identidade, sentidos e valores.

Envolvidos, quase todos, na imprensa cotidiana – fosse nos grandes jornais, fosse nas pequenas revistas –, tiveram que lidar com as medidas autoritárias do governo que outrora ajudaram, com suas penas, a chegar no poder. Em 23 de dezembro de 1889, o Governo Provisório do Marechal Deodoro publicara, apenas 38 dias após a proclamação da República, o Decreto N° 85-A, criando uma comissão militar para julgar os crimes de conspiração contra a República e seu governo, aplicando-lhe as penas militares de sedição, com o objetivo de preservação da paz.

Criada e ratificada a comissão, com o Decreto N° 295, de 29 de março de 1890, estavam sujeitos ao regime do decreto todos aqueles que dessem origem ou concorressem pela imprensa, por telegrama e por qualquer outro modo para por em circulação falsas notícias e boatos alarmantes que se referirem à disciplina dos corpos militares, à estabilidade das instituições e à ordem pública. Segundo o Governo, o decreto não pretendia impedir o exercício do direito da livre discussão, que ele mesmo reconhecia, entretanto frisava não poder permanecer "indiferente em presença da ação pertinaz e criminosa dos que intentam por todos os meios criar a anarquia e promover a desordem"[528]. Na República recém-nascida, Pierrot alertava para o perigo que corria a democracia.

1870. *Revista brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 15, n. 44, p. 35-55, outubro/2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 fev. 2021.

[527] LINS, Vera. Os Simbolistas virando o século. *Revista o eixo e a roda*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 113-125, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3246. Acesso em: 15 fev. 2021.

[528] "Decreto n. 295, de 29 de março de 1890. Sujeita ao regime do decreto n. 85-A de 23 de dezembro de 1889 todos aqueles que derem origem a falsas notícias e boatos alarmantes dentro ou fora do país ou concorrerem pela imprensa, por telegrama ou por qualquer modo para pó-los em circulação". DECRETO N. 295, de 29 de março de 1890. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D295.htmimpressao.htm. Acesso em: 19 mar. 2021.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Dessa perspectiva, é interessante observar a ilustração de Seu Soares e os dois homens com as placas “febre amarela” e “democracia” em diálogo com a apresentada na sequência. Duas mulheres figuram na cena seguinte, uma jovem e uma velha. A jovem, que aparenta vestir uma roupa de dançarina de *Cancan* – com saia mais curta e volumosa, espartilho, meias pretas, sapatos de salto, adereço no pescoço – se equilibra em uma das pernas, tem os braços abertos, segurando um leque em uma das mãos, como se estivesse a dançar diante da velha senhora sentada no chão. Esta, por sua vez, parece trajar uma túnica na qual encontra-se grafado: “a pátria”.

O texto que acompanha essa ilustração apresenta a jovem como *Sá Furustréca* e diz que ela também foi apelidada *Dona Política*. Todavia o mais interessante é observar que o texto é iniciado por uma conjunção adversativa, “no entanto”. Para contar que a cognominada Dona Política está satisfeita, afirmando que a pátria está a salvo, Pierrot escolhe utilizar dessa conjunção para estabelecer uma relação de oposição à frase anterior, presente na ilustração de Zé-povo. Os textos – e as imagens – se complementam: Seu Soares, também conhecido como Zé-povo, não dispensou proteção aos assuntos necessários, saúde e democracia, porém Dona Política segue satisfeita em sua dança e a Pátria, velha, resta ao chão.

Assim como as questões políticas e sociais, as questões relativas às artes também aparecem nas ilustrações. Como foi possível observar nas crônicas “?” e “Carnaval da semana”, a revista se mostra preocupada em apontar os caminhos que as artes têm tomado nessa sociedade. Tendo, na *Pierrot*, a parte gráfica integrada às críticas, a pena de Isaltino Barbosa não poderia se ausentar de ilustrar questões que diziam respeito ao âmbito das artes.

É o que vemos em outro conjunto de ilustrações, publicado no nono – e último – número da revista, em uma das páginas centrais. O conjunto apresenta as críticas do grupo de artistas da *Pierrot* sobre a arte das academias [figura 24].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

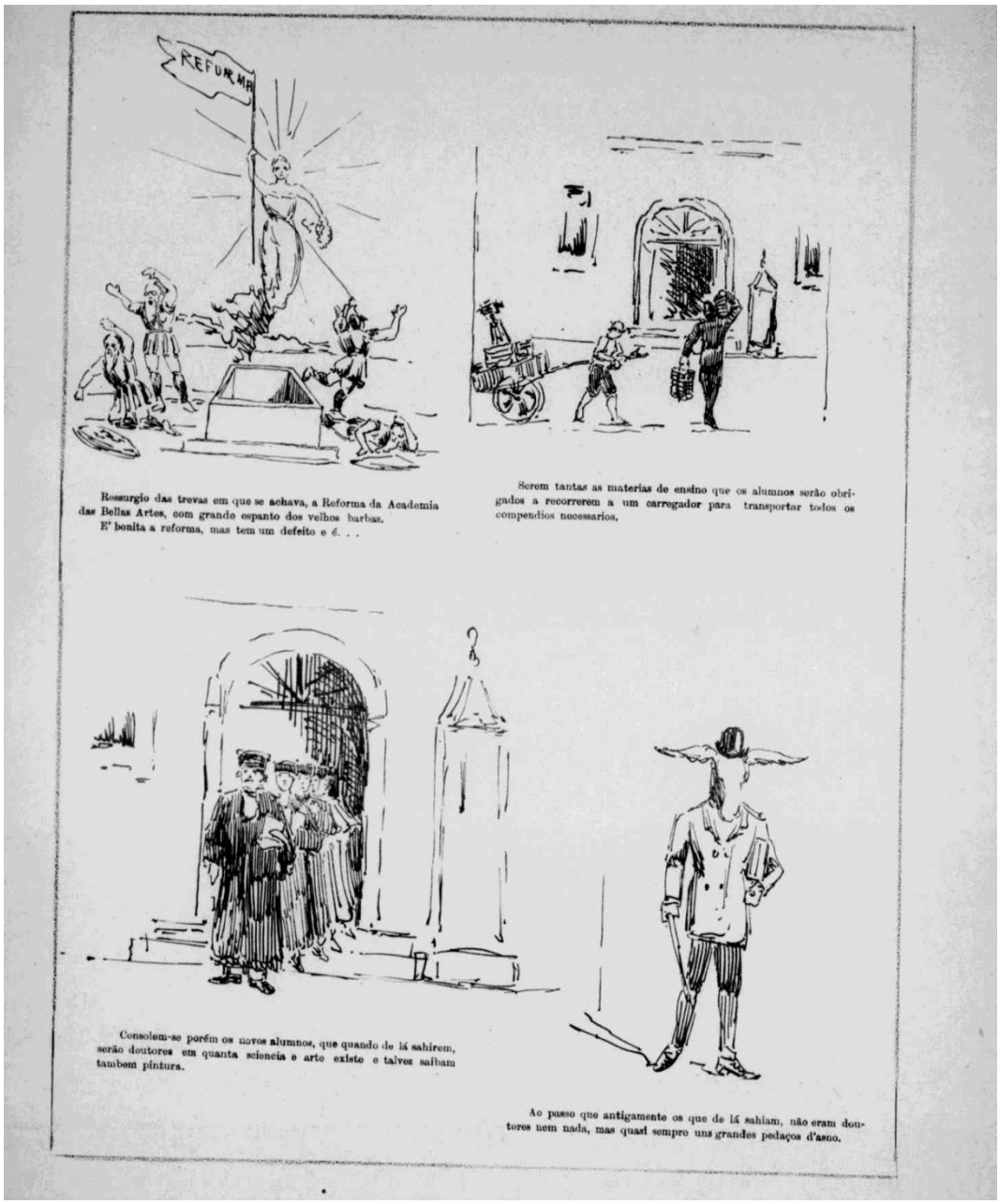


Figura 24 – Ilustrações sobre a reforma da Academia Imperial de Belas Artes, revista *Pierrot* BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, p. 4, 22 de novembro de 1890. FBN, HDB. Na primeira ilustração, vemos uma figura feminina ao centro empunhando uma bandeira na qual é possível ler "reforma" e homens de longas barbas com trajes de soldados romanos caídos a sua volta. Na segunda ilustração, há um homem, de costas, carregando dois pacotes de livros nas mãos, e um jovem, que carrega uma carrocinha cheia de objetos, acompanhando o homem que se dirige a um edifício. Na terceira ilustração, um conjunto de homens em trajes de solenidade, beca e capelo, saindo pela porta do edifício. Na quarta ilustração, uma figura antropozoomórfica, cuja cabeça de asno é adornada com chapéu e o corpo humano porta boas vestes, segurando embaixo de um dos braços um pacote e empunhando na outra mão o que parece ser uma espada.[529]

[529] Ilustração 1: "Ressurgiu das trevas em que se achava, a Reforma da Academia das Belas Artes, com grande espanto dos velhos barbas. É bonita a reforma, mas tem um defeito e é...". Ilustração 2: "Serem tantas as matérias de ensino que os alunos serão obrigados a recorrerem a um carregador para transportar todos os compêndios necessários.". Ilustração 3: "Consolem-se, porém, os novos alunos, que quando de lá saírem, serão doutores em quanto ciência e arte existe e talvez saibam também pintura.". Ilustração 4: "Ao passo que antigamente os que de lá saíam, não eram doutores

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Mesmo com a reforma na Academia de Belas Artes, iniciada após a proclamação da República, *Pierrot* não cessa suas críticas ao modelo academicista. A primeira ilustração mostra a figura de uma mulher que veste uma túnica, semelhante a um quíton, e empunha uma bandeira grafada com a palavra "reforma". Essa mulher parece emergir da abertura sob a qual ela flutua. Ela poderia ser lida como alegoria da nova República, que traz os ventos reformadores.

Os finos traços que circundam essa figura sugerem-na um feixe luminoso que derruba as outras quatro figuras também integrantes da cena: quatro homens, cuja aparência denota certo grau de idade avançada, vestidos como soldados romanos – seriam os guardiões da velha Academia Imperial de Belas Artes? A legenda que acompanha essa primeira ilustração fala sobre a reforma, dirigida pelos artistas Rodolfo Bernadelli e Rodolfo Amoedo, cujo objetivo é transformar a antiga Academia em uma nova instituição da República: a Escola Nacional de Belas Artes.

Embora com muitas críticas aos antigos moldes da Academia Imperial, os literatos que formavam a revista *Pierrot* reconhecem problemas na Escola reformada. As duas ilustrações seguintes são dedicadas a esse tema. A crítica consiste no número elevado de compêndios considerados necessários à formação de um artista, de modo que temos na imagem um carregador ajudando o homem que chega às portas da reformada Academia.

Pierrot continua sua crítica na terceira ilustração, que mostra homens de beca saindo pela porta do prédio da Escola Nacional de Belas Artes, dizendo que os jovens alunos ao terminarem os estudos na referida instituição irão sair doutores em tudo que há de ciências e artes, certamente em função do excesso de leituras dos inúmeros livros e compêndios. Mas ressalta, em tom irônico, que, ao se formarem na nova Escola, esses jovens doutores *talvez* saibam algo de pintura.

Veja bem: uma escola de belas artes formando jovens em conhecedores de tudo o que é matéria, mas que não garante que dali saiam sabendo fazer uma pintura? É mesmo de fazer rir. Ainda assim, estão melhores que os que se formavam na Academia Imperial, pois estes, nem doutores, nem artistas, nem nada eram. A

---

nem nada, mas quase sempre uns grandes pedaços de asno". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, p. 4, 22 de novembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

quarta ilustração traz, então, a imagem de um homem com cabeça de burro representando aqueles que se formaram nos moldes da antiga Academia.

Ao observar o conjunto de ilustrações, é possível identificar a dura crítica investida contra a instuticionalização da arte. Essa institucionalização – considerada, pelo prisma dos colaboradores da revista carioca, pior sob a guarda da Academia imperial e menos pior sob os auspícios da Escola republicana – que é alvo da pena feroz de Gonzaga Duque e do traço sintético de Isaltino Barbosa, vai em direção oposta ao movimento livre da arte que o cronista saltimbanco defende no seu texto que inaugura as publicações da *Pierrot*, a crônica "Carnaval da Semana".

O tom jocoso da revista repercute na imprensa. A folha dirigida por José do Patrocínio, *Cidade do Rio* – que acolheria em dezembro desse mesmo ano o poeta Cruz e Sousa em sua redação – noticiou o recebimento de alguns números da *Pierrot*. No número de 10 de setembro de 1890, escreve sobre o primeiro número publicado da revista simbolista, contando que o impresso era repleto de *verve* e habilmente desenhado. Sobre as ilustrações das páginas centrais, afirma tratarem com inteligência e humor diversos fatos do cotidiano. Encerra com a demonstração de entusiasmo e aprovação com a nova folha e seus diretores: "Um bravo ao Duque-Estrada e ao Isaltino Barbosa"[530]. Em outro número, ao acusar o recebimento do quinto número da revista pierresca, escreve:

> […] 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.*[531] (Grifos nossos)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[530] "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 Judic e do Dr. Vieira Souto vêm 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." CIDADE DO RIO. Pierrot. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 205, p. 1, 10 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[531] CIDADE DO RIO. Pierrot. *Cidade do Rio*, ano IV, n. 7, p. 2, 06 de outubro de 1890. FBN, HDB. É preciso ressaltar que, embora não tenhamos conseguido identificar o motivo, não há erro na numeração, pois ao confrontar os números do impresso, foi possível notar que – tendo sido o dia 27 de setembro de 1890 referente ao n. 219, do IV ano – a partir do dia 29 de setembro de 1890, a folha passou a contar as publicações novamente do número 1, do ano IV.

Embora tenha tido uma boa recepção em alguns periódicos, outros – ao que indica *Pierrot* – escrevem negativamente sobre a revista simbolista. Vemos em uma nota, publicada no quinto número da revista simbolista, uma resposta às críticas feitas pelo periódico *Tribuna* quando do recebimento do quarto número da folha pierresca.[532] Segundo a nota de Pierrot, a *Tribuna* considerou o hebdomadário detestável e sua página do centro – as ilustradas por Isaltino – indecifrável.

Pierrot, respondendo às críticas, afirma que se a *Tribuna* acha a revista detestável, deveria não acusar o recebimento, pois eles mesmos – o grupo de artistas que forma *Pierrot* – acham "muita coisa e muita gente" detestável e nem por isso o dizem. Quanto à questão do indecifrável, o saltimbanco faz troça: "Minha amiga – *Cristo morreu e a culpa não foi minha*". A folha pierresca termina a nota em gracejos, dizendo que a *Tribuna* é "*detestável*, *indecifrável* e mais alguma coisa que termina em *avel*".[533]

Interessante notar que, em suas críticas, a *Pierrot* também se dirige à religião. No mesmo número em que faz graça com o "indecifrável" e a morte de Cristo, é publicado um questionário sobre a questão do casamento[534], fazendo chiste com o sacramento, cuja validade havia sido então substituída pelo registro civil, com as medidas de laicização do Estado na nova República. Mas as investidas à Igreja não são apenas essas. Logo no primeiro número, um conjunto de ilustrações tomam as páginas centrais da revista. Em uma das páginas, temos quatro ilustrações cuja temática é a Igreja [figura 25].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[532] PIERROT. A Tribuna noticiando o recebimento... *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 5, p. 7, 04 de outubro de 1890. FBN, HDB.

[533] Entretanto, ao consultarmos as publicações da cidade do Rio de Janeiro, não encontramos artigos ou notas na *Tribuna*, em que o jornal se referisse à revista simbolista como *indecifrável* e/ou *detestável*, como escrito na *Pierrot*. A única nota encontrada, diz o seguinte: "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 Judic e do Sr. Vieira Souto, além de outras interessantes gravuras, desenhadas pelo Sr. Isaltino Barbosa. O texto está variado e digno de leitura. Ao *Pierrot* desejamos vida longa e feliz". *Cf.* TRIBUNA. Distribui-se ontem o primeiro número do *Pierrot*... *Tribuna*, Rio de Janeiro, ano I, n. 69, p. 2, 07 de setembro de 1890. FBN, HDB. Se tratava de mais uma brincadeira de *Pierrot*? Caso a revista fizesse, de fato, referência à folha *Tribuna*, da cidade do Rio de Janeiro, folha de tendência monarquista, dirigida por Carlos de Laet, era então a troça de uma folha simbolista, jocosa e republicana a um jornal tido como monarquista.

[534] *Cf.* PIERROT. Questionário: o casamento. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 7, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB. Esse questionário também aparece no número 4 (p. 7), de 27 de setembro de 1890, e no número 5 (p. 7), de 04 de outubro de 1890.

Figura 25 – Ilustrações sobre o Concílio dos bispos em São Paulo e outros temas, revista *Pierrot* BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 4, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. Na primeira ilustração, vemos Pierrot empunhando sua pena como uma lança e correndo atrás de um padre. Na segunda ilustração, temos um grupo de freiras. A terceira ilustração leva o título "Concílio dos bispos em S. Paulo" – nela Pierrot observa os bispos reunidos, enquanto parecem escutar um bispo em destaque. Na quarta ilustração, temos Pierrot à porta da redação do impresso *Novidades*, de onde saem dois senhores. Na quinta ilustração, vemos Pierrot ajoelhado, numa posição que remete às declamações em serenatas, se dirigindo a uma freira.[535]

[535] Ilustração 1: "Livra, seu Padre! Senão leva fisga.". Ilustração 2: "E as piedosas servas do Senhor abandonaram a casa de José. E errando o caminho do purgatório, tomaram o bonde das Laranjeiras.". Ilustração 3: "D. Pedro de Lacerda – Caríssimos colegas. Os tempos 'tá [*sic*] bieudo; as coisas vai [*sic*] mal. Essa república que é obra do excomungado, já separou a Igreja do Estado, já pôs termo às santas pepineira da nossa sempre pura religião. Agora... as vasa [*sic*] são outras, e aí é que a porca torce o rabinho. Mas tanhamos fé em Deus: A febre amarela chega, o coléra anda nas vizinhança [*sic*] e, talvez, o Espírito Santo se compadeça de nós mandando-nos uma secazinha! *Amem (Disc. oficial à abertura do concílio)*. / Mas cá temos o 23, reverendíssimos.". Ilustração 4: " – A semana

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A primeira ilustração traz Pierrot correndo atrás de um padre. O saltimbanco empunha sua pena na direção do sacerdote, dizendo "Livra, seu Padre! Senão leva fisga". A terceira ilustração, que leva o título "Concílio dos bispos em S. Paulo", mostra Pierrot observando os bispos reunidos e registra o que teria sido a fala do bispo Dom Pedro Maria de Lacerda, bispo da cidade do Rio de Janeiro. Não apenas ao concílio, Pierrot dirige suas críticas também ao documento, formulado pelos bispos, que condena a separação entre Igreja e Estado e confere liberdade religiosa aos indivíduos estabelecida no decreto 119-A de 1890: a carta pastoral coletiva do episcopado brasileiro, redigida por D. Macedo Costa em 1890.[536]

Pierrot, ironicamente, faz sua crítica através do que seria a voz do bispo D. Pedro de Lacerda, na folha simbolista. Em sua fala, o bispo afirma que são tempos difíceis e que as coisas vão mal, sendo a República o motivo dessa realidade, posto que esta separou a Igreja do Estado, colocando fim às "santas pepineiras" da "sempre pura" religião católica. Comparando a República com obra do "excomungado", o bispo dá um tom de esperança: pede para os religiosos manterem a fé em Deus.

Na sequência, fala das doenças que estão na cidade, citando a febre amarela e o coléra, como desgraças que se abatem sobre o povo sob a proteção do novo governo, complementando que talvez, o Espírito Santo se compadeça deles mandando ainda uma pequena seca. A tríade de tragédias poderia reverter a situação, fazendo com que os religiosos recuperassem suas transições financeiras de lucro certo e fácil. E a isso, o bispo encerra sua fala com um "amém".

Ao utilizar um vocabulário popular para dar voz ao bispo, *Pierrot* quebra a expectativa do que se espera das palavras de um religioso de relevância, como o bispo da cidade. A provocação não para aí, pois a transparência do bispo em falar

---

foi toda de saídas e de entradas. Até o *Novidades* mudou de proprietário e de redatores.". Ilustração 5: " – Bonita irmã! aqui tens o nosso coração. Bonita como és, mereces a diferença de nosso lápis e as atenções da nossa pena.". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 4, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

[536] Um panorama sobre as relações entre a Igreja e o Estado na Primeira República, que, inclusive, discute a questão desse documento de 1890, pode ser encontrado em: SOUZA JÚNIOR, José Pereira de. O Processo de restauração católica no Brasil na Primeira República, *Fato e Versões: revista de História*, Campo Grande – MS, v. 7, n. 14, p. 80-103, dezembro de 2015. (Dossiê "Cultura, Política e Poder"). Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1604. Acesso em: 10 abr. 2021.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

sobre as "mamatas" da Igreja – e por isso mesmo as chama de "santas" –, lamentando que essas chegaram ao fim com a proclamação da República e o novo Estado laico, podem igualmente provocar um certo choque. *Pierrot* é republicano e anticlerical[537]. Portanto faz suas críticas à instituição religiosa e não cede às suas investidas, como demonstra outra ilustração presente nesse número, na qual vemos uma freira ajoelhada se declarar ao saltimbanco que demonstra resistência, justificando sua ação por honra da firma [figura 26].

Figura 26 – Resistência anticlerical, revista *Pierrot*
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB. A ilustração é composta por uma freira de joelhos e braços abertos em direção a *Pierrot*, que, de pé, segura sua pena e parece não esboçar receptividade à religiosa.[538]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[537] Além de *Pierrot*, outros impressos apresentavam uma veia republicana anticlerical. Dentre os impressos simbolistas, têm destaque aqueles do *cénacle* curitibano, no Paraná, em especial, as revistas *Cenaculo* e *A Penna*, como destaca Maria Bega: "*Cenaculo* e *A Penna* formam, na teia de revistas de tons simbolistas, as que combinam o verso sugestivo e espiritualista com a prosa de combate à Igreja Católica, numa reiteração da luta que travavam em toda frente possível […] Simbolismo mesclado de espiritualismo com combate, que estará presente em todos os poetas, de Emiliano Pernetta com *Herege*, a Dario Vellozo, passando por praticamente toda a produção de Júlio Pernetta, manfestando-se nos poemas de Domingos do Nascimento e tonalizando a obra de Euclides Bandeira." *Cf.* BEGA, *Letras e política no Paraná*, 2013, p. 334.

[538] "[Freira] – Meu querido, meu *candonguinha*! meu tudo, minha alma inteira… / Pierrot (à parte) É linda! mas resistiremos por honra da firma". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

Sua resistência anticlerical é movida a blague. No número seguinte, o segundo publicado, as ilustrações, presentes na quarta página, trazem o tom de campanhas eleitorais. Em uma dessas ilustrações, Pierrot divulga suas promessas para essas eleições: será católico-apostólico-romano para chegar mais depressa às suas aspirações. A ilustração que acompanha a fala de Pierrot, apresenta o saltimbanco montado em cima das costas de, provavelmente, um bispo – considerando o chapéu utilizado pelo religioso que se assemelha a uma mitra e as ilustrações do primeiro número sobre o Concílio dos bispos [figura 27].

Figura 27 – Blague anticlerical, revista *Pierrot*
BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 4, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB. A ilustração mostra Pierrot montado sobre uma pessoa, que parece ser do clero secular. O saltimbanco leva em uma das mãos sua pena empunhada e na outra, segura as rédeas.[539]

Já tendo se oferecido de braços abertos – na figura da freira, na ilustração presente no primeiro número –, a Igreja agora aparece de quatro para ajudar na conquista dos desejos e aspirações do jovenzinho saltimbanco. A religião é um meio pelo qual os políticos podem alcançar seu objetivo maior de serem eleitos mais rapidamente, é a crítica feita por Pierrot. Na ilustração que fecha essa "Circular do Pierrot", cujo tom é bem próximo aos programas e promessas apresentados no momento das eleições, vemos o candidato saltimbanco em um púlpito afirmar

[539] "[Pierrot] – Seremos católicos-apostólicos-romanos para chegarmos *mais depressa* ao nosso *desideratum.* Oh!". PIERROT, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 4, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

diante do público que, se eleito, terá a palavra sempre pronta em defesa da pátria, dos interesses vitais desta e "sobretudo dos nossos, em particular", finaliza no tom de sua habitual zombaria crítica.

6.3. Uma revista subvencionada pelo governo

Diferente da revista carioca *Pierrot*, a *Revista Azul* – que começa a ser publicada em 1894, quase dez anos após os primeiros números de *La Vogue* e *Le Symboliste*, e pouco mais de três anos da folha carioca – não abordará com frequência questões diretamente relacionadas à cena política. Um dos motivos para isso pode ser o que configura uma de suas singularidades: ela surge como suplemento literário de um periódico da prensa cotidiana. Para Díaz Alejo e Prado Velázquez, a ausência de questões políticas é devida ao fato da *Revista Azul* ser um suplemento, tendo assim a possibilidade de eximir-se em tratar essas questões, uma vez que elas já seriam abordadas pelo próprio periódico que editava a revista literária.[540]

Todavia, através da análise da revista e alguns de seus textos, em cotejo com as demais revistas que compõem o *corpus* documental desse trabalho, acreditamos que não se trate especificamente de uma ausência de questões políticas, como analisam Díaz Alejo e Prado Velázquez, mas sim de uma escolha editorial. Isso porque foi possível notar que a temática da vida política perpassa alguns textos publicados na revista. Um exemplo claro é o artigo que abre a revista, "*Al pie de la escalera*". Ao dizer que a *Revista Azul* não tem programa, os seus diretores justificam essa decisão com uma analogia aos políticos – que sempre dizem possuir programas e nunca os cumprem.

Além disso, um aspecto indispensável para compreender a dinâmica dessa publicação consiste, justamente, em pensar a própria relação da *Revista Azul* com a cena política mexicana, dado que a mesma não surge como suplemento de qualquer periódico, senão de *El Partido Liberal*, um veículo semi-oficial do governo de Porfirio Diaz. A *Revista Azul* teve sucesso em apresentar uma longevidade e frequência ininterrupta por mais de dois anos, o que caracteriza outra singularidade dessa publicação em comparação com as demais, cuja existência é efêmera, como *Le Symboliste* e *Pierrot*, ou oscilatória, como *La Vogue*. Caso ela investisse sua

[540] DÍAZ ALEJO; PADRO VELÁZQUEZ, *Índice de la Revista Azul* (1894-1896), 1968, p. 27.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

pena contra o então terceiro governo de Porfirio Díaz, por exemplo, obteria esse mesmo sucesso?

Provavelmente não, pois o financiamento do governo a vários periódicos e revistas, incluindo *El Partido Liberal* e seu suplemento literário, a *Revista Azul*, contribuíram para a manutenção do impresso em um cenário que não era tarefa fácil manter uma publicação periódica, em especial, as revistas simbolistas e modernistas, vide a profusão de impressos efêmeros nas cenas finisseculares. Esse fenômeno de efemeridade das revistas, que pode ser observado tanto na América Latina quanto na Europa, foi fundamental para que os novos artistas, muitas vezes reunidos em torno dessas revistas, publicassem seus textos, além de ter contribuído para o processo de difusão de textos e imagens no fim do século XIX.[541]

A exemplo do *corpus* documental dessa pesquisa, somente uma em sete revistas, ou seja, cerca de 15%, teve duração contínua de mais de um ano, isto é, trata-se apenas da *Revista Azul*. Temos a mesma percentagem quando a margem de duração é diminuida para entre seis e doze meses, com *La Vogue* em sua primeira época, de 1886. Em contrapartida, quando se estabelece a margem para menos de seis meses de duração, é abrangido cerca de 70% dos impressos literários analisados, ou seja, *Le Symboliste*, *Pierrot*, *Revista de America*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz* [gráfico 2].[542]

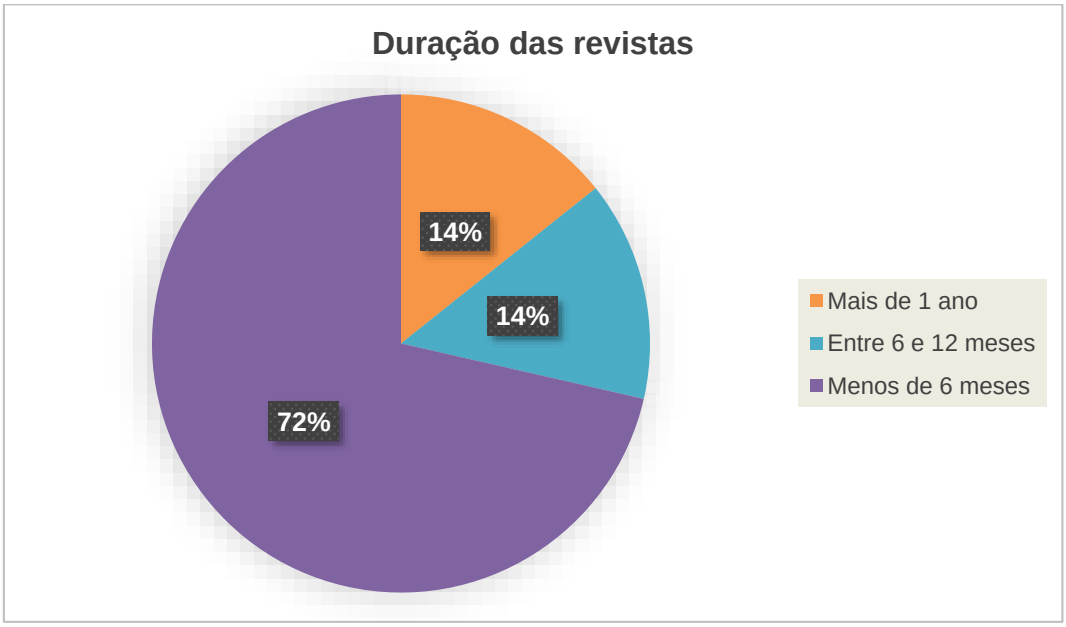


Gráfico 2 – Duração das revistas simbolistas e modernistas

[541] GENTY, Gilles; HOUSSAIS, Laurant; JOUVE. Séverine; THIÉBAUT, Philippe; VERGNE, François. *L'ABCdaire du Symbolisme et de l'Art Nouveau.* Paris: Flammarion, 1997, p. 94-95.
[542] Para este resultado, foi excluída a segunda época, de 1889, da revista *La Vogue*.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

A distância entre a revista mexicana e as demais revistas é ainda mais evidenciada quando observamos a quantidade de números que cada impresso publicou ao longo da sua existência [gráfico 3].

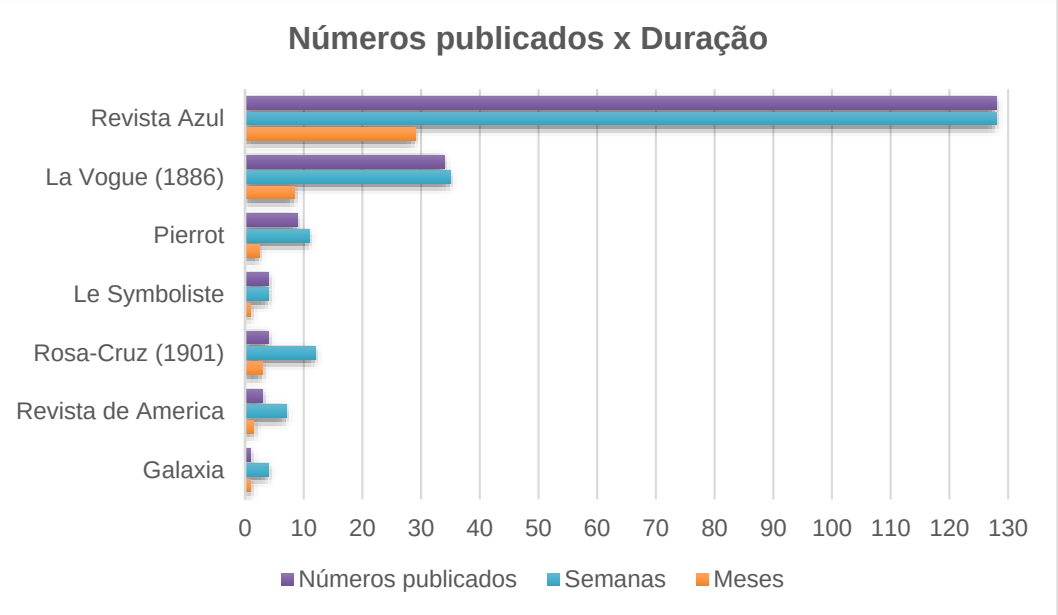


Gráfico 3 – Comparativo de números publicados pelas revistas ao longo de suas existências

Em pouco mais de dois anos, de 06 de maio de 1894 a 11 de outubro de 1896, a *Revista Azul*, cuja peridiocidade é semanal, publicou 128 números, enquanto a segunda revista com mais números publicados, *La Vogue*, igualmente de peridiocidade semanal, teve, em seu primeiro ano, de 04 de abril de 1886 a 20 de dezembro do mesmo ano, 34 números (o primeiro número saiu no dia 04, como um *essay*, e no dia 11 de abril).[543] A outra revista francesa, *Le Symboliste*, impresso hebdomadário, teve quatro números publicados, de 07 de outubro de 1886 a 30 de outubro do mesmo ano.

Também hebdomadário, *Pierrot* publicou nove números, de 06 de setembro de 1890 a 22 de novembro do mesmo ano – com um intervalo maior entre a publicação do sexto número, de 11 de outubro, e do sétimo número, de 31 do mesmo mês. De periodicidade mensal, as demais revistas não tiveram mais do que sete números publicados. *Revista de America* publicou três números: o primeiro em 19

[543] Excluído do gráfico para uma melhor formatação do mesmo, o segundo ano de *La Vogue*, que apresenta peridiocidade mensal, tem apenas dois números publicados nos meses de julho e agosto de 1889.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

de agosto de 1894; o segundo em 05 de setembro; e o terceiro em 01 de outubro. *Rosa-Cruz* publicou quatro números em sua primeira época, em 1901, de junho ao mês de setembro.[544] Já a *Galaxia* publicou apenas um número em julho de 1896.

Enquanto as outras revistas que dedicavam seu espaço às novas experimentações estéticas sobreviviam dos próprios colaboradores, editores e, no caso de algumas, de publicidades ou anúncios, a revista mexicana, como suplemento do periódico *El Partido Liberal*, recebia investimentos do governo. Esse fator lhe garantiu uma maior estabilidade e duração, porém à custa de sua independência, de modo que a intrínseca relação da *Revista Azul* com o periódico semioficial do porfiriato está marcada nos principais eventos de sua história.

Em 1894, ela surge como suplemento do periódico *El Partido Liberal*, cuja linha editorial é a favor do governo do presidente Porfirio Díaz, que subvenciona o impresso. Menos de um ano do primeiro número publicado, a *Revista Azul* sofre um grande golpe: a perda de Gutiérrez Nájera, em 03 de fevereiro de 1895. Mesmo com a morte de seu principal entusiasta e diretor, a revista continua sendo publicada sem maiores problemas, passando a ser dirigida por Díaz Dufóo. Todavia, a vida da *Revista Azul* não está ligada às vidas de seus diretores e colaboradores, mas sim ao periódico do qual ela é suplemento.

O fim da revista coincide com o fim do jornal porfirista. Em 15 de outubro de 1896, *El Partido Liberal* tem seu último número publicado em função da retirada de investimentos pelo governo de Díaz. "*El gobierno há juzgado conveniente suprimir los vários periódicos que sostenía, como El Partido Liberal, o que ayudaba a vivir, como otros colegas* [...]"[545], é o que informa a nota de esclarecimento, localizada logo na primeira página, em que a direção do periódico deixa claro seu posicionamento alinhado ao governo, bem como sua ligação com o mesmo.[546] Quatro dias antes, saíra aquele que então viria a ser o último número publicado de seu suplemento dominical, a *Revista Azul*.

---

[544] Pela mesma razão do segundo ano da revista *La Vogue*, também foi suprimido do gráfico as informações referentes à segunda época da *Rosa-Cruz*, que publicou três números, em 1904, de junho ao mês de agosto.

[545] EL PARTIDO LIBERAL. "El Partido Liberal" desaparece. *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tom. XX, n. 3354, p. 1, 15 de octubre de 1896. HNDM.

[546] A nota publicada na edição do dia 15 de outubro de 1896, além de informar que o motivo de seu fim é a retirada dos investimentos do governo que sustentava vários periódicos, explicita a posição política de *El Partido Liberal* e as relações entre parte da imprensa e o governo durante o Porfiriato: "*Periódico ministerial, pertenecía en todo y por todo al Gobierno, y estaba destinado á defender la*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Se por um lado, considerando a duração e a quantidade de números publicados, a *Revista Azul* se distancia das demais revist; por outro, ela se apresenta próxima às revistas francesas em sua configuração, possuindo uma quantidade considerável de textos de crítica na estrutura de artigos e crônicas. A partir do estabelecimento de um padrão entre todos os tomos da primeira fase da revista mexicana, bem como do levantamento realizado por Oberhelman, da análise de Carter e do índice organizado por Díaz Alejo e Prado Velázquez, foi possível observar que a *Revista Azul* é composta majoritariamente por textos em prosa, com um percentual aproximadamente em torno de setenta[547] – entre crônicas, contos, críticas literárias, esboços, notas de viagem, relatos, citações, textos informativos e de publicidade –, sendo significativa a quantidade de textos de críticas.

Ainda assim, essa quantidade não chega a ser tão numerosa quanto nas revistas francesas, pois em termos de comparação com o todo de textos, há, na *Revista Azul*, uma percentagem considerável de esboços e relatos – parte significativa desses, assinada por Micrós, pseudônimo de Ángel de Campo, literato que possuía afinidades com as premissas estéticas realistas. Essa variedade de experimentações estéticas que vieram a compor a *Revista Azul*, aponta para mais uma singularidade dessa revista frente às demais estudadas.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

política del General Díaz de una manera incondicional y absoluta, como lo proclamamos en diferentes ocasiones, pues nunca creímos ni que nuestra labor era ingrata, ni que nustra conducta era reprochable. Eramos, y lo seguimos siendo, hombres de partido. Creíamos, como lo seguimos creyendo, que en todo partido militante es indispensable la disciplina, y por eso no vacilábamos en nuestra campaña ni transigíamos nunca con lo que considerábamos nuestro deber; procurando que en nuestra redacción figurasen escritores que tuviesen la misma fe en el Gobierno y el mismo entusiasmo por su obra. Como era justo, se retrbuía nuestro trabajo; pero no se compraba nuestra adhesión, ni se aniquilaba nuestra consciencia. Eso lo saben hasta nuestros más encarnizados enemigos, aunque algunos aparenten crer lo contrario. El gobierno há juzgado conveniente suprimir los vários periódicos que sostenía, como El Partido Liberal*, o que ayudaba a vivir, como otros colegas, para fundar un diário grande, interesante, rompendo los antigos moldes de la prensa ministerial. Nosostros acatamos la disposición, recogemos nuestra vieja bandera de combate en la prensa y seguiremos ayudando á la Administración con todos nuestros esfuerzos y nuestro entusiasmo inquebrantable, cada uno según sus facultades y en el circulo en que se encuentre* [...]". EL PARTIDO LIBERAL. "El Partido Liberal" desaparece. *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tom. XX, n. 3354, p. 1, 15 de octubre de 1896. HNDM.

[547] A análise de Boyd Carter aponta para um percentual de aproximadamente cinquenta e cinco. *Cf.* CARTER, "La *Revista Azul*: La resurreicción fallida. *Revista Azul* de Manuel Caballero", 1981, p. 349. Entretanto, há indícios de que nem todos os textos foram levados em consideração nessa contagem, como, ao que tudo indica, citações, textos informativos e de publicidade.

6.4. *Sustancialmente moderna*

Além da diversidade de experimentações estéticas proporcionada pela abertura da *Revista Azul*, ela também apresenta uma variedade de literatos de distintas nacionalidades, dentre franceses, ingleses, italianos, espanhóis, alemães, russos, estadunidenses, além dos hispano-americanos. Ainda considerando esse traço da revista, vale destacar a presença de literatos de, praticamente, todos os países hispano-americanos dentre os seus colaboradores com textos publicados.[548]

Como evidencia Pineda Franco, é de destaque também, o papel da literatura francesa na constituição da *Revista Azul*.[549] De acordo com Carter, a *Revista Azul* conta com a colaboração de cerca setenta escritores franceses e quase duzentos textos, sendo a maioria deles em prosa.[550] Conforme os dados compilados por Díaz Alejo e Prado Velázquez no *Índice*, são sessenta, os literatos franceses que contribuem com textos em prosa e dezesseis, em verso, sendo alguns desses literatos comuns aos dois grupos.[551]

Não obstante, os textos de crítica eram assinados, habitualmente, pelos modernistas mexicanos que integravam o corpo editorial da revista, Gutiérrez Nájera e Díaz Dufóo. Também há textos de crítica assinados pelos pseudônimos de ambos literatos, *El Duque Job* e *Petit Bleu*, respectivamente – além de alguns textos de autoria de Luis G. Urbina. Já dentre os textos de crítica assinados por franceses, temos, além de Baudelaire, nomes como Jules Barbey d'Aureville, Théodore de Banville, Théophile Gautier, Paul Bourget, Émile Zola e Paul Verlaine.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[548] O levantamento realizado por Carter identifica todos os países da América hispânica, exceto o Paraguai. Embora ele ressalte que possa haver uma falha e que algum representante paraguaio possa estar entre o corpo de colaboradores da *Revista Azul*, não conseguimos, igualmente, identificar qualquer literato, assim como não consta nenhum no índice organizado por Díaz Alejo e Prado Velázquez. Além disso, apesar da presença de muitos literatos latino-americanos, não há nenhum brasileiro.

[549] A fim de analisar a presença de aspectos da literatura francesa na revista mexicana, Pineda Franco indica que os textos, em prosa e poesia, publicados na revista mexicana formam um conjunto diverso de, em suas palavras, "*corrientes*" estéticas dos séculos XVIII e XIX. *Cf.* PINEDA FRANCO, Adela. El Afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista? . In. PÉREZ SILLER, Javier (dir.). *México Francia*: memoria de uma sensibilidad comum, siglos XIX-XX. Tomo I. Ciudad de México; San Luis Potosí; Puebla: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; El Colegio de San Luis; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998. p. 395-417.

[550] CARTER, La *Revista Azul*: La resurreicción fallida. *Revista Azul* de Manuel Caballero, 1981, p. 349-350.

[551] DÍAZ ALEJO; PRADO VELÁZQUEZ, *Índice*, p. 108; 120.

Uma possível explicação para essa variedade pode estar no discurso da revista de valorização do "cruzamento da literatura", como vemos no artigo de Gutiérrez Nájera, que abre o número 19, publicado em setembro de 1894. O literato inicia sua crítica defendendo a publicação frequente de textos de escritores franceses na revista, o que é motivo das constantes críticas direcionadas à *Revista Azul* e aos modernistas:

> ***Con frecuencia se culpa á esta Revista de afrancesamento*** *y se la tilda, sin razón alguna, de malquerer ó menospreciar la literatura española*. [...] *Nuestra Revista no tiene carácter doctrinario* [...] ***es sustancialmente moderna, y por lo tanto, busca las expresiones de la vida moderna*** [...].[552] (Grifos nossos)

Ao reforçar que a revista não possui caráter doutrinário, sendo, portanto, aberta a todo tipo de elaboração estética que tenha como princípio último o compromisso com a Arte – como já escrevera *El Duque Job* no artigo de abertura "*Al pie de la escalera*" –, o crítico sublinha que esse impresso é uma revista moderna. Justamente por possuir esse traço, ela deve buscar as expressões da vida moderna em todos os âmbitos – o que inclui outras experiências que não a mexicana. Mas não apenas isso, ele ainda destaca que a literatura francesa é importante para as experimentações modernistas, pois ali, na cidade de Paris, vive-se a efervecência do que é a vida moderna.

Em outra parte de seu texto, Gutiérrez Nájera realiza um movimento interessante. Valendo-se do seu argumento da relevância do cruzamento de culturas para que essas tornem-se cada vez mais ricas, o crítico mexicano acusa na decadência da literatura espanhola contemporânea, o seu isolamento intelectual:

> *Ahora bien, entiendo que esta decadencia* [*de la poesía lírica española*] *depende, por dercirlo así, de* ***falta de cruzamiento****. La aversión á lo extranjero y á todo el que no sea cristiano rancio, siempre há sido maléfica para España: dígalo, si no, la expulsión de los judíos. Es falso que el sol no se pone jamás en los dominios de nuestra antigua metrópole:* ***el sol sale y se pone en muchos países y es conveniente procurar ver todo lo que alumbra. Conserva cada raza sus caracteres substanciales; pero no se aisle de las otras ni las rechace****, so pena de agotarse y morir.* ***El libre cambio es bueno en el comercio intelectual****. Mientras* ***más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sud-americana etc****., importe la literatura española, más producirá y de* ***más ricos*** *y más cuantiosos productos será su exportación* [...].[553] (Grifos nossos)

---

[552] GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. El cruzamiento de la literatura, *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo I, n. 19, p. 289-292, 09 de setiembre de 1894. p. 289. HNDM.
[553] GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. El cruzamiento de la literatura, *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo I, n. 19, p. 289-292, 09 de setiembre de 1894. p. 289. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

É possível entrever nesse trecho não apenas a questão literária, que diferenciaria essa experiência daquela que o crítico mexicano e seus companheiros modernistas apresentavam nas cenas finisseculares hispano-americanas. Discutindo os motivos da decadência nas letras espanholas, o crítico não deixa escapar eventos políticos da história daquela que um dia já fora uma vasta Monarquia, que abrangia grande parte das terras do globo, incluindo o México do próprio Gutiérrez Nájera. Como exemplo da aversão espanhola ao estrangeiro, ele relembra a expulsão dos judeus das terras de Espanha pelos Reis Católicos, Fernando e Isabel, em 1452, com o Édito de Granada. Quanto à máxima "o sol não se põe no Império", fortalecida sob a monarquia de Felipe II (1556-1598), desfaz dela, afirmando que o sol nasce e se põe em muitos países e que é importante procurar ver tudo o que ele ilumina.

Para Gutiérrez Nájera, a liberdade nas trocas intelectuais é boa e necessária para que não haja um estancamento nas literaturas e essas trocas não implicam na perda das características substanciais de cada uma, pois essas são conservadas. Outro modernista hispano-americano também comentará, anos mais tarde, sobre a sensação de decadência na experiência moderna espanhola, o literato nicaraguense Rubén Darío. Passando pela cidade de Madrid no ano de 1899, Darío se vale das imagens alegóricas da morte para descortinar a sensação de decadência que se abatia sobre os madrilenhos.

Essa decadência era sentida duplamente, com o fardo que recaía sobre os ombros espanhóis da perda da guerra hispano-americana, contra as antigas colônias de Cuba e Filipinas e os Estados Unidos, e com o esgotamento de sua literatura. Em seu relato, Darío conta que há na cidade de Madrid uma atmosfera que exala o odor de um organismo em decomposição e que chegam aos seus portos, infelizes que andam a semelhança das sombras, moribundos cujos rostos e corpos assemelham-se a cadáveres. O crítico fala daqueles que chegam do conflito. Mas as imagens da morte e da doença também compõem sua narrativa sobre a realidade da literatura espanhola no *fin de siglo*:

> ***Hay en la atmosfera uma exhalación de organismo descompuesto****. He buscado en el horizonte español las cimas que dejara no hace mucho tempo en todas las manifestaciones del alma nacional: Cánovas* ***muerto****; Ruiz Zorilla* ***muerto****; Castelar* ***desilusionado y enfermo****; Valera* ***ciego****; Campoamor* ***mudo****; Menéndez Pelayo...* ***No esá por certo España para literaturas, amputada, dolente, vencida*** [...].[554] (Grifos nossos).

[554] DARÍO, *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013, p. 88.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Em dado momento de sua crítica, Darío investe sua pena contra os políticos espanhóis. Após apresentar o quadro decadente em que se encontra Madrid, tanto nas letras quanto na realidade social que assola a cidade, com mendigos, doenças e desvalidos da guerra, o crítico aponta que, em meio a esse cenário, os políticos parecem não se importar com nada, nem ninguém, que não sejam eles próprios – o que nos remete às ilustrações de *Pierrot* sobre a política na nova república brasileira. Tal qual os políticos brasileiros, os políticos espanhóis parecem seguir suas vidas como se sequer dessem conta dos sofrimentos existentes da população:

> [...] *pero* ***los políticos del día parece que para nada se diesen cuenta del menoscabo sufrido****, y agotan sus energias en chicanas interiores, en batallas de grupos aislados, en assuntos parciales de partidos****, sin preocuparse de la sorte común, sin buscar al daño general, a las heridas en carne de la nación***.[555] (Grifos nossos)

A cena finissecular madrilenha vive, aos olhos do crítico, um desencanto e esse espírito reverbera na experiência narrada por Darío, que recobra as décadas e séculos considerados época de ouro da monarquia hispânica a fim de traçar um paralelo entre o passado, dito, dourado e o presente cinza. A imagem poderia ser ilustrada pelo verso inicial do poema "*Langueur*", do simbolista francês Paul Verlaine, "*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*". Darío se vale das imagens representativas da experiência espanhola, a "coroa" e a "cabeça", agora atormentada por terríveis neuroses, recuperando ainda a figura de alguns monarcas, como Felipe II:

> *Que alzó Felipe Segundo*
> *Para admiración del mundo*
> *Y ostentación de su imperio.*
>
> *¿Cómo hablarían ante el* ***espectáculo de las amarguras actuales*** *les grandes reyes de antaño* [...]*? Así cual ellos* ***el imperio hecho polvo****,* ***las fuerzas agotadas, el esplendor opaco****;* ***la corona que sostuvieron tantas macizas cabezas, así fuesen las sacudidas por terribles neuroses*** [...].[556] (Grifos nossos)

Forças esgotadas, esplendor opaco. A coroa que foi sustentada por sólidas cabeças está próxima de cair da cabeça de uma criança fraca e entristecida, escreve Darío. Mais adiante, retoma a questão intelectual do estanque sofrido nas letras espanholas e ressalta que, assim como já dissera Gutiérrez Nájera, é decorrência do

---

[555] DARÍO, *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013, p. 88.
[556] DARÍO, *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013, p. 89.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

fechar-se em si dos literatos espanhóis que, avessos ao extrangeiro, desconhecem o progresso mental do mundo e seguem, em seu castelo feudal, com uma produção falsa – "*una producción enclenque y falsa, desconocimiento del progresso mental del mundo, iconoclascismo infundado o ingenuidad increíble, subsistente fe en viejos y deshechos fetiches*"[557].

No entanto, ainda há esperanças, conforme o nicaraguense. Ela se apresenta com essa "*generación que se levanta*", de escritores que, destaca ele, se expõem sem medo ao fracasso. Com eles, a literatura em Espanha pode ter esperança na mudança para um cenário mais favorável. É provável que Darío estivesse se referindo aos literatos que ficaram conhecidos por *Generación del 98* – dos quais, alguns viriam a compor o grupo dos modernistas espanhóis, como os irmãos Antonio e Manuel Machado e Ramón María del Valle-Inclán, com quem Darío convivera em tertúlias nos cafés madrilenhos. Outro literato desse grupo, é Salvador Rueda, que contribui na *Revista de America*, sob a direção do nicaraguense e de Gómez Carrillo, e na *Revista Azul*, de Gutiérrez Nájera e Díaz Dufóo.

Além de poesias, Rueda também contribui com textos em prosa para a revista mexicana. Desses, o texto de crítica intitulado "*Color y musica*" dedica algumas linhas à poesia espanhola, que, para Rueda, precisa sofrer uma revolução rítmica e nas cores.[558] A despeito das mudanças na vida moderna, os versos espanhóis, segundo Rueda, seguem sem matizes, sem melodia – *versos sin alma* –, não sentem, nem expressam a multiplicidade de sensações que a sociedade moderna experimenta. O que antes se oferecia aos olhos com um só tom, agora se decompôs em fragmentos prismáticos de múltiplas e complexas nuances.

Por isso, o crítico afirma ser necesário então, nessa nova poética, matizar e apresentar a ideia diluída por meio da música e da cor, não a entregando ao leitor, de modo fácil e preciso – "*nuestro público está cansado de la poesía que oferece la idea y el sentimiento de un modo preciso*". E embora Rueda não utilize o verbo *sugerir*, como faz Mallarmé e os simbolistas franceses, ele realiza um movimento em que, ao explicar como essa poética se faria, justamente, sugere a sugestão:

> *¿qué incoveniente hay en* ***ofrecer sentimiento é idea****, por ejemplo,* ***diluidos*** *en la estrofa* ***por medio de la música y del color****, que como hemos visto antes, son*

[557] DARÍO, *Viajes de un cosmopolita extremo*, 2013, p. 91.
[558] RUEDA, Salvador. Color y musica. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 8, p. 126-127, 23 de junio de 1895, HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *naturaleza misma de la poesía?* ***No sabrá el que lea cuándo, en que momento penetró en él la emoción, ó se arraigó en su cerebro la idea****; pero dentro de él estarán, á buen seguro.* ***Se sentirá invadido poco a poco, y así la asimilación intelectual y bela será más suave y dulce é irá revestida de un nuevo halago****.*[559] (Grifos nossos)

O texto de Rueda, publicado na *Revista Azul*, apresenta percepções sobre a arte semelhantes às que Paul Adam escreve no artigo sobre as críticas da imprensa aos simbolistas e suas elaborações estéticas, publicado na revista *Le Symboliste*. Para Adam, assim como Rueda, é preciso matizar as sensações, ritmar as frases e os versos conforme a manifestação da ideia:

> [...] ***rythmé*** *la phrase selon l'aullure de l'idée;* ***employer certaines sonorités pour telle sensation****,* ***certaine melodie pour telle autre****; proscrire les sons qui se répètent sans harmonie voulue; rapeler une idée exprime d'abord par un vocable d'autre valeur mais semblable d'assonance à la première expression.*[560] (Grifos nossos)

Mas as críticas do espanhol não são dirigidas apenas aos que se propõem a escrever em versos. Rueda dedica algumas linhas aos seus contemporâneos críticos de arte, que ele considera serem de escassa ilustração e pouco sentimento estético. Mais uma vez, ao realizar sua crítica – agora a essa crítica "*que se queda en la superfície de los libros de arte, crítica de escasso valor*" –, o literato fala, ao mesmo tempo, sobre as experimentações estéticas modernistas, que difere dessa crítica que carece "*de sensibilidad, de percepción, de fantasia, y tiene el alma muy poco á flor de aire*"[561].

Na leitura de Ruedas, o crítico potencializaria a abertura da obra, como irá escrever Benjamin, anos mais tarde. Como artista – "*el crítico digno de tal nombre, tiene que ser á la vez un artista, un poeta capaz de recoger y sentir las vibraciones*"[562] –, ele se confronta com a obra, lhe dá novo contorno, novas sensações, novos sentimentos, novo tom e, assim, em sua capacidade de engendrar novas leituras, a obra, re-feita na leitura crítica, promove sua reflexividade potencialmente infinita. Para o espanhol, é preciso sensibilidade, percepção e

---

[559] RUEDA, Salvador. Color y musica. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 8, 23 de junio de 1895, p. 127. HNDM.
[560] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BNF, Arsenal.
[561] RUEDA, Salvador. Color y musica. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 8, 23 de junio de 1895, p. 126. HNDM.
[562] RUEDA, Salvador. Color y musica. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 8, 23 de junio de 1895, p. 126. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

fantasia para escrever uma crítica com espírito, ou seja, é necessário capacidade imaginativa, criação.

Se Ruedas fala sobre a crítica e a literatura espanhola, Díaz Dufóo, também publicando na *Revista Azul*, dirige algumas de suas críticas ao cenário americano, como vemos em "*Cuentos y fantasias*". Trata-se de um artigo de crítica sobre o livro homônimo do literato salvadorenho Arturo Ambrogi, publicado em 1895, em que Díaz Dufóo ao apresentar o texto de Ambrogi, discute a literatura hispano-americana e as críticas feitas a ela.[563] Em especial, a questão recorrente nas críticas sofridas pelos modernistas, qual seja, a de sua aproximação com as experiências estéticas francesas, principalmente as simbolistas e decadentistas – como já apontara Gutiérrez Nájera no artigo "*El cruzamiento de la literatura*", no número da *Revista Azul* publicado em 09 de setembro de 1894.

O texto de Díaz Dufóo – abrindo o quinto número, do tomo IV, da revista, na edição de 01 de dezembro de 1895 – tem como início a narrativa do crítico mexicano sobre o momento imediatamente posterior ao témino de sua leitura. É ao fechar o livro que ele, o crítico, se põe a pensar, por algum tempo, a fim de que a impressão deixada pelo livro em seu espírito se manifeste e então ele possa escrever sobre. Em seguida, Díaz Dufóo pinta cenários com as cores e sons que vibraram em seu espírito ao ler a obra:

> *..... Cerré el libro y me pusé a meditar breves momentos. – La* ***impresión*** *que aquellas páginas habían dejado en mi* ***espíritu****, se asemejaba mucho á una* ***alegre fiesta de colores****; á un* ***elegante minueto*** [...] ***Y embriaguez hay en las páginas de Ambrogi, embriaguez de vida, embriaguez de movimento, embriaguez de matices; algo así como la sensación quintaesenciada del mundo exterior****, como la* ***complicada refracción de impresiones muy vivas y muy penetrantes****, que tienen la dolorosa sutileza que informa á la moderna labor de arte*.[564] (Grifos nossos)

O mexicano comenta sobre a recepção das elaborações artísticas hispano-americanas que se apresentam nessa forma quintessenciada, pintura da ideia impressa na alma do artista, das impressões percebidas pelo seu espírito – que "*une á los espíritus con el eterno ritmo de la naturaleza en los espacios*". De acordo com ele, as críticas, que não são poucas, a essas experimentações estéticas, comumente,

---

[563] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, p. 1-2, 01 de diciembre de 1895. HNDM.
[564] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 1. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

atribuem a elas um falseamento e seus críticos afirmam ainda que essa arte não "responde ao meio em que se produz".[565] Daí a alcova que muitos – e podemos complementar, ao longo de décadas – encerram as experiências latino-americanas como reproduções, imitações, cópias, descoladas das suas realidades sociais, mas sempre em referência às experiências europeias.

A essa crítica, que enxerga as manifestações americanas como *pose* e afrancesamento – por considerar como modelo a França finissecular, ou melhor, a Paris *fin-de-siècle* –, Díaz Dufóo responde com divergência. Isso porque para o crítico mexicano, os americanos não estão isolados das experiências da vida moderna por estarem no cenário do – que um dia já fora – exúbero continete. A América e seus poetas não cantam apenas sobre altivas montanhas, grandes correntes de rios ou palmeiras onde cantam sabiás. A arte americana não está apartada das modernas sensações do mundo finissecular pela natureza de seus territórios, contesta o crítico:

> ***A mi juicio andan equivocados los que de tal modo opinan; creese que la juventud americana há adoptado una pose que no encaja en el vasto encenario del exúbero continente****, cuando lo cierto es que los artistas americanos se han por extraño modo identificado á las sensaciones que entrañan las literaturas europeas. [...]* ***El error consiste en imaginar que las jóvenes generaciones americanas no han sido heridas por las desgarradoras dolencias que se han apoderado de las almas contemporâneas del otro lado del mar****.*[566] (Grifos nossos)

Díaz Dufóo ainda destaca que as experimentações estéticas hispano-americanas estão em sintonia com as experimentações europeias, e os críticos que veem nelas reles cópias, justificam suas opiniões assegurando que ainda falta muito para que, nas terras americanas, a civilização chegue à mesma etapa que já se apresenta na Europa. A essa percepção, o crítico da *Revista Azul* replica, em tom assertivo: "*¡Como si hubiésemos permanecido indiferentes á ese gran soplo que desde hace más de un cuarto de siglo se ha dejado sentir en la vida del arte!*"[567].

Para ele, a história da Hispano-América serviu aos seus artistas de admirável preparação para aquele estado de irritabilidade doentia também presente na poesia europeia. Mais uma vez, Díaz Dufóo recupera a questão da natureza do continente,

---

[565] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 1. HNDM.
[566] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 1. HNDM.
[567] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 1. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

tantas vezes utilizadas para desacreditar o caráter original das experiências americanas, afirmando que nem mesmo o espetáculo da natureza em todo o seu vigor foi capaz de servir de refúgio, pois os "grandes ideais" vieram à tona.

Por fim, ele faz uma interessante ressalva pouco antes de chegar à última parte de sua crítica. Sobre os ideais que emergiam nos dois continentes, Díaz Dufóo sublinha diferenças entre as experiências europeias e americanas, destacando que, pelas singularidades de suas experiências históricas, os americanos talvez fossem os primeiros a sofrer as consequências da violenta crise que se experienciava na vida moderna desse fim de século:

> *Los grandes ideales han venido al suelo, y* ***mientras allá – en el viejo mundo – la tradición se alzaba como un poderoso obstáculo á la realización de los altos princípios sociales, aquí*** *hemos visto descolorarse el lienzo, borrarse la magia de ciertas palavras, y* ***sin fe en un pasado de que carecemos y desconfiados del presente, somos tal vez los primeros en sufrir las consecuencias de la violenta crisis que hoy pesa sobre los espíritus y de que la literatura, por ser la expresión más acabada del estado de las conciencias se, encuentra invadida***.[568] (Grifos nossos)

Embora a sensação de desconfiança do presente, narrada pelo crítico mexicano, se assemelhe a sensação de quem não confia na atmosfera do entorno, de que fala o simbolista brasileiro Nestor Victor, Díaz Dufóo ainda atribui à experiência mexicana a ausência de fé no passado, do qual, segundo ele, carecem os mexicanos. Esse passado desconhecido, ou ainda essa falta de passado, pode ser um tanto quanto ambígua, uma vez que remete à história mexicana e às sensações desses artistas.

Há aí uma dupla referência. Ao apagamento da cultura mexica pelos anos de conquista e colonização e à sensação de não identificação com as experiências artísticas e intelectuais hispano-americanas de então. O que lhes legaria uma sensação de não pertencimento com essa terra e de identificação com outra, que lhes seria afim em espírito: "*[...] allá en la amada Francia, la eterna desposada de nuestras almas*"[569]. Ambrogi é, nas palavras de Díaz Dufóo, como muitos outros, um espírito francês nascido em terra americana.

---

[568] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 2. HNDM.
[569] DÍAZ DUFÓO, Carlos. Cuentos y fantasias. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo IV, n. 5, 01 de diciembre de 1895, p. 2. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Algo semelhante é expresso por Gutiérrez Nájera, em um artigo assinado sob o pseudônimo *El Duque Job*, no sétimo número, do primeiro tomo, da *Revista Azul*. Em "*El bautismo de la 'Revista Azul'*"[570], *El Duque Job*, logo no início de seu texto, se refere a ele e a seu amigo Carlos [Díaz Dufóo] como, "*espríritus franceses deportados á tierra americana*"[571].

Nesse texto que narra o surgimento da revista modernista mexicana, o literato evoca imagens do mundo da política quando conta que em seus breves momentos de escape – daquilo que ele chama sua prisão, porém nada mais é do que as convenções as quais se submete para publicar seus artigos –, passa por salas de deputados e pela plataforma da Câmara. Todavia, ressalta ele, era recebido nesses espaços com a formal e expressa condição de retornar sempre à sua prisão. Como redator chefe do periódico *El Partido Liberal* – órgão do partido político de mesmo nome e apoiador do governo de Porfirio Díaz –, Guitiérrez Nájera transitava entre diferentes cenas mexicanas – os espaços da vida política mexicana, as redações dos impressos em que colaborava e sua própria morada, o seu empenho em defender suas percepções sobre o fazer poético nesse *fin de siglo*, como vemos no artigo "*El arte y el materialismo*", de 1876.[572]

A sua proximidade com o mundo da política é um dos aspectos que contribui para a emergência da *Revista Azul*. Tal fato é evidenciado quando Gutiérrez Nájera fala, em seu texto, da figura de Apolinar Castillo, deputado federal pelo Partido Liberal e diretor do periódico porfirista no qual ele era redator, como a pessoa que proveu aos dois amigos, ele e Díaz Dufóo, que eram como prisioneiros em busca da evasão, casa e roupa para a desnuda ideia da *Revista Azul*, podendo ser assim

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[570] EL DUQUE JOB. El Bautismo de la "Revista Azul". *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo I, n. 7, p. 1-2, 17 de junio de 1894. HNDM.

[571] EL DUQUE JOB. El Bautismo de la "Revista Azul". *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo I, n. 7, 17 de junio de 1894, p. 1. HNDM.

[572] Sobre essa transitoriedade do literato entre as diversas cenas finisseculares mexicanas, em um artigo sobre a presença da política mexicana nos escritos de Gutiérrez Nájera, Azucena Hernández Ramírez aponta para a possibilidade de se pensar o literato, símbolo do modernismo mexicano, como um mediador entre "*la superestructura jurídico política y el dominio público, paralelamente a su proyecto estético del arte por el arte en la poesía y la prosa modernista*". HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Azucena. Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato. *Literatura Mexicana*, Ciudad de México, v. 25, n. 1, p. 25-55, 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462014000100002&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 05 mai. 2021.

considerado o "pai" da jovem revista que completava então, no momento da publicação desse texto, sete números.[573]

Ainda sobre a sensação de afinidades com o mundo francês, a mesma aparece no número publicado em 20 de outubro de 1895, no artigo assinado por Rubén Darío sobre o poeta cubano Julián del Casal, cujos textos também figuram na *Revista Azul*.[574] Sobre del Casal, a quem compara com Leconte de Lisle e o personagem Des Esseintes, do romance de Huysmans, Darío escreve:

> ***Nació allí en las Antillas, como Leconte de Lisle en la isla de Borbón*** […] *¡La casualidad tiene sus ocurrencias!* ***Si Casal hubiese nacido en París****…… Yo me descubro respetuoso ante* ***ese portentoso y desventurado soñador que apareció, por capricho de la suerte, en un tiempo y en un país en donde, como Des Esseintes, viviría martirizado y sería siempre extranjero***.[575] (Grifos nossos)

Nesse artigo, Darío ainda remarca a relação do poeta cubano com – bem como de seu reconhecimento por – alguns dos principais artistas do *fin-de-siècle* francês, como Huysmans, Moreau e Verlaine.[576] Sobre as críticas realizadas sobre o poeta cubano, o nicaraguense responde que Julián del Casal não é daqueles artistas que cabem nas críticas, sejam elas elogiosas ou não, feitas pelos "*maestros*" – Darío utiliza o termo entre aspas – ou os exegetas cubanos ou hispano-americanos.

Ainda nesse artigo, os traços de cosmopolitismo nas experiências modernistas são novamente evidenciados, quando lemos um trecho transcrito de carta enviada para Darío por del Casal, este já próximo de sua morte, na qual o cubano contava ao nicaraguense como o conhecera. Tal evento se dera através do crítico guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que anunciou a chegada de Darío à Paris e sua ida para Buenos Aires – del Casal faz referëncia às viagens que o literato nicaraguense realiza entre fins de 1892 e 1893.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[573] Gutiérrez Nájera igualmente recorda os outros literatos que vieram a ajudar na formação da revista, "*para ella acudimos á los amigos próceres*": Manuel Flores, Juan de Dios Peza, Valenzuela, Urueta, Urbina, Tablada, Gamboa, *Micrós*, Rafael de Zayas, Pepe Bustillos e Balbino Dávalos. *Cf.* EL DUQUE JOB. El Bautismo de la "Revista Azul". *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo I, n. 7, 17 de junio de 1894, p. 2. HNDM

[574] DARÍO, Rubén. Julian del Casal. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 25, p. 394-396, 20 de octubre de 1895. HNDM.

[575] DARÍO, Rubén. Julian del Casal. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 25, 20 de octubre de 1895, p. 394. HNDM.

[576] "*Cuando 'ese jóven de mérito indiscutible' recebió una carta de Huysmans, cuando Gustave Moreau reconoció su Salomé en los versos del cubano, cuando Verlaine le ha alabado deseando ardentemente su converción, ó más bien su vuelta al catolicismo, yo me he sentido orgulloso y satisfecho.*" DARÍO, Rubén. Julian del Casal. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo III, n. 25, 20 de octubre de 1895, p. 394. HNDM.

Antes de Paris, Darío esteve na Espanha, onde conheceu Rueda, que por sua vez já havia se encontrado com o literato cubano, quando da curta passagem deste pelo velho continente em 1888. De Paris, o poeta nicaraguense parte para seu destino final, a cidade de Buenos Aires, onde trabalharia na prensa cotidiana e, em 1894, dirigiria e publicaria, junto com seu amigo Gómez Carrilo, a *Revista de America*.

Destino final apenas temporariamente. Essa não fora sua primeira viagem e tampouco seria a última. Três continentes – as Américas, a Europa e a África, ainda que tenha passado apenas pelo Marrocos – e muitas cidades foram destinos de Rubén Darío. Sempre em movimento, suas contínuas viagens foram narradas em crônicas escritas por vezes para seus leitores dos vários periódicos em que colaborou ou ainda como registro próprio das suas experiências e das diversas experiências das modernidades com as quais se deparava ao passar por diferentes espaços.

Nesses textos de Darío, é possível observar, além das singularidades de cada experiência, como ele articula – em uma leitura própria – diferentes tradições culturais para recompô-las em uma poética, que se faz heterogênea. Cosmopolita extremo por suas inúmeras viagens, pela recepção dos mais diversos fluxos culturais, pelas suas narrativas urbanas, por ser um cidadão do mundo – ocidental, ao menos. Darío, colaborador da *Revista Azul* e diretor da *Revista de America*, foi um escritor em trânsito, cuja escrita também se fez em trânsito.

A partir dos elementos expostos até aqui, é viável nossa proposição de que a vida política não se configura enquanto uma ausência na *Revista Azul*, como analisam Díaz Alejo e Prado Velázquez. Ao contrário, assim como em *Pierrot*, porém abordada em outras formas, ela está ali. É necessário, nesse sentido, observar as nuances de como essas questões são apresentadas pela revista mexicana em suas páginas.

Dessa perspectiva, foi possível identificar, ao menos, alguns aspectos – inclusive que diferenciam a experiência da *Revista Azul* das demais revistas do *corpus* documental da pesquisa – que valem ser destacados. Um desses, é a apresentação de um discurso ambíguo em que defendia as elaborações estéticas finisseculares – simbolistas, decadentes, modernistas – ao mesmo tempo em que reforçava traços culturais fundamentais à manutenção do regime liberal e positivista de Porfirio Díaz.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Já o chamado afrancesamento não se trata de cópia, mas de um meio pelo qual, nas cenas finisseculares, esses literatos modernistas rompem com a tradição espanhola numa valorização das experiências hispano-americanas na aproximação das experimentações francesas. Essa identificação e aproximação com a França – que não era exclusiva da revista, pois integrava-se, de um modo geral, à cultura finissecular latino-americana – afastava a República Mexicana não apenas de sua antiga metrópole colonial, a Espanha, como também da ameaça imperialista de seu vizinho Estados Unidos. Ameaça essa que vemos, inclusive, alguns modernistas denunciar em seus textos, como o faz Rodó, em *Ariel*.

Finalmente, vale ressaltar a existência na revista mexicana de uma extrema variedade que abarcou a publicação de textos, em verso e em prosa, de mais de duzentos artistas, de cerca de trinta nacionalidades distintas. Além desses aspectos, somadas as diversas percepções estéticas presentes na revista, é possível, como bem observa Rama, compreender ainda o modernismo hispano-americano como uma dinâmica produção acumulativa que se caracteriza por "*sucesivas incorporaciones externas y sucesivas inventivas respuestas internas* [...] *que se acumulan combinándose de diversas maneras*"[577]. Muito mais que uma revista "afrancesada", a *Revista Azul* era uma revista mexicana e substancialmente moderna.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[577] RAMA, *Las máscaras democráticas del modernismo*, 1985, p. 61.

Capítulo 7. Na efemeridade, as críticas: *Revista de América*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz*

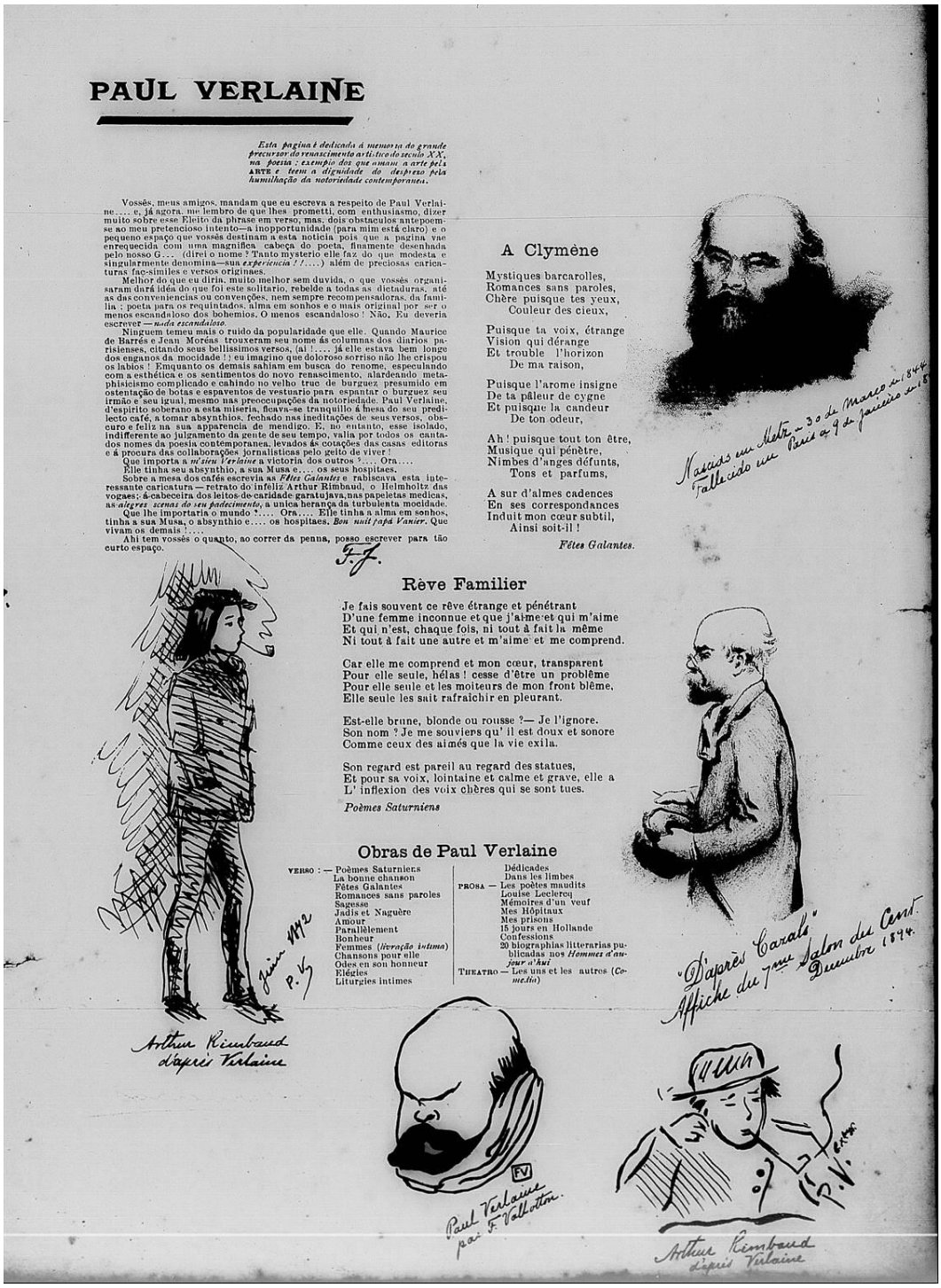
As revistas latino-americanas *Revista de America*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz* são aquelas que apresentam uma duração mais curta em termos de publicação. A argentina conta com três números, *Galaxia* publica apenas um e *Rosa-Cruz* não ultrapassa quatro números publicados em sua primeira época – o que a iguala aos números da francesa *Le Symboliste* – e três, em sua segunda época. Em termos de textos de crítica, elas figurariam mais distantes das revistas francesas e da revista mexicana, apresentando poucos textos, cujo percentual varia entre dez e quinze na composição dessas revistas – com ressalva ainda para *Galaxia*, que não apresenta.

Diferente da revista carioca *Pierrot*, a *Revista de America*, a *Galaxia* e a *Rosa-Cruz* publicam seus textos – sejam eles de crítica, informativos ou literários – com poucos elementos da oralidade cotidiana, trocadilhos ou troças, apesar de algumas críticas da *Rosa-Cruz* conterem altas doses de ironia em referência à cena finissecular literária brasileira. Os textos de crítica discutem as tradições e as novas experimentações estéticas nas cenas finisseculares na América e Europa.

Embora essas revistas publiquem textos de diversos autores – das Américas, França, Espanha, Portugal, Itália, Alemanha, Noruega, Bélgica... – e mesmo que nem sempre eles sejam traduzidos, como no caso da *Rosa-Cruz* que publica alguns textos em francês, ainda assim, é possível identificar uma preocupação por parte de seus literatos com sua atuação local. Por exemplo, das revistas cariocas, *Rosa-Cruz* tem a maioria de seus textos de crítica voltada para a cena nacional brasileira, mais especificamente acontecimentos artísticos e literários.

Já *Galaxia*, que traz como subtítulo "Revista artística internacional", apesar de dedicar, em seu único número publicado, uma página inteira a um dossiê sobre o poeta francês Paul Verlaine [figura 28], apresenta as elaborações estéticas do grupo simbolista carioca formado pelos amigos Gonzaga Duque, Mário Pederneiras e Lima Campos. Mesmo a revista portenha, que dedica suas principais críticas à produção estrangeira, francesa e italiana, traz crônicas sobre Buenos Aires e, no seu número de abertura, entrevista diretores de diferentes periódicos da cidade sobre a questão social contemporânea. Esses artistas apresentam suas percepções estéticas – na efemeridade de suas revistas literárias, em suas críticas, ainda que não numerosas – às cenas literárias e ao mundo moderno do qual faziam parte.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA



PAUL VERLAINE

Esta pagina é dedicada á memoria do grande precursor do renascimento artistico do seculo XX, na poesia ; exemplo dos que amam a arte pela ARTE *e teem a dignidade do desprezo pela humilhação da notoriedade contemporanea.*

Vossês, meus amigos, mandam que eu escreva a respeito de Paul Verlaine.... e, já agora, me lembro de que lhes prometti, com enthusiasmo, dizer muito sobre esse Eleito da phrase em verso, mas, dois obstaculos antepõem-se ao meu pretencioso intento—a inopportunidade (para mim está claro) e o pequeno espaço que vossês destinam a esta noticia pois que a pagina vae enregueciida com uma magnifica cabeça do poeta, finamente desenhada pelo nosso G.... (direi o nome ? Tanto mysterio elle faz do que modesta e singularmente denomina—sua *experiencia ! ! ....*) além de preciosas caricaturas fac-similes e versos originaes.

Melhor do que eu dirin, muito melhor sem duvida, o que vossês organisaram dará idéa do que foi este solitario, rebelde a todas as dictaduras, até as das conveniencias ou convenções, nem sempre recompensadoras, da familia ; poeta para os requintados, alma em sonhos e o mais original por ser o menos escandaloso dos bohemios. O menos escandaloso ! Não. Eu deveria escrever —*nada escandaloso.*

Ninguem temeu mais o ruido da popularidade que elle. Quando Maurice de Barrés e Jean Moréas trouxeram seu nome ás columnas dos diarios parisienses, citando seus bellissimos versos, (ai ! .... já elle estava bem longe dos enganos da mocidade !) eu imagino que doloroso sorriso não lhe crispou os labios ! Emquanto os demais sahiam em busca do renome, especulando com a esthética e os sentimentos do novo renascimento, alardeando metaphisicismo complicado e cahindo no velho truc de burguez presumido em ostentação de botas e espaventos de vestuario para espantar o burguez seu irmão e seu igual, mesmo nas preoccupações da notoriedade. Paul Verlaine, d'espirito soberano a esta miseria, ficava-se tranquillo á mesa do seu predilecto café, a tomar absynthios, fechado nas ineditações de seus versos, obscuro e feliz na sua apparencia de mendigo. E, no entanto, esse isolado, indifferente ao julgamento da gente de seu tempo, valia por todos os cantados nomes da poesia contemporanea, levados ás cotações das casas editoras e á procura das collaborações jornalisticas pelo geito de viver !

Que importa a *m'sieu Verlaine* a victoria dos outros ? .... Ora....

Elle tinha seu absynthio, a sua Musa e.... os seus hospitaes.

Sobre a mesa dos cafés escrevia as *Fêtes Galantes* e rabiscava esta interessante caricatura — retrato do infeliz Arthur Rimbaud, o Helmholtz das vogaes ; á cabeceira dos leitos de caridade garatujava, nas papeletas medicas, as *alegres scenas de seu padecimento*, a unica herança da turbulenta mocidade.

Que lhe importaria o mundo ? .... Ora.... Elle tinha a alma em sonhos, tinha a sua Musa, o absynthio e.... os hospitaes. *Bon nuit papá Vanier.* Que vivam os demais ! ....

Ahi tem vossês o quanto, ao correr da penna, posso escrever para tão curto espaço.

F. J.

A Clymène

Mystiques barcarolles,
Romances sans paroles,
Chère puisque tes yeux,
Couleur des cieux,

Puisque ta voix, étrange
Vision qui dérange
Et trouble l'horizon
De ma raison,

Puisque l'arome insigne
De ta pâleur de cygne
Et puisque la candeur
De ton odeur,

Ah ! puisque tout ton être,
Musique qui pénètre,
Nimbes d'anges défunts,
Tons et parfums,

A sur d'almes cadences
En ses correspondances
Induit mon cœur subtil,
Ainsi soit-il !

Fêtes Galantes.

Rêve Familier

Je fais souvent ce rêve étrange et pénétrant
D'une femme inconnue et que j'aime et qui m'aime
Et qui n'est, chaque fois, ni tout à fait la même
Ni tout à fait une autre et m'aime et me comprend.

Car elle me comprend et mon cœur, transparent
Pour elle seule, hélas ! cesse d'être un problême
Pour elle seule et les moiteurs de mon front blême,
Elle seule les sait rafraichir en pleurant.

Est-elle brune, blonde ou rousse ?— Je l'ignore.
Son nom ? Je me souviers qu' il est doux et sonore
Comme ceux des aimés que la vie exila.

Son regard est pareil au regard des statues,
Et pour sa voix, lointaine et calme et grave, elle a
L' inflexion des voix chères qui se sont tues.

Poèmes Saturniens

Obras de Paul Verlaine

VERSO : — Poèmes Saturniens
La bonne chanson
Fêtes Galantes
Romances sans paroles
Sagesse
Jadis et Naguère
Amour
Parallèlement
Bonheur
Femmes (*liveração intima*)
Chansons pour elle
Odes en son honneur
Elégies
Liturgies intimes
Dédicades
Dans les limbes
PROSA — Les poètes maudits
Louise Leclercq
Mémoires d'un veuf
Mes Hôpitaux
Mes prisons
15 jours en Hollande
Confessions
20 biographias litterarias publicadas nos *Hommes d'aujourd'hui*
THEATRO — Les uns et les autres (*Comedia*)

Nascido em Metz — 30 de Março de 1844
Fallecido em Paris a 9 de Janeiro de 1896

Arthur Rimbaud
d'après Verlaine

"Daprès Carals"
Affiche du 7me Salon des Cent.
Decembre 1894.

Paul Verlaine
par F. Valloton.

Arthur Rimbaud
d'après Verlaine

Figura 28 – Dossiê "Paul Verlaine", com ilustrações, revista *Galaxia*
GALAXIA. Dossiê "Paul Verlaine". G*alaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, julho de 1896. FBN, HDB. O dossiê traz além de um texto de apresentação, dois poemas do literato francês, uma lista com suas obras em verso e prosa, ilustrações de Rimbaud feitas por Verlaine, e três ilustrações do poeta homenageado, sendo um busto de autoria de Félix Valloton, outro que não foi possível identificar o autor, e uma terceira ilustração feita por Fédéric-Auguste Cazals.

7.1. Vida moderna e criação poética

Dirigida pelo nicaraguense Rubén Darío e o boliviano Ricardo Jaimes Freyre, a *Revista de America* é editada e publicada na cidade argentina de Buenos Aires.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Seus diretores garantem, antes mesmo de seu lançamento, uma boa repercussão. O periódico *La Prensa* noticia a publicação futura de uma "nova publicação literária de grandes perspectivas", enquanto *La Nación* destaca os diretores, "Rubén Darío, a quem basta nomear, e o Sr. Ricardo Jaimes Freyre, jovem que inicia com brilho a carreira das letras". Ambas notas aparecem no primeiro número da revista literária, na coluna fixa, presente nos três números, "*La prensa y 'La Revista de America'*", sempre na última página.

Além dos textos de seus reconhecidos diretores, publicam na revista, escritores de língua espanhola, de diversos países. Além disso, publica notas, em diferentes idiomas, com a recepção, por diferentes periódicos publicados na América Latina, embora a maior parte deles seja da cidade de Buenos Aires, de cada número impresso da revista.[578] Junto com Darío, um de seus principais críticos, é o guatemalteco Enrique Gómez Carrillo, que dedica suas críticas aos artistas franceses, com quem estava em franco contato quando do ano de publicação da revista, em 1894.

Isso porque, em 1890, Gómez Carrillo vai para Europa, com uma bolsa de estudos na cidade de Madrid, outorgada pelo governo da Guatemala. Porém, segundo Enrique Torres Espinoza, ao invés de se estabelecer na cidade espanhola, o jovem literato dirige-se à Paris. Durante a estadia na capital francesa, Gómez Carrillo conhece algumas figuras importantes da cena finissecular parisiense no mundo das artes, como Verlaine, Moréas e Leconte de Lisle – além do escritor britânico, de origem irlandesa, Oscar Wilde. Foi em Paris que o jovem Enrique Gómez Carrillo iniciou sua vida boemia.[579]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[578] No primeiro número, aparecem as notas, em espanhol, sobre o início da publicação da *Revista de America*, dos periódicos *La Prensa* e *La Nación*; em italiano, *L'Operario Italiano*; e, em francês, *Le Courrier de la Plata*. No segundo número, as notas são sobre o primeiro número publicado da revista e aparecem, novamente em mais de um idioma, nos periódicos: em espanhol, *La Nación*, *La Prensa*, *La Ilustración Sud-Americana* e *Tribuna*; em francês, *Le Courrier français* – nesse número aparece *Le Petit Journal*, porém a errata no número seguinte da revista aponta para essa correção – e *Le Courrier de la Plata*; em inglês, *The Standart*; e, em italiano, *L'Operario Italiano*. No terceiro, e último número, as notas, em espanhol, dos periódicos *El Diario* e *La Nación*, e, em francês, *Le Courrier de la Plata*, são sobre o segundo número da revista, enquanto as notas dos impressos *Revista Científica-Literaria*, de Córdoba, e *La Razón*, de Montevidéu, são dedicadas ao primeiro número da *Revista de America*. Há ainda nesse terceiro número, uma nota mais extensa, assinada por Jean Hulda, provavelmente um pseudônimo, que fala sobre o decadentismo e a relação da revista e seus colaboradores com essa experiência estética finissecular.

[579] TORRES ESPINOZA, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo*: el cronista errante. 2ª ed. Guatemala: F&G editores, 2007.

Em consequência disso, o governo guatemalteco retirou sua bolsa de estudos até que ele se dirigisse à Madrid, o que o jovem fez pouco tempo depois. No entanto, no ano de publicação da *Revista de America*, ele já havia voltado a viver em Paris. Em sua vida no estrangeiro, o literato guatemalteco conheceu cidades de quase todos os continentes: América, Europa, África e Ásia. "*Gómez Carrillo va á Rusia, va al Japón. Cumple su deber de periodista y con su obligación de artista*"[580], escreve Darío no prólogo do livro *De Marseilla á Tokio: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, de Gómez Carrillo, em que são narradas algumas de suas viagens.

O guatemalteco foi correspondente e colaborador de vários periódicos e revistas, europeus e latino-americanos, tendo uma profusão de textos espalhados em diversos impressos, além da publicação de mais de dez livros. Na mexicana *Revista Azul*, publicou dois ensaios e sete traduções do francês para o espanhol, e na *Revista de América*, um artigo de crítica em três partes, cada uma aparecendo em um número da revista, sobre alguns escritores franceses da cena finissecular.

O artigo, que soma cerca de quinze páginas, é intitulado "*Los poetas jovenes de Francia*"[581] e aborda as experimentações estéticas do fim do século e as elaborações de Jean Moréas, Adolphe Retté, Henri de Régnier, Charles Morice, Stuart Merrill, Saint-Pol-Roux, Maurice du Plessys e Ernest Reynaud – a exceção dos dois últimos, todos colaboraram com, ao menos, um texto na revista *La Vogue*, e Moréas também publica na *Le Symboliste*.[582] Embora Gómez Carrillo escreva como se todos já fossem amplamente reconhecidos pelo público no mundo hispano-americano, é possível que poucos o fossem realmente – mesmo porque na França, também não o eram.

O crítico inicia seu texto com uma observação curiosa: é mais difícil falar dos poetas de então do que os do passado. A justificativa de Gómez Carrillo é de que estes últimos eram facilmente reunidos em torno de um mesmo ideal, uma mesma

---

[580] DARÍO, Rubén. Prologo. In. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *De Marseilla á Tokio*: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón. Paris: Garnier Hermanos, 1906, p. VII-XIII. p. XI. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[581] Esse texto irá aparecer no ano seguinte, 1895, juntamente com outros textos de autoria de Gómez Carrillo, no livro *Literatura extranjera*, publicado pela Garnier. *Cf.* GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Literatura extranjera, estudios cosmopolitas*. Paris: Garnier, 1895. BNF, Arsenal.

[582] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, p. 4-9, [parte I], 19 de agosto de 1894; n. 2, p. 22-25, [parte II], 05 de septiembre de 1894; n. 3, p. 42-47, [parte III], 01 de octubre de 1894.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

escola, uma mesma "religião" com "*una biblia estética, un sacerdote supremo y un templo*"[583] ao passo que os literatos *de hoy* não estariam unidos entre si por nenhum laço verdadeiramente sólido. Esse apontamento do crítico demonstra, como já destacamos, a multiplicidade de experimentações estéticas na cena finissecular.

Não obstante, ele ressalta que se for necessário reunir todos esses artistas sob um termo, a única palavra que poderia se fazer uso, em se tratando dos poetas jovens da França, seria *individualismo*. Esse individualismo a que se refere Gómez Carrillo seria a singularidade estética que compõe a individualidade de cada um desses artistas, que não se encontram reunidos baixo as normas de uma "escola". Algo semelhante é escrito por Ernest Raynaud no primeiro volume de seu *La Mêlée Symboliste, portraits et souvenirs*: "*Il y a le Symbolisme de Gustave Kahn, celui de Henri de Régnier, celui de Vielé-Griffin, celui de Charles Morice, celui de Mæterlinck, celui de Verhseren, celui de Jean Moréas*"[584].

Para o crítico guatemalteco, enquanto alguns críticos afirmam ser o simbolismo o fio invisível e misterioso que uniria a alma dos jovens poetas franceses, que os salvaria do isolamento estéril, para ele, Gómez Carrillo, é preciso ver além dos aspectos teóricos dessa nova estética, em que o símbolo é – em suas palavras – algo mais metafísico e complicado. Para ele é necessário fixar-se menos em livros e olhar mais para os costumes da sociedade moderna.

Sobre a cidade que seu olhar percorre, o crítico escreve que a Paris de sua época vive uma vida ligeira e refinada. Em 1894, ano em que Gómez Carrillo escreve, Paris, de fato, andava a todo vapor – e petróleo. Acontecera alguns meses antes, na manhã do domingo de 22 de julho, a primeira corrida automobilística da história, partindo de Paris em direção à Rouen. O fato fazia história então, tendo sido publicado em diversos impressos da época. *Le Petit Journal* dedicou, no dia seguinte, uma reportagem com ilustrações dos modelos de automóveis que participaram da corrida [figura 29], que dava a visão do futuro, "*de l'avenir*"[585].

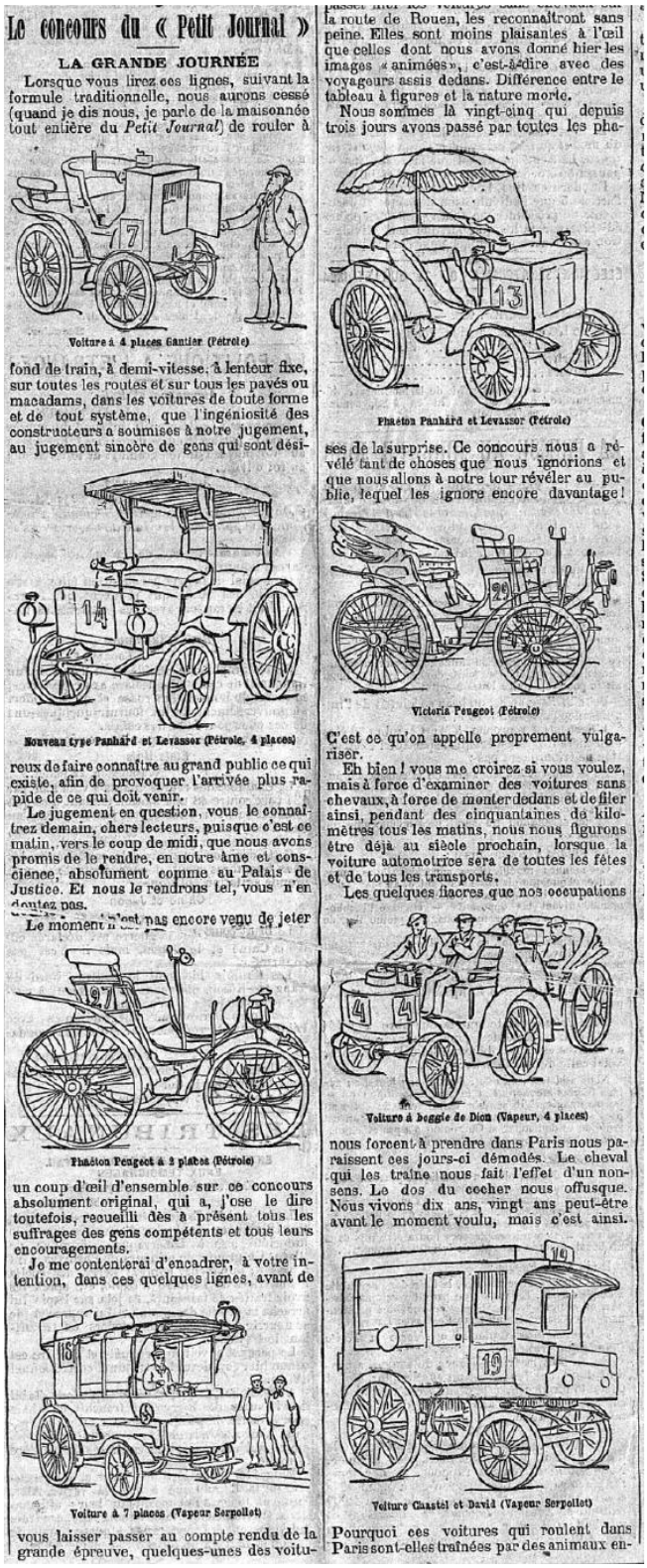
---

583 GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia. [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 4.

584 RAYNAUD, Ernest. *La Mêlée symboliste*: portraits et souvenirs. 3 vols. Paris: 1920. p. 179 (v. 1). BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. Esse aspecto da individualidade estava presente igualmente em outros escritos, como veremos, oportunamente, em uma troca de cartas entre Cruz e Sousa e Gonzaga Duque e em um artigo do mexicano Amado Nervo.

585 JEAN SANS TERRE [Pierre Giffard]. La grande journée. *Le Petit Journal*, Paris, 32ème année, n. 11532, p. 1, 23 juillet 1894. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA



Le concours du « Petit Journal »

LA GRANDE JOURNÉE

Lorsque vous lirez ces lignes, suivant la formule traditionnelle, nous aurons cessé (quand je dis nous, je parle de la maisonnée tout entière du *Petit Journal*) de rouler à

Voiture à 4 places Gautier (Pétrole)

fond de train, à demi-vitesse, à lenteur fixe, sur toutes les routes et sur tous les pavés ou macadams, dans les voitures de toute forme et de tout système, que l'ingéniosité des constructeurs a soumises à notre jugement, au jugement sincère de gens qui sont dési-

Nouveau type Panhard et Levassor (Pétrole, 4 places)

reux de faire connaître au grand public ce qui existe, afin de provoquer l'arrivée plus rapide de ce qui doit venir.

Le jugement en question, vous le connaîtrez demain, chers lecteurs, puisque c'est ce matin, vers le coup de midi, que nous avons promis de le rendre, en notre âme et conscience, absolument comme au Palais de Justice. Et nous le rendrons tel, vous n'en doutez pas.

Le moment n'est pas encore venu de jeter

Phaéton Peugeot à 2 places (Pétrole)

un coup d'œil d'ensemble sur ce concours absolument original, qui a, j'ose le dire toutefois, recueilli dès à présent tous les suffrages des gens compétents et tous leurs encouragements.

Je me contenterai d'encadrer, à votre intention, dans ces quelques lignes, avant de

Voiture à 7 places (Vapeur Serpollet)

vous laisser passer au compte rendu de la grande épreuve, quelques-unes des voitu-

la route de Rouen, les reconnaîtront sans peine. Elles sont moins plaisantes à l'œil que celles dont nous avons donné hier les images « animées », c'est-à-dire avec des voyageurs assis dedans. Différence entre le tableau à figures et la nature morte.

Nous sommes là vingt-cinq qui, depuis trois jours avons passé par toutes les pha-

Phaéton Panhard et Levassor (Pétrole)

ses de la surprise. Ce concours nous a révélé tant de choses que nous ignorions et que nous allons à notre tour révéler au public, lequel les ignore encore davantage!

Victoria Peugeot (Pétrole)

C'est ce qu'on appelle proprement vulgariser.

Eh bien! vous me croirez si vous voulez, mais à force d'examiner des voitures sans chevaux, à force de monter dedans et de filer ainsi, pendant des cinquantaines de kilomètres tous les matins, nous nous figurons être déjà au siècle prochain, lorsque la voiture automotrice sera de toutes les fêtes et de tous les transports.

Les quelques fiacres que nos occupations

Voiture à boggie de Dion (Vapeur, 4 places)

nous forcent à prendre dans Paris nous paraissent ces jours-ci démodés. Le cheval qui les traîne nous fait l'effet d'un nonsens. Le dos du cocher nous offusque. Nous vivons dix ans, vingt ans peut-être avant le moment voulu, mais c'est ainsi.

Voiture Chastel et David (Vapeur Serpollet)

Pourquoi ces voitures qui roulent dans Paris sont-elles traînées par des animaux en-

Figura 29 – Ilustrações de automóveis, *Le Petit Journal*, detalhe

JEAN SANS TERRE [Pierre Giffard]. La grande journée. *Le Petit Journal*, Paris, 32ème année, n. 11532, p. 1, 23 juillet 1894. BNF, Gallica. Conjunto de ilustrações que acompanha o texto sobre a primeira corrida automobilística realizada em 1894, no circuito Paris-Rouen. As imagens, que são acompanhadas de legendas explicativas, trazem os modelos de carros que concorreram no evento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

João do Rio, ao registrar os novos rumos da moderna, em suas constantes e rápidas mudanças, apresenta justamente como símbolo desse novo tempo – pois não se trata apenas de um momento específico no tempo, mas também de uma nova percepção do próprio tempo –, o automóvel. Em sua crônica, intitulada *Vida vertiginosa*, apresenta aspectos da inovação técnica automobilística e as modificações dadas em função de sua veloz aceitação, sem deixar escapar sua crítica às consequências dessa vida vertiginosa, capturada por ele na imagem do automóvel:

> Oh! 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-se como um raio; pensa-se sem pensar, no amanhã que se pode alcançar agora*.[586] (Grifos nossos)

Achugar identifica como uma das facetas da modernidade, essa nova relação estabelecida com o tempo, propondo, inclusive, que a experiência da velocidade seja encarada como uma espécie de transversalidade horizontal que possibilitaria o estabelecimento de alguns traços comuns frente à heterogeneidade de realidades sócio-históricas nas modernidades latino-americanas.[587] E ao que parece, pelo texto de Gómez Carrillo e a reportagem do *Le Petit Journal*, também experienciada na capital francesa. A experiência da velocidade é uma das experiências centrais nas cidades modernas nas diversas cenas finisseculares.

Não obstante, trata-se de uma velocidade que opera não apenas na forma de deslocamento físico, mas também na comunicação e na linguagem, como demonstra João do Rio na *Vida Vertiginosa*[588], bem como na relação da velocidade com a propensão à mudança, fazendo do novo da novidade um fetiche. Assim vemos na crítica de Pierrot, quando o saltimbanco fala que a sensualidade foi

---

[586] JOÃO DO RIO. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1911, p. 9. BBMD.
[587] ACHUGA, Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de "o *Flâneur*" de Walter Benjamin, 2009, p. 14-31.
[588] João do Rio demonstra como a velocidade, personificada na imagem do automóvel, modifica as relações na sociedade, ressaltando sua atuação na oralidade e grafia, com, por exemplo, a adoção de siglas para substituir nomes: "O automóvel é um instrumento de precisão fenomenal, o *grande reformador das formas lentas*. Sim, em tudo! *A reforma começa, antes de andar, na linguagem e na ortografia*. É a simplificação estupenda. [...]. Assim como encurta tempo e distâncias no espaço, *o Automóvel encurta tempo e papel na escrita*." (Grifos nossos). JOÃO DO RIO. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1911, p. 5-6. BBMD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

transformada em sadismo pela luxúria na vida moderna, e nos textos da revista assinados por *La Femmé Masquée*, os quais abordam a moda.

Para falar desse *fin de siglo*, Gómez Carrillo utiliza em seu texto a mesma palavra que aparecera anos antes na revista carioca *Pierrot*: luxúria. Ainda sobre Paris, o crítico escreve que alguns acreditam faltar moral à cidade, enquanto outros, religião. Não para ele: "*La capital de Francia es hoy más religiosa que ninguna otra ciudad europea, porque no sólo cree en Jesus, sino que también adora á Budha, á Isis y á Júpter.....*"[589]. A essa questão, apenas anunciada em Gómez Carrillo, o crítico Rubén Darío desenvolve um pouco mais, estabelecendo uma relação entre essa espiritualidade em voga e as experimentações estéticas finisseculares, em um artigo sobre o poeta italiano Gabriele D'Annunzio, publicado no segundo número da *Revista de America*.[590]

Para Darío, são as obras dos "Novos", com seu campo principal na região das ideias puras, do Sonho e do Mistério, que impulsionam ao desconhecido, a voos espirituais, ao renascimento do misticismo, à renovação de antigos símbolos, à exploração "*de los inmensos y viejos bosques de la Historia en donde se hallan los ocultos templos de las passadas religiones*". De acordo com o crítico, esses artistas, "*adoradores de un supremo ideal*", buscaram "*por todas partes las manifestaciones profundas del alma universal*", viram "*un mundo de extrañas iniciaciones*", encontraram "*una vasta región de sueños y de misterios*".[591]

Já Gómez Carrillo não se aprofunda na questão da espiritualidade e direciona sua crítica para outra questão presente no mundo moderno do fim do século, a *nevrose*. Ele assegura que, em sua perspectiva, a única coisa que falta à Paris, é

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[589] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia. [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 6.

[590] Esse mesmo texto é republicado posteriormente, em agosto de 1896, na mexicana *Revista Azul*, sob o título "Páginas de arte". *Cf*. DARÍO, Rubén. Páginas de arte. *Revista Azul*, Ciudad de México, tomo V, n. 16, 16 de agosto de 1896, p. 249-250. HNDM. Não obstante, os trechos citados nesse trabalho são extraídos do artigo publicado na revista portenha, tanto por ter sido o primeiro espaço no qual esse texto figura, quanto pela importância de Darío, cuja contribuição como crítico é mais expressiva na revista cuja direção estava sob sua responsabilidade e do poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre.

[591] DARÍO, Rubén. Gabriel D'Annunzio. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, p. 31-32, 05 de septiembre de 1894.

saúde. Em seguida, diz que *Lutecia*[592] está histérica.[593] O crítico guatemalteco, entretanto, destaca que a cidade não está louca, pois seus gestos são harmônicos "*y en su palavra hay un gran fondo de discreción escéptica*", mas segue explorando, "*en provecho de su curiosidad y de su lujuria, los restos más sutiles del manancial infeccioso....*"[594].

Para o cronista brasileiro João do Rio, a rua "tem alma" e "é um fator da vida das cidades", afeta a vida dos homens que a compõe, criando seus tipos urbanos.[595] A rua, a cidade, possui força ativa ao mesmo tempo em que é espaço onde se encontra disponível uma série de *tableaux* e tipos urbanos, como vemos na passante e nas velhinhas dos poemas de Baudelaire. Mas a cidade não é apenas espaço físico-geográfico, não é apenas palco, ela é personagem.

Na poética baudelairiana, cidade, rua, tipos sociais se consubstanciam em alegorias evocadas numa avalanche de imagens que se correspondem. É assim que, através de múltiplas imagens e personagens, Baudelaire apresenta, como em um mosaico, a cidade de Paris em suas transformações em meio à vida moderna. O que leva Benjamin a perceber que, em Baudelaire, os temas apresentados raramente se encontram sob a forma descritiva, de modo que a dimensão alegórica perpassa toda poética baudelairiana.[596]

No texto de Gómez Carrillo, a cidade ganha vida própria: é ela que está histérica. E, conforme o crítico, as enfermidades nervosas dão preferência à saúde burguesa. Dessa perspectiva, poderíamos considerar que, na análise do crítico, estaria a cidade respondendo às manifestações de um pensamento ou – a aspiração de – um modo de vida burguês? Seria essa uma justificativa para o seu acometimento? De todo modo, Goméz Carrillo pontua que Lutécia não está louca, pois ainda mantém seus gestos harmônicos e tom cético.

---

[592] *Lutèce*, em francês, era como a região da cidade parisiense era conhecida sob o domínio do Império romano.

[593] No mesmo momento de circulação dessas revistas, entre fins da década de 1880 e os primeiros anos de 1890, Freud está realizando seus estudos sobre os fenômenos histéricos. Em 1893, ele publica parte de seus estudos preliminares, junto com Josef Breuer, no periódico alemão *Neurologisches Zentralblatt*. Já o livro em conjunto com Breuer, *Estudos sobre a histeria*, é publicado em 1895, sendo, geralmente, considerado como "marco inicial da psicanálise". *Cf.* BULLOCK, Alan. A dupla imagem. In. BRADBURY, Malcon; MCFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 44-54. p. 51.

[594] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 6.

[595] JOÃO DO RIO. *A Alma encantadora das ruas.* (Org. Raúl Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29; 41."

[596] BENJAMIN, *Baudelaire e a modernidade*, 2015, p. 120.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Entrentanto, ao invés de buscar outras coisas menos debilitantes, ela continua a explorar, em prol da sua curiosidade e luxúria, escreve o critico guatemalteco, as reminiscências mais sutis da fonte infecciosa, consumindo "livros onde coisas antigas estão ditas de modo novo". Afinal, que fonte seria essa da qual Goméz Carrillo fala? A vida moderna? Essa é uma aposta plausível, sobretudo, se considerarmos o pensamento exposto pelo crítico, em seguida, que servirá para introduzir suas observações sobre os artistas franceses de então, no qual é sinalizada a relação entre esses escritores e a vida moderna:

> *Naturalmente,* ***los poetas jóvenes de una ciudad cuya vida oferece tantos fenómenos raros****, no pueden ser ni épicos ni austeros, sino que, por el contrario* ***tienen que ser inquietos, refinados, perveros, escépticos y enfermizos****. Los de París lo son, pero lo son* ***de una manera interesantísima*** [...].[597] (Grifos nossos)

A partir dessa análise feita pelo crítico guatemalteco, podemos perceber a importância do mundo social para as elaborações estéticas finisseculares. Essa questão também está presente nas outras revistas, às vezes mais recorrente, outras vezes em menor proporção. Nesse sentido, é visível que o lugar-comum ao qual se quis atribuir esses artistas, de um afastamento do mundo em suas torres de marfim, não é condizente com as experiências simbolistas e modernistas. O que não exclui tampouco a preocupação estética desses artistas, como o próprio Gómez Carrillo nos deixa entrever na continuidade de seu artigo, quando passa a dedicar espaço para falar especificamente de alguns desses jovens poetas.

O primeiro literato que figura na crítica do guatelmateco é Jean Moréas – cujo primeiro nome aparece grafado "Juan", na revista portenha –, considerado o mais ilustre de todos, reconhecido inclusive pela crítica oficial que fala dele com respeito, segundo Gómez Carrillo. Ainda que ressalte que *Le Pélerin Passionnée*, obra de Moréas publicada em 1891, ofereça grandes analogias artísticas às obras homéricas, *Ilíada* e *Odisséia*, o crítico se vale do paralelo estabelecido pela "*leyenda*" literária entre Moréas e Homero para distinguir os aspectos poéticos do francês, que "*no tiene nada de primitivo*", do lendário grego. Ao falar sobre Moréas e *Le Pélerin passionnée*, Gómez Carrillo traz algumas imagens que, em sua composição, apresentam o poeta francês como um poeta da decadência sentida em *fines del siglo*:

> *En el fondo, Moréas es un griego, pero es un griego de la decadência. Sus apóstrofes adolecen de* ***certa frialdad pomposa*** *que debe de haber sido muy frecuente en los*

[597] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 6.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *pequeños poemas épicos de Bizancio. Sus* ***poesias ligeras****, en cambio, son tan* ***delicadas****, tan* ***elegantes*** *y tan* ***puras****, que parecen* ***flores desprendidas de la "Corona" de Meleagro****.* [...] *"****Moréas es un poeta automnal****". Efectivamente, las extrofas más exquisitas de* Le Pelerin Passioné [sic] *son aquellas que expresan la* ***inefable melancolia de los paisajes de otoño*** *ó* ***el misterioso cansacio de las almas*** *que ya no tienen treinta años.*[598] (Grifos nossos)

Darío, no texto de crítica sobre o poeta italiano Gabriele D'Annunzio, dedica algumas linhas àqueles que, junto a D'Annunzio, são, para o crítico, buscadores do ideal. Esses artistas, conforme Darío, são comumente reunidos sob o selo da decadência, pela crítica oficial, que lhes atribui como característica a preocupação exagerada com a forma – quase sempre numa aproximação com os escritores parnasianos. O crítico nicaraguense, no entanto, destaca que a imaginação nesses novos artistas vai além desse aspecto tão caro às "*escuelas académicas por lo que tiene de limitado, de lineal y de comprensivo*"[599], é uma busca pelas manifestações mais profundas da alma. Não é algo exclusivamente da forma, muito antes, esses artistas são desejosos da imaginação.

Gómez Carrillo, ao falar sobre a imaginação nas elaborações estéticas de Moréas, por exemplo, diz que nesta encontramos um manancial de imagens alegóricas ou "*antro de visiones plásticas*"[600]. A análise do crítico guatemalteco sinaliza como essas experiências estéticas eram imagéticas, táteis, olfativas. Na crítica sobre outro poeta, Stuart Merril, na terceira parte desse artigo, publicada no terceiro número da *Revista de America*, Gómez Carrillo descreve as estrofes do poeta como mosaicos cujas figuras majestosas representam imagens vagas.

Há, nas obras de Merril, segundo o crítico, a "*sensación de cosas que están más ala de las palabras, y de las cuales el verso sólo puede dar una idea lejana*"[601]. Sobre as obras de D'Annunzio – e, em especial, o romance *Il Trionfo della morte*[602], publicado em 1894 – Darío, em outro texto, que aparece no primeiro número da

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[598] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 7.
[599] DARÍO, Rubén. Gabriel D'Annunzio. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 31.
[600] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte I]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, 19 de agosto de 1894, p. 7.
[601] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte III]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 3, 01 de octubre de 1894, p. 46.
[602] *Il Trionfo della morte* é a última obra da trilogia *I Romanzi della Rosa*, junto com *Il Piacere*, de 1889, e *L'Innocente*, de 1892.

Revista de America, apresenta uma crítica permeada por imagens que chega a aproximá-la da própria poética analisada.[603] Ao falar sobre D'Annunzio, expõe sua própria poética modernista:

> *El* ***maravilloso sensitivo*** *toma de todo lo que en la naturaleza hay de simbólico y de poético, los matices de sus expresiones; y* ***en sus sensaciones flota con un vuelo suave y acariciador el alma misteriosa de las cosas****. El amor tiene en essas páginas un* ***linguaje de íntima delicia****. Hay en las conversaciones de los enamorados* ***palabras rosas, palabras lírios, palabras violetas****. Y* ***un ruiseñor invisible desgrana sus mágicos collares de celestes perlas melodiosas****.*[604] (Grifos nossos)

Em D'Annunzio – e em Darío – as palavras têm cor, cheiro, som. Na segunda parte do artigo de Gómez Carrillo, dedicado aos poetas franceses do final do século XIX, esses aspectos imagéticos e sinestésicos também aparecem, porém em outra imagem, na análise crítica sobre o escritor Saint-Pol-Roux, para quem a poesia seria, por essência, potencial. Por meio da percepção de Saint-Pol-Roux, Gómez Carrillo apresenta o poeta como a harpa primordial, cujas cordas – "*á saber: vista, oído, olfato, paladar, tacto, conocimiento*"[605] – ao vibrarem harmonicamente, fazem surgir o canto puro e grandioso, ou seja, a Arte.

Não obstante, mais instigante talvez seja a assertiva realizada em seguida pelo crítico. Ressaltando que essas cordas – que nada mais é do que os cinco sentidos e o conhecimento – não é tudo o que o poeta tem, Gómez Carrillo aponta para a existência de algo mais do que "*cinco climas sensacionales*". E, então, anuncia: "*el poeta tiene lo visible y lo invisible*"[606].

Com sua intuição sábia, a filosofia e a arte, o poeta fecunda o campo das suas criações sonhadas, deixando de ser, nas palavras do crítico, microcosmo panteísta para se converter em imagem do universo. O poeta rege assim a música "*sapidoodorantevisibletangible*". Em outras palavras, em suas experimentações estéticas, ele dar a ver o que não é visível, nem tangível, e está ali, presente e ausente, em estado latente. A poesia é potência. Mas não só ela; também o é, a crítica.

---

[603] DARÍO, Rubén. Un esteta italiano. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, p. 10-11, agosto de 1894.
[604] DARÍO, Rubén. Un esteta italiano. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 1, agosto de 1894, p. 10.
[605] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte II]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 24.
[606] GÓMEZ CARRILLO, Enrique. Los poetas jovenes de Francia [parte II]. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 24.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

7.2. Crítica é criação

O artista cria – e dedica reflexão sobre o criado. A crítica realizada por esses escritores, além de refletir e ampliar a obra analisada, reflete sobre si mesma, em um movimento como um dobrar-se sobre si, sendo ao mesmo tempo, crítica, criação e autocrítica, garantindo a sua potencialidade. Ao olhar para aquilo que analisa, volta igualmente seu olhar para si mesma.

Como olhar-se em um espelho através de outro, criação poética e criação crítica surgem, assim, em suas potencialidades infinitas. Essa potencialidade aparece na crítica de Darío, quando ele fala que esses poetas – chamados ora de novos, ora de decadentes, em seu texto – "*han reconocido y proclamado la inmanencia y totalidad del Arte* […], *han aspirado á la consecución de una fórmula definitiva y á la vida inmortal y triunfante de la Obra*".[607]

Os artistas simbolistas e modernistas desse fim de século são afetados pelo mundo moderno em que vivem ao mesmo tempo em que afetam essa realidade com suas obras e suas críticas. Em suas experimentações estéticas desorganizam a visão burguesa, mercantilizada e cientificista do mundo moderno – pois a eles se devem "*las defensas y diques de los tanteos peligrosos de la tiranía científica*"[608], escreve Darío. Não compartilhando desse modo de ver, ler, habitar o mundo, repartilham o sensível numa configuração outra.

Em suas críticas e demais elaborações estéticas, esses artistas não se restringem às questões das artes ou questões sociais, buscam construir um outro mundo – menos "infeccioso", para utilizar uma palavra escolhida por Goméz Carrillo – através do compartilhamento de outros modos de percepção e sensibilidade. A luz dessa dimensão, de um sensível partilhado, compreende-se, então, as palavras escritas na crítica do simbolista brasileiro, diretor da revista *Rosa-Cruz*, Saturnino de Meirelles:

> *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*

---

[607] DARÍO, Rubén. Gabriel D'Annunzio. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 31.

[608] DARÍO, Rubén. Gabriel D'Annunzio. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 32.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *mais verá nesses trechos em prosa, senão gramática, ortografia e pontuação.*[609] (Grifos nossos)

Nesse texto de crítica em que Meirelles discute a situação da crítica brasileira de então, ele questiona a qualidade desta, destacando, em especial, alguns aspectos que se apresentam no crítico José Veríssimo.[610] Porém, antes de trazer o nome de Veríssimo ao debate, Meirelles tece suas considerações gerais sobre o tema, direcionando sua crítica ao teor mecânico que a crítica "oficial" teria adquirido nesse final de século.

Conforme o diretor da *Rosa-Cruz*, é por um processo todo mecânico que se chega ao "resultado lógico de um juízo crítico", "perfeitamente seguro", que se relaciona, segundo o crítico da revista, com os princípios e teorias das filosofias correntes – positivista, cientificista e naturalista –, em uma concepção de crítica como dedução natural daquilo que se observa. Para Meirelles essa crítica, bem como seu meio literário – que se quer, segundo ele, dar um "grau elevação intelectual" – compartilham do mesmo mal: estão devastadoramente "contaminados por inteligências amorfas e doentias", sem ar e sem luz, comprimidos entre "as paredes de umas tantas convenções arraigadas".

Mais uma vez, é apresentada uma imagem em que as convenções da tradição, da Academia, querem retundir as possibilidades de experimentações estéticas na cena finissecular. Assim como na gramática da escrita funesta aprendida nas ecolas, de Wyzewa, ou como no conjunto de ilustrações de Isaltino sobre a reforma na Academia de Belas Artes, o texto do diretor da *Rosa-Cruz* também denuncia essa questão.

Além disso, Meirelles retoma outra questão já discutida por ele no artigo "Exposição de pintura", publicado no primeiro número da revista carioca, para apontar que tal questão existe não somente nas artes, como também na crítica de arte: a mercantilização. Essa questão aparece – anteriormente – em um texto de crítica de Gutiérrez Nájera, no qual o literato mexicano acusa a diferença da arte para a indústria, posto que a primeira tem por princípio o belo e a segunda nada mais do que o útil. A arte não tem como princípio o utilitário, ao contrário, ela deve

---

[609] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 64, julho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[610] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 62-65, julho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

combater essa tendência utilitária, como também defendem Darío e Jaimes Freyre, no programa de sua *Revista de America*.

Em Meirelles, essa questão adentra o campo da crítica. O diretor da *Rosa-Cruz* encara a crítica como uma forma poética, uma criação igualmente artística, portanto a mercantilização da crítica afasta o crítico – assim como o faz com o artista – de suas sensibilidades e da potencialidade de suas ideias:

> *Já não se exige do crítico esse fino tato, essa percepção delicada, esse olhar inquiridor, que sente, que desvenda e vê, no mais obscuro dos recônditos da obra do artista, o seu alto modo de sentir e de encarar as coisas,* todas as faces e modalidades do seu ser muitas vezes veladas a olhos vulgares e aos profanos a essas escaladas da inteligência. *Toda essa ânsia dolorosa do crítico, por sentir a emoção e a sensibilidade do artista* que vibram como outrora as harpas gregas vibravam sem que ninguém as tocasse, *desaparece hoje, para dar lugar a esse novo e mais prático sistema de crítica, mais mercantil, mais de acordo com a progressiva imbecilidade do nosso meio. Não é preciso mais argumentar-se com ideias e sentimentos,* tirar-se todas essas ilações filosóficas e transcendentes, da crítica superior e altamente espiritual.[611] (Grifos nossos)

Após essa breve discussão, Meirelles direciona então sua pena ao crítico José Veríssimo, que já realizara duras críticas às elaborações estéticas simbolistas, em especial, de Cruz e Sousa, a quem Meirelles tem como mestre e guia nos mistérios da Arte. Ele dedica pouco mais de duas páginas inteiras ao crítico paraense, ou seja, praticamente metade do seu artigo, de modo que podemos considerar que o texto é uma crítica a Veríssimo e não somente uma crítica geral à questão da crítica literária brasileira do final do século XIX.

O crítico da *Rosa-Cruz*, apesar do tom sério, não deixa de ser irônico. Diz que Veríssimo foi se perfectibilizando "por camadas e camadas, por gerações e gerações", para chegar a tal grau de percepção artística, qual seja: uma "largueza de vista que não vai além dos limites do raciocínio" e uma "prodigiosa intuição que não ultrapassa as quatro paredes da Academia de Letras". E se por um lado, muitas das críticas aos simbolistas diziam respeito a um "isolamento" desses em suas torres de marfim, Meirelles não poupa a piada. E se vale do adjetivo "embastilhado" para se referir à condição do crítico paraense: "Embastilhado nas colunas do *Jornal do Comércio*, lá do alto do seu saber, de sua grande erudição da mestre-escola"[612]. O

[611] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 62. FCRB, BSC, CPD.
[612] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 62-63. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

crítico da *Rosa-Cruz* continua – agora abordando a questão da relação entre volume e valor das obras, segundo ele, proposta por Veríssimo:

> [...] *o sr. diretor da* ***Revista Brasileira*** *reduziu a crítica a uma questão de pesos e medidas. O fiel da balança resolverá sobre o valor e superioridade da obra*. *Ela não passará de uma mercadoria como outra qualquer, só valorizada pelos quilogramas que pesar*. [...] Ao lado das sutilezas de sentimentos, que soluçam nas nebulosas cítaras, que vibram nos subterrâneos estrelados de uma obra de arte, que desabrocham como grandes lírios da sensibilidade humana, vencerá, pelo seu peso, sem dúvida, toda essa avalanche de livros, que é a obra de [Pierre Alexis de] Ponson de Terrail. *Não terá mais o crítico* essa tortura que o encarcera na obra do artista, para *sentir em si todas as faces e modalidades de ser, que dera o autor a essa concretização de seus sentimentos, que representa o seu livro. É bastante sopesá-la, senti-la materialmente, para logo dela ter o aproximado juízo*. É essa a teoria do crítico paraense. E agora acaba de confirmá-la. *A obra há de se impor, não pelo seu valor intrínseco, pela sua superioridade em si, mas pelo valor e superioridade de seu peso*.[613] (Grifos nossos)

Meirelles compara o crítico sensato e criterioso, proposto por Veríssimo, a um taverneiro pacato e respeitável cujo sonho dourado era as duas conchas, da balança de braços, que lhe serviam para medir o peso. Ele ainda faz render sua crítica, aglutinando a figura do crítico paraense à Academia. Afirma que pela lógica de Veríssimo, folhetos e *plaquettes* não merecem a atenção da "pontífice" Academia, a qual necessita que as obras tenham um "certo número de páginas", correspondendo a um "determinado tamanho", para que ela julgue-as "alvo de suas banalidades".

Enfim, a motivação da escrita do artigo é então esclarecida. Meirelles escreve sua crítica dirigindo-se a Veríssimo em função do entendimento deste sobre o poema em prosa:

> Assim assentando sobre essas bases, a sua crítica [de Veríssimo] não pode ser senão absurda e desconexa. E como confirmativa disso, se tem a sua opinião sobre o poema em prosa, expendida a propósito das ***Canções sem metro*** de Raul Pompéia. *Diz aí o sr. José Veríssimo, ter sempre se* "*manifestado contra essa literatura de prosa pretensiosamente poética, de pequenos trechos, que pretendem vaidosamente ser pequenos poemas, e que na sua totalidade apenas são uma prova de incapacidade para obras de maior fôlego* e um impertinente desafio à curiosidade, à benevolência, à simpatia do leitor".[614] (Grifos nossos)

Sobre o poema em prosa, Veríssimo já teria expresso uma opinião semelhante a essa que Meirelles transcreve em seu artigo. Quando escrevera uma crítica sobre

---

[613] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 63. FCRB, BSC, CPD.
[614] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 63. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

duas obras de Cruz e Sousa, o livro em versos, *Missal*, e o de poemas em prosa, *Broquéis*, ambas publicadas em 1893, na ocasião em que ainda estava vivo o poeta tido como mestre pelos jovens artistas simbolistas brasileiros:

> *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*.[615] (Grifos nossos)

Sobre essa crítica ao poeta, antes de retornar ao texto de Meirelles, vale destacar que embora a recepção de Cruz e Sousa pela crítica oficial, como a realizada por Veríssimo, não reconhecesse o valor literário de suas elaborações, não eram apenas os simbolistas brasileiros – como Meirelles, Félix Pacheco, Gonzaga Duque e Nestor Victor[616] – que teciam críticas nas quais o poeta de Desterro era lido como um inovador na literatura brasileira. Em um artigo intitulado "*L'Empire Latin, notes critiques*", Philéas Lesbeque, ao falar sobre as experimentações estéticas no Brasil, escreve o seguinte sobre o Dante Negro:

> ***A l'origine du mouvement contemporain se place le malheureux poète Cruz e Sousa****, homme de couleur, et qui mourut trop jeune de crier son génie au mépris de la multitude.* ***Exubérant, sensuel, inégal et triste, il jette une note absolument neuve et personnelle à travers le concert monotone des imitateurs-nés****. Il est un Walt Whitmann d'un autre genre.*[617] (Grifos nossos)

Esse breve comentário, que aparece, em 1903, no impresso francês *Le Beffroi* – cujo subtítulo é *Art et Littérature modernes* –, publicado na cidade de Lile, aponta não apenas para as diferentes recepções da poética cruzsousiana, mas também para

---

[615] VERÍSSIMO, *Estudos de literatura brasileira*, 1976, p. 79-80.
[616] Nestor Victor, sobre essa recepção "mal compreendida" da obra do poeta, escreve que ela "é um equívoco ridículo, é um movimento de retorno irrisório para as eras da ingenuidade basbaque". VICTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969, p. 9. FCRB, BSCD.
[617] LESBEQUE, Philéas. L'Empire Latin, notes critiques. *Le Beffroi*, Lile, 4ème année, n. 39, p. 248-252, novembre 1903. p. 249-250. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

outra questão tão interessante quanto: independente do volume de informações que se tivesse, as experiências estéticas da América Latina eram conhecidas igualmente na França. Além de Cruz e Sousa, Lesbeque fala dos simbolistas brasileiros Nestor Victor, Silveira Netto, Dario Vellozo, nos irmãos Emiliano e Julio Pernetta, Bernadino Lopes, Alphonsus de Guimaraens, Carlos D. Fernandes e Mário Pederneiras e dos modernistas Rubén Darío e Leopoldo Lugones.[618]

Já sobre a repercussão da revista simbolista *Rosa-Cruz* na imprensa carioca, especificamente, foi possível identificar uma nota sobre o segundo número da folha no periódico *Cidade do Rio*. A nota "*Rosa-Cruz*", publicada na edição de 31 de julho de 1901, aparece na segunda página do impresso, destaca o empenho de Saturnino de Meirelles na realização da revista, traz o sumário com os textos publicados e seus respectivos autores e encerra dizendo ser "interessantíssima a revista do Saturnino"[619].

De volta ao artigo de Saturnino de Meirelles, por fim, vemos o crítico carioca contrapondo-se a Veríssimo, ao apresentar a sua própria crítica acerca dos poemas em prosa. Em uma percepção totalmente diversa da apresentada por Veríssimo, Meirelles afirma que o poema em prosa se apresenta como concretização de ideias e sentimentos, em alto requinte da expressão, pois ele sintetiza em limitados períodos todo um mundo de sensações e de ideias:

---

[618] Já em Paris, em 1897, vemos uma nota de Xavier de Carvalho, na revista *L'Avenir artistique et littéraire*, na qual o literato fala sobre as últimas notícias nas letras brasileiras, com um trecho que faz menção ao grupo simbolista: "*Les écrivains et poètes modernes brésiliens Collatino Barroso, Oliveira Gomes, Nestor Victor, Raphaël Pinheiro, Eugenio Provença, Pedro Coulinho, Alfredo Caminha, [Saturnino de] Meirelles Filho, Antonio Austegesilo, Claudio Junior et Silveira Netto ont organisé à Rio de Janeiro une Académie des Jeunes (Os Novos) qui a pour but des conférences et la publication des travaux littéraires et artistiques des écrivains modernes du Brésil*". XAVIER DE CARVALHO, Inácio. Mouvement littéraire au Brésil. *L'Avenir artistique et littéraire*, Paris, 7 ème anéee, p. 34, 1er mars 1897. BNF, Arsenal.

[619] "Saturnino de Meirelles é incontestavelmente, belo trabalhador. Um dia imaginou fazer uma revista de arte, nova, complete e fê-la. Aqui temos sobre a mesa o 2° número, com este sumário: *Gênese do amor*, Carlos D. Fernandes; *La préface de Zarathoustra*, F. Nietzsche; *Magdalena*, Luiz Delfino; *Velho*, Cruz e Sousa; *Visões antigas*, A. S. Castro Menezes; *Thamar*, Raphaelina de Barros; *Poente*, Maurício Jubim; *Literatura a peso*, Saturnino de Meirelles; *Les Chercheuses de Poux*, A. Rimbaud; *O retrato*, Cabral de Alencar; *Divina ausência*, C. Tavares Bastos; *Mora-Amor*, Félix Pacheco; *Único remédio*, Cruz e Sousa; *Eterno guia*, Saturnino de Meirelles; *O gênio*, Raul Pompéia; *Do livro "Escada de Jacob"*, Alphonsus de Guimaraens; *Noute*, Félix Pacheco; *Livro novo*, Carlos Góes; *Ad pulcrham dilectam*, Carlos D. Fernandes; *Le phénoméne futur*, Stéphane Mallarmé. A página primeira que abrimos da Rosa-Cruz na *Escada de Jacob*: 12 sonetos magistrais, extraordinários como os sabe fazer o esteta do *Setanário das dores de Nossa Senhora*. Interessantíssima a revista do Saturnino". CIDADE DO RIO. Rosa-Cruz. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 260, p. 2, 31 de julho de 1901. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> A dificuldade do artista, toda a tortura que o dilacera, está em *querer dar das coisas a sua essência*, em querer dizer numa só frase, num só vocábulo, *todos esses vulcões de sensibilidade que se abrem no seio de seu ser, complexo e misterioso abismo em que tumultuam todas as ânsias, todos os desesperos, todos os tédios, todos os desejos insatisfeitos.* Para se chegar a esse polo do espírito humano, se tem antes passado por um preparo todo interior, todo íntimo, todo obscuro.[620] (Grifos nossos)

De acordo com o crítico, aquele que alcançar essa forma da expressão, "terá conseguido o supremo ideal em arte". Ainda segundo Meirelles, somente quem for profundamente cego – ou for possuidor dessa cegueira eterna e sem limites adquirida pela Academia – não compreende o valor dessas produções. Sua resposta à assertiva de Veríssimo de que os pequenos poemas em prosa são "uma prova de incapacidade", é precisa: tal afirmação "nada mais é do que uma prova de imbecilidade". E prossegue dizendo que se Veríssimo tivesse lido os "*Petits poémes en prose*" de Baudelaire, não poderia ter dado essa opinião "absurda, que só pode competir com essa outra do volume e do peso da obra", escreve Meirelles.

Para ele, os pequenos poemas em prosa são pequenos cárceres de estrelas onde o Artista – com a letra "a" inicial grafada em maiúscula, pois o crítico da *Rosa-Cruz* faz esse destaque em seu texto – revela o seu grande poder de síntese, através de um certo requinte de sensibilidade. Nas palavras de Meirelles, que nos remete à harpa do texto de Goméz Carrillo, o poeta tem "em cada estrela presas as cordas de sua lira". Por fim, o diretor da revista carioca mais uma vez retoma sua percepção sobre o tema da crítica, expondo que o crítico não pode se furtar de também ser um artista:

> *O crítico que não for simultaneamente um artista, não conseguirá nunca fazer, com superioridade, a análise de uma obra puramente de arte*. É esse o produto de uma dessas mentalidades requintadas, que já ultrapassam os limites da inteligência comum, que derruíram as muralhas do raciocínio, até onde pode chegar a audácia intelectual dessas inteligências vulgares. *É preciso o crítico possuir o mesmo grau de sensibilidade do artista, para sentir o produto dessa sensibilidade. Estar mais ou menos na mesma correspondência de sentimentos, ser movido pelo mesmo motor de inteligência*.[621] (Grifos nossos)

Quando há um desequilíbrio entre o artista e o crítico, nas sensibilidades e inteligências, como ele diz ser nesse caso que está a analisar, Meirelles é categórico ao afirmar que o resultado é sempre uma "apreciação absurda, disparatada e

---

[620] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 63-64. FCRB, BSC, CPD.
[621] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 64. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

imbecil", tal como se vê, pela perspectiva do diretor da *Rosa-Cruz*, em José Veríssimo. Nesse momento final de seu artigo, o crítico simbolista desfere seu último golpe a Veríssimo e à Academia de Letras, da qual ele é representante:

> *A crítica do sr. diretor da Revista Brasileira, é sempre a mesma. Sempre incoerente e banal, fastidiosa e oca*. A sua compreensão de Arte, está na razão direta da sua própria obra. [...] Aí mostra perfeitamente *sua razão de ser, como crítico. É um resultado da inferioridade da sua inteligência*, que não podendo se manifestar por outra forma, *procura assim disfarçá-la, rotulando-a com esse dístico da alta severidade*. Mas apesar de todas as suas considerações, que têm sempre um fundo de ridículo, de todos os seus argumentos, sem lógica e sem senso, para provar a inferioridade do poema em prosa, pode o famoso Taine do Pará, com toda a sua erudição de Achette, ficar certo que *a obra dos literatos da Academia de Letras, reunida ou selecionada, se é que do estrume ainda se pode fazer seleção, não poderá nunca ser comparada ao mais pequeno poema em prosa de Charles Baudelaire*, o triste, o anatematizado Arcanjo, sob cujas asas infinitas, envenenados e lívidos, sonham os grandes e amaldiçoados artistas.[622] (Grifos nossos)

Rosa-Cruz conta com cerca de quinze artigos de crítica, sendo os principais articulistas Meirelles e C. Tavares Bastos. Os textos de crítica apresentam-se mais contundentes, sobretudo, quando diz respeito a uma leitura dos trabalhos apresentados pelos críticos que depreciavam as experiências simbolistas, como vemos no artigo "Literatura a peso", de Meirelles, publicado no segundo número do primeiro ano da revista.

De modo semelhante, Félix Pacheco, que adjetiva a crítica de José Veríssimo de "irrisória, fútil, rusguenta, nariguda e fanhosa", também direciona sua crítica a outro desses críticos ligados à Academia, no caso, Sílvio Romero. Em "A Monografia do Sr. Sílvio Romero", artigo publicado no primeiro número da *Rosa-Cruz*, em 1901, Félix Pacheco procura abordar, sinteticamente, a mudança[623] na percepção de Romero sobre as experimentações estéticas simbolistas, principalmente, as de Cruz e Sousa, bem como os problemas dessa, a partir do texto que o sergipano escreve para o primeiro volume do Livro do Centenário.[624]

---

[622] MEIRELLES, Saturnino de. Literatura a peso. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, julho de 1901, p. 65. FCRB, BSC, CPD.

[623] Segundo Raimundo Magalhães Júnior, a anedota conta que a mudança de Sílvio Romero sobre o poeta simbolista foi devida à insistência de seu novo vizinho, o crítico Nestor Victor, amigo de Cruz e Sousa, que lhe falava do poeta e lhe apresentava produções inéditas, fazendo com que o crítico sergipano, por fim, vencido ou convencido, reconhecesse o valor das elaborações estéticas do poeta de Desterro. *Cf.* MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Ed. das Américas, 1961, p. 186-187.

[624] FÉLIX PACHECO. A Monografia do Sr. Sílvio Romero. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 22-23, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Félix Pacheco inicia seu texto destacando Sílvio Romero como uma figura de "inquebrantável envergadura de polemista" que, finalmente, se colocava ao lado dos admiradores de Cruz e Sousa. Porém, apesar dos elogios, ressaltando inclusive que não faltaria ao historiador a competência para a crítica, o colaborador da *Rosa-Cruz* aponta os problemas, a seu ver, presentes no texto de Romero:

> Infelizmente, o Sr. Sílvio Romero, ao que parece, *não compreendeu bem a obra de Cruz e Sousa, nem demonstrou conhecer a filiação artística dos Novos aos quais nominalmente se referiu no seu trabalho*. [...] Não duvidamos que, estudando as novas tendências de arte no Brasil, tão profundamente como estudou todas as fases do nosso passado literário, produza algum trabalho que possa ser lido com interesse, ainda que porventura *lhe imprima aquela orientação dos anteriores, que achamos realmente uniforme mas com a qual não concordamos*.[625] (Grifos nossos)

De modo geral, Félix Pacheco realiza, em em seu texto, um movimento em que elogia primeiro para em seguida tecer sua crítica. O faz com Romero e também com o lugar a que ele pertence, a Academia, a crítica oficial, da tradição, de orientação uniforme com a qual o simbolista não concorda. Não obstante, o tom no início de seu texto apresenta-se mais grave na crítica aos diversos escritores que negavam a poética cruzsousiana, sobretudo os que faziam parte da referida instituição:

> A *garotagem literária das confeitarias e dos cafés* começa a se convencer de que a frivolidade dos epigramas obrigados a álcool, não basta para derrubar do alto da sua imperecível coluna de ouro o maravilhoso esteta [Cruz e Sousa] que passou pela vida sentindo em cada pigmento o grilhão de uma dor e a lança de uma revolta e que soube traduzir, em vigorosas páginas imortais, toda a intensidade dessa mesma dor e toda veemência dessa mesma revolta. [...] *todos os medalhões da Academia Braz Cubas e os rebelados gaiatos metidos na fatiota de mestre escola* [...].[626] (Grifos nossos)

O crítico dá o tom irônico ao chamar a instituição de "Academia Braz Cubas", em uma referência clara e direta a Machado de Assis. A Academia buscava agrupar os homens mais distintos da época e a opinião de Machado, que havia sido eleito para presidência pelo seu pendor literário e impecável postura social, era a última palavra de ordem. E assim se dera a fundação da Academia Brasileira de Letras, sem que nenhum dos artistas simbolistas ocupasse então suas cadeiras.

---

[625] FÉLIX PACHECO. A Monografia do Sr. Sílvio Romero. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 23. FCRB, BSC, CPD.
[626] FÉLIX PACHECO. A Monografia do Sr. Sílvio Romero. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 22. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

7.3. Boêmios, nefelibatas, místicos

Em uma anedota, Rodrigo Otávio conta a reação de Machado de Assis à proposta de incorporação do literato Emílio de Menezes à Academia. De acordo com Rodrigo Otávio, Machado teria levado seus companheiros até uma cervejaria em que havia pendurado na parede um quadro com o boêmio poeta empunhando uma caneca de cerveja na mão. A ação de Machado era clara, declarava sua posição contrária à aceitação de Emílio de Menezes para compor o quadro dos imortais poetas da Academia:

> 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.[627] (Grifos nossos)

Para ingressar na Instituição, o literato deveria ser um homem com uma inabalável reputação literária e pessoal. Qualquer postura dissidente ou transgressão dos moldes, fossem literários, fossem sociais, dificultava o reconhecimento desses literatos – comumente denominados de boêmios, nefelibatas, imorais – que foram, em sua maioria, renegados pelas esferas canônicas da literatura, representada na institucionalidade da Academia, e consequentemente pela empresa da imprensa e pela sociedade consumidora. A Academia de Letras era tida como lugar referencial para o comportamento dos literatos, que deveria ser elegante e formal, adequado aos padrões da sociedade burguesa que ia se formando na cena finissecular, portanto, os artistas boêmios, degenerescentes, nefelibatas não lhe eram bem-vindos.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[627] E continua: "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 revolto 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* [...]". (Grifos nossos). *Cf.* OTÁVIO, Rodrigo apud BROCA, *A Vida literaria no Brasil 1900*, 2004, p. 41.

Gonzaga Duque publica, já em 1906, no quinto número do terceiro ano da revista literária *Kósmos*, um artigo sobre o termo nefelibata.[628] O artigo inicia com uma transcrição traduzida do opúsculo de Anatole Baju sobre o decadentismo, *L'École décadent*, em seguida apresenta um trecho, também traduzido, de *L'Art Symboliste*, de Georges Vanor, e a expressão de Gustave Kahn de que os artistas simbolistas eram amantes "*d'écriture expressive et de forme nouvelle*". O crítico brasileiro ainda dedica algumas linhas a essas experimentações estética nas artes visuais, em especial, sobre Félicien Rops. Ele explica, então, as condições em que o estigma do *nefelibatismo* foi lançado sobre os artistas simbolistas:

> 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*.[629] (Grifos nossos)

Mas o sarcasmo, a troça não vinha apenas por parte da Academia, aparecendo também em outras revistas literárias, ilustradas e satíricas, bem como em pequenos impressos. Essa presença de textos e ilustrações em revistas literárias e pequenos impressos sobre outras revistas literárias e outros pequenos impressos se dava para além das troças aos simbolistas – era uma leitura editorial, da imprensa pequena feita pela imprensa pequena.[630] Muitas vezes os autores desses textos e ilustrações conheciam e eram amigos dos jovens escritores simbolistas, ou irmãos,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[628] GONZAGA DUQUE. Imagistas nefelibatas. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, [p. 24-26], maio de 1906. FBN, HDB. Sobre esse artigo ainda vale ressaltar que ele conta com duas imagens, cuja autoria não foi possível identificar. Além disso, a *Kósmos* não tinha suas páginas numeradas, sendo a numeração indicada referente ao arquivo digitalizado pela FBN. Esse texto também aparece no livro de Gonzaga Duque, *Graves e Frívolos*, que reúne outros artigos seus publicados na *Kósmos*, e que foi reeditado nos anos 1990 pela FCRB. *Cf.* DUQUE, Gonzaga. *Graves e frívolos* (por assunto de arte). (Org. Vera Lins). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997.

[629] GONZAGA DUQUE. Imagistas nefelibatas. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, maio de 1906. [p. 25-26]. FBN, HDB.

[630] Essa percepção de uma "leitura editorial" foi apresentada pela Professora Laura Nery em uma comunicação em seminário realizado, em 2019, na FCRB. NERY, Laura Moutinho. O doutor e o Moleque: diálogo e ambiguidade na sátira gráfica na Semana Ilustrada. *Seminário Revistas em revista, desafios e balanços: historicidade, interdisciplinaridade, circulação*, FCRB, Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 2019. (Comunicação oral). Nesse sentido, é igualmente comum encontrarmos referências aos variados pequenos impressos que circulam nessas cenas finisseculares nas revistas literárias simbolistas, como vemos, por exemplo, na *Pierrot* aparecer os impressos *Cidade do Rio* e *Folha Popular*, além de nomes que fazem parte desse mundo da imprensa, como José do Patrocínio e Pardal Mallet.

como no caso dos Pederneiras, Mario e Raul Pederneiras, que publica uma ilustração na revista *O Malho*, cujo título é justamente "Nephelibata" [figura 30].

Enquanto Mario colaborou em alguns projetos, sempre próximo aos simbolistas, como na revista *Galaxia*, Raul, exímio caricaturista, foi colaborador em diversas revistas ilustradas na cena finissecular, como *O Tagarela*, *O Malho* e *Fon-Fon!*, e buscou, assim como seu irmão, porém pela via visual-humorística, compreender as experiências e transformações vividas na modernidade carioca.[631] Nesse sentido, a figuração dos tipos urbanos não lhe podia escapar em suas produções artísticas, e o artista nefelibata, assim como o artista boêmio, é um desses tipos que fazem parte da cena finissecular.

Em Raul, o artista nefelibata – apresentado na revista *O Malho* – se debruça tanto sobre seu fazer poético, sua criação, que parece entrar em sua obra, não sendo possível ver as suas próprias feições. Ele está sempre imerso em sua criação, sem sequer dar-se conta do que se passa em seu entorno, seja a quantidade de bisnagas de tinta já gastas, seja a aparição de três braços segurando sua tela sustentada pelo cavalete. Mas um pequeno detalhe da cena, talvez, provoque mais riso: o gênio do artista [figura 31].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[631] Laura Nery apresenta um estudo sobre a singularidade da narrativa visual e humorística na produção de Raul Pederneiras na modernidade carioca. *Cf.* NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca*: Raul Pederneiras e a *belle époque* no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2000. 268 f : il.

Figura 30 – "Nephelibata", ilustração de Raul Pederneiras, revista *O Malho*

PEDERNEIRAS, Raul. Nephelibata. [Ilustração]. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 7, 11 de outubro de 1902. FBN, HDB. A ilustração mostra o artista em seu ateliê, debruçado sobre o quadro, com a imagem de sua musa, que parece terminar de pintar.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Figura 31 – "Nephelibata", ilustração de Raul Pederneiras, revista *O Malho*, detalhe
PEDERNEIRAS, Raul. Nephelibata. [Ilustração]. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, 11 de outubro de 1902, p. 7. FBN, HDB. No detalhe da ilustração é possível ver dentro do jarro uma figura que se assemelha a representação de um gênio mágico, com a parte superior do corpo tendo a forma humana e a parte inferior, uma forma difusa de fumaça.

O detalhe, mesmo pequeno e sutil, provoca o riso, pois se vale de um trocadilho com a palavra gênio. O termo que comumente era utilizado para se referir ao artista dotado de uma condição intelectual e criativa especial e única assume, na ilustração de Raul, a representação imagética do ser mágico homônimo, popularizado pelas diversas traduções, edições e publicações da narrativa de *As mil e uma noites*. Onde se encontra, então, o gênio desse artista nefelibata tão dedicado à sua criação?

Ao contrário do que se poderia imaginar, o gênio do artista não está nem próximo a ele, nem atento ao seu fazer poético. O gênio – aqui representado no ser mágico, cuja parte superior do corpo possui a forma humana, que no traçado de Pederneiras remete ao oriente, e a parte inferior apresenta uma forma difusa de fumaça – aparece preso dentro de um jarro, assim como contam as maravilhosas histórias d'*As Mil e uma noites*, segurando o que parece ser uma lanterna japonesa, que nada ilumina além do interior do jarro no qual ele se encontra preso.

A ilustração de Raul – cujo formato remete ao estilo dos *affiches* de Alfons Mucha[632] – surpreende não apenas pelo traço que faz rir, mas também porque nos

[632] Uma das características – e novidade – de Mucha foram os cartazes publicitários, impressos em litografia, de formato estreito e alto, iniciados com o trabalho para o *Théatre de Renaissance*, a peça então em cartaz *Gismonda*, estrelada por Sarah Bernhardt, em 1895. A parceria que continuaria por anos foi fundamental para configurar um estilo nas artes gráficas que ficou conhecido pelo seu nome,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

mostra como o termo "nefelibata" era utilizado não só por aqueles que integravam as academias e os que desprezavam as experimentações estéticas simbolistas, mas também figurava nas produções de seus próprios amigos, fazendo da piada, homenagem e saudação. Raul, inclusive, contribui com ilustrações em obras de seu irmão simbolista, como vemos no livro *Rondas Nocturnas*, cujas ilustrações figuram nos temas apresentados nos poemas [figura 32] e na capa [figura 33].

Figura 32 – "Sombra", ilustração de Raul Pederneiras para o livro *Rondas Nocturnas*, de Mario Pederneiras PEDERNEIRAS, Raul. Sombra. [Ilustração]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901, p. 71. BBMD.

---

além de ter sido uma das figuras principais das experimentações do *Art Nouveau*: "Com este cartaz de teatro […] Mucha dera, em relação aos seus trabalhos anteriores, um surpreendente passo em direção a um estilo inconfundível e pessoal. […] Os cartazes criados nesses anos, *La Dame aux Camélias* (1896), *Lorenzaccio* (1896), *La Samaritaine* (1897), *Medée* (1898), *Hamlet* (1899) e *Tosca* (1899) formam um ciclo completo. Todos eles seguem um princípio uniforme de estilo e composição, todos têm um formato estreito com cerca de 2m de altura, a representação da figura é frontal e estilizada, as letras estão integradas na zona superior e inferior da imagem e a composição se caracteriza por uma divisão ornamental". ULMER, Renate. *Alfons Mucha*: o início da arte nova. (Trad. Ruth Correia). Lisboa: Taschen (Köln), 1999, p. 8.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

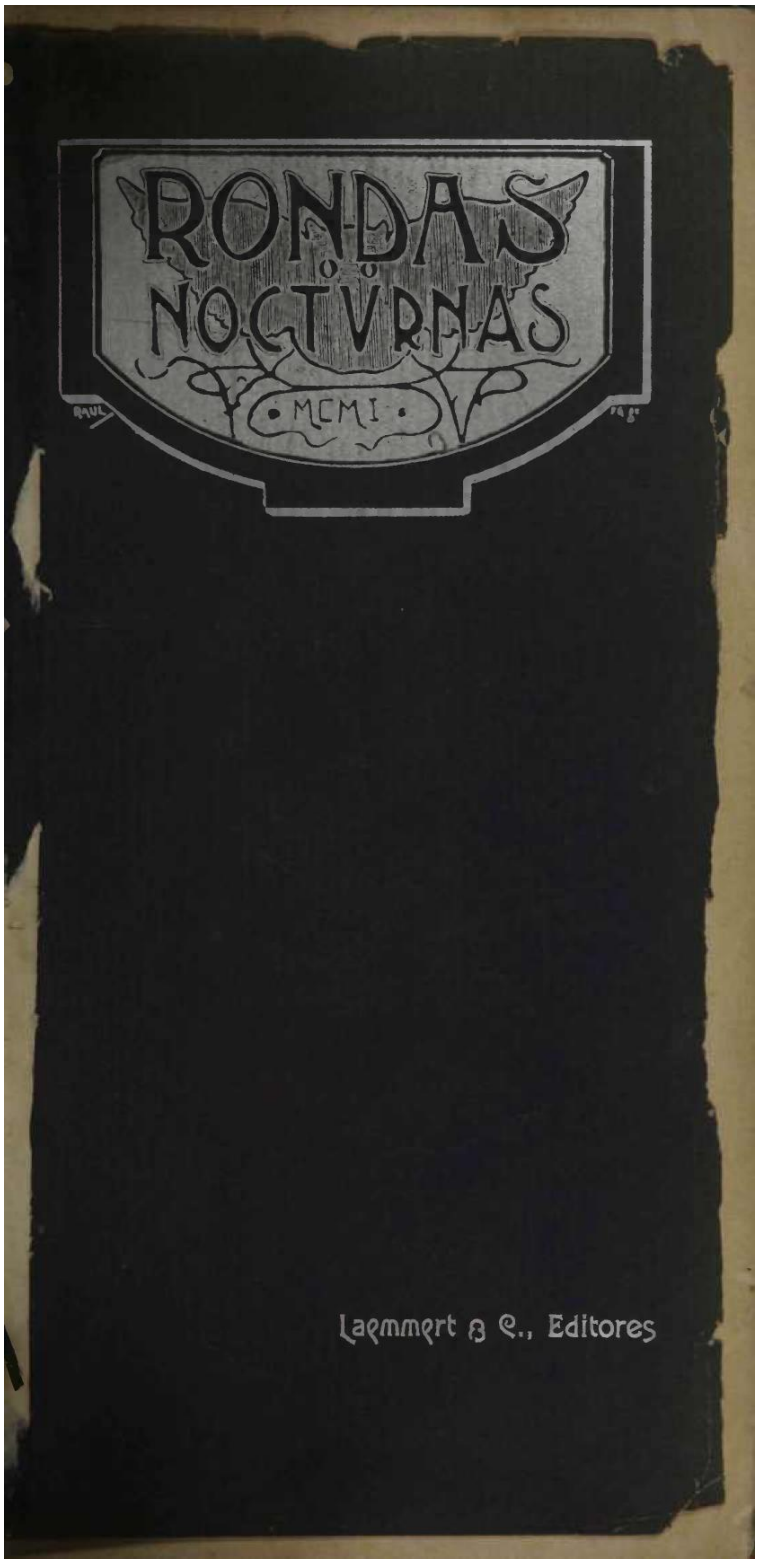


Figura 33 – Frontispício de Raul Pederneiras para o livro *Rondas Nocturnas*, de Mario Pederneiras
PEDERNEIRAS, Raul. Rondas Nocturnas. [Ilustração ; frontispício]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901. BBMD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Mas o sacarsmo do nefelibatismo pelos críticos aos simbolistas não ofendia – até porque a composição grega da palavra nefelibata, escreve Gonzaga Duque, significava "habitante das nuvens" e na sua aplicação, ia de encontro com o que esses artistas buscavam experimentar esteticamente: um pensamento que transcendesse o comum e que apresentasse a ideia o mais próximo possível de seu relampejar no artista. O termo fazia parte, inclusive, do vocabulário de artistas simbolistas, tendo sido referenciado no glossário criado por Jacques Plowert, como adjetivo para caracterizar aquele indivíduo que caminha nas nuvens.[633] Como elucida o próprio Gonzaga Duque, o problema talvez tenha sido que o sarcasmo do nefelibatismo transformou-se em desprezo por esses artistas que, muitas vezes, foram tachados de degenerescentes.[634]

Ao final de seu artigo, Gonzaga Duque esclarece ao seu leitor que essas experimentações estéticas, tão ridicularizadas, quando não hostilizadas pela tradição, foram uma forma de resistência à "gravidade cabeçuda do farto burguês" e aos "sólidos princípios esfarrapados" da crítica realizada pela tradição.[635] Nesse sentido, pode ser que a monografia de Sílvio Romero, na parte que se refere aos Novos, tenha surpreendido, porventura, Félix Pacheco, justamente por partir, justamente de um literato que, em meio a esse cenário hostil, segundo o crítico da *Rosa-Cruz*, pertence à geração que os hostilizava diariamente.

Embora ele escreva que vê no texto de Sílvio Romero "uma prova de certa isenção de espírito" e "promessa de trabalho mais cuidadoso", o crítico simbolista não deixa de tecer suas críticas quanto ao desconhecimento de Romero sobre o que eram essas experiências estéticas:

> Por aí se vê claramente que o Sr. Sílvio Romero não estudou detidamente [...] o *movimento que se opera em nossa literatura* e que define aliás com precisão como *uma reação espiritualista neste final de século se fez na arte*, contra as grosserias do naturalismo e contra o diletantismo epicurista da arte pela arte do parnasianismo. [...] *A monografia do Sr. Sílvio Romero contém ainda outras inúmeras confusões que precisam ser esclarecidas, outros inúmeros erros a retificar*. Mas não é nosso intuito analisar miudamente essa monografia, que, na parte referente aos Novos, vale apenas como promessa de trabalho mais cuidado e como uma prova de certa isenção de

[633] PLOWERT [Paul Adam e Félix Fénéon], *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadentes et symbolistes*, 1888, p. 68. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[634] GONZAGA DUQUE. Imagistas nefelibatas. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, maio de 1906. [p. 25-26]. FBN, HDB.
[635] GONZAGA DUQUE. Imagistas nefelibatas. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, maio de 1906. [p. 26]. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> espírito, que *surpreende por partir de um literato que pertence à geração que nos hostiliza diariamente*[636] (Grifos nossos)

Curioso no texto de Félix Pacheco é a menção ao crítico Nestor Victor, um dos poucos de certa visibilidade no âmbito literário que era defensor das experiências estéticas simbolistas, sobretudo de Cruz e Sousa, de quem era amigo íntimo[637]. O crítico da *Rosa-Cruz* diz que a crítica realizada por Nestor Victor é uma "propaganda negativa, trapalhona e mal feita"[638]. Acreditamos que um possível motivo para que Nestor Victor apareça ao lado de Veríssimo e Romero, que, de modo geral, tinham críticas que muitas vezes maldiziam as elaborações intelectuais dos artistas simbolistas, se deva à ruptura do grupo original de artistas que orbitavam a figura do Cisne Negro, participantes dos encontros no Antro.

Com a morte de Cruz, o Antro se dividiria em dois grupos. No Rio de Janeiro, Saturnino de Meirelles, Carlos Dias Fernandes, Félix Pacheco, Maurício Jubim e Tibúrcio de Freitas formariam a revista *Rosa-Cruz*. Já Nestor Victor se juntaria em outro grupo de artistas, mais ligados à região sul do país, com Gustavo Santiago, Oliveira Gomes, Colatino Barroso, Silveira Netto, Antonio Austregésilo, Rocha Pombo, Emiliano Pernetta, Julio Pernetta, João Itiberê, Santa Rita, Sebastião Paraná e Dario Vellozo.

Essa suspeita é um pouco mais evidenciada quando Félix Pacheco comenta sobre os literatos indicados por Romero que compartilham da percepção estética de Cruz e Sousa, onde vemos os nomes de Nestor Victor e Silveira Netto figurar ao lado de Alphonsus de Guimaraens. O crítico se vale da expressão "alhos com bugalhos" para indicar o que ele considerava como um desconhecimento de Romero acerca dos simbolistas brasileiros – mas que nesse caso poderia ser mais um racha interno desses artistas do que desconhecimento do crítico sergipano.[639]

---

[636] FÉLIX PACHECO. A Monografia do Sr. Sílvio Romero. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 23. FCRB, BSC, CPD.

[637] Inclusive, foi Nestor Victor o responsável por levar a cabo algumas das publicações póstumas da da obra de Cruz e Sousa, como os *Últimos Sonetos*, que foi impresso em Paris, em 1905, pela casa de edição Aillaud.

[638] FÉLIX PACHECO. A Monografia do Sr. Sílvio Romero. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 22. FCRB, BSC, CPD.

[639] Mesmo porque os três literatos – Nestor Victor, Silveira Netto e Alphonsus de Guimaraens –, bem como Félix Pacheco, figuram no panorama que reúne diversos artistas simbolistas, publicado em dois volumes, elaborado por Andrade Muricy. Suas eventuais diferenças não os excluíam desse diverso grupo de artistas, que era composto pela individualidade de cada um.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Mas a *Rosa-Cruz* também dedica espaço em suas páginas para críticas das elaborações estéticas de seus artistas. Castro Menezes, por exemplo, no primeiro número da revista simbolista, escreve um texto de crítica sobre o livro *Via-Crucis*, de Félix Pacheco.[640] Para Castro Menezes, o espírito do literato é "um dos raros que ainda aparecem firmes e inabaláveis em toda a soberana pujança da independência literária"[641]. Essa observação do crítico aponta para a importância que esses artistas atribuíam à questão da liberdade – e da autonomia – em suas elaborações estéticas.

Ele considera o livro de Félix Pacheco uma chama que surge fantasticamente dos fumegantes escombros em que se encontra o meio literário em progressiva decadência e o "proverbial indiferentismo da burguesia analfabeta". Dito isso, Castro Menezes ressalta a qualidade artística do literato e, ao explicitar a recepção da obra pela crítica convencional, tece sua própria crítica a esses quem ele chama de "critiqueiros improvisados":

> Todavia, *apesar da incontestável maleabilidade artística do autor* do "Publicista da Regência", não é de admirar que *a crítica sistemática* de alguns dos nossos *literatos convencionais* procure envolver "Via-Crucis" na *nauseabunda lama dos pareceres ignóbeis*. E, se assim pensamos, é que de *há muito estamos acostumados a rir dos obsoletos e grotescos dogmas alastrados pela infinita ignorância estética desses critiqueiros improvisados*, como a hera pelas abaladas muralhas de um velho brugo germânico.[642] (Grifos nossos)

Já quando fala sobre a poética de Félix Pacheco, o crítico parece estar criando a sua própria obra. Diz que o verso do poeta se velara em um misticismo azul e, em suas estrofes, "vaporosa bruma é atravessada por Visões translúcidas, recordativas das que povoavam outrora os lunarentos lagos da Escandinávia, quando as ondinas emergiam das águas ao som dolorido e simbólico de cisnes brancos a cantar". *Via-Crucis* é, o livro inteiro, "alucinado e calmo, sob um Céu de Tormenta, sob um Céu de Bonança". De acordo com Castro Menezes, Félix Pacheco desvenda ali "todas as emoções de sua aureoladora Estesia".[643] Assim, o crítico da *Rosa-Cruz* retoma uma frase que já havia apresentado no início de seu texto, para finalizá-lo:

---

[640] CASTRO MENEZES, A. S. Via Crucis. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 27-29, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[641] CASTRO MENEZES, A. S. Via Crucis. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 27. FCRB, BSC, CPD.
[642] CASTRO MENEZES, A. S. Via Crucis. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 27-28. FCRB, BSC, CPD.
[643] CASTRO MENEZES, A. S. Via Crucis. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 29. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> [...] só os que trouxerem no mistério do Verbo todos os requintes reveladores de uma grande intuição artística, poderão ouvir e sentir espiritualmente as encantadas surdinas que, como nas cordas de uma grande harpa, o Poeta vibrou nas melindrosas fibras da Alma.[644]

O tema da sensibilidade, da intuição, da alma, aparece não só nesse texto de Castro Menezes, como vemos em Saturnino de Meirelles, Félix Pacheco, nos modernistas hispano-americanos e nos simbolistas franceses. No mesmo número da revista carioca, logo em seguida ao artigo de Castro Menezes, figura um poema de Cruz e Sousa, no qual, em uma estrofe, o poeta canta:

> Alma nenhuma, que não for sensível,
> Que asas não tenha para as ir vibrando,
> Essa Região secreta desvendando,
> Falece, morre, num pavor incrível![645]

Intitulado "Mundo inacessível", o poema, tal como a obra do poeta, repercurte na alma do diretor da revista *Rosa-Cruz*. Em sua "Quinta epístola", publicada na segunda série do impresso, em 1904, Meirelles se vale da imagem das asas para falar dessa nova poética prenhe de "uma filosofia intuitiva e um misticismo transcendente" que vieram despertar a alma, nesse "estranho e vago sentimento, que é simultaneamente luz e névoa", dando a ela uma "sonhadora percepção das coisas".[646]

Assim como Castro Menezes, em sua crítica, e como Cruz e Sousa, em seu poema, Meirelles, em sua epístola, afirma que aquele que não tiver tal sensibilidade, não conseguirá compreender as nuances dessas elaborações estéticas:

> *A arte* está toda cheia dessa obscuridade e dessa bruma com que as correntes espirituais a invadiram. Ela *é só sentimento e é só alma*; *suas asas se desprenderam por completo da matéria e ela se tornou assim imponderável e eterna*. E Novalis mesmo nos afirma que 'nos verdadeiros poemas não existe outra unidade a não ser a do sentimento ou da alma'. [...] *Os que ainda não tiveram chegado a esse requinte de sensibilidade*, ficarão cá de longe, *sem* que possam *compreender e sentir as belezas e os mistérios que a envolvem*.[647] (Grifos nossos)

---

[644] CASTRO MENEZES, A. S. Via Crucis. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, junho de 1901, p. 29. FCRB, BSC, CPD.
[645] CRUZ E SOUSA. Mundo inacessível. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 29-30, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[646] MEIRELLES, Saturnino de. Quinta epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 2, p. 65-69, julho de 1904. FCRB, BSC, CPD.
[647] MEIRELLES, Saturnino de. Quinta epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 2, julho de 1904, p. 67. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ainda nessa epístola, o diretor da *Rosa-Cruz* aponta para a mudança na percepção acerca das palavras, que não mais possuem o valor gramatical que os "menos iluminados", queriam continuar a lhes dar. Segundo ele, ainda que então as palavras já houvessem adquirido uma "delicadeza tão fugidia e tão abstrata, que elas vão diretamente à alma", ainda chegaria uma época em que elas seriam "substituídas por um outro modo mais vago e mais compatível com o nosso sentimento". Para Meirelles a ânsia e sede de abstrato sempre existiu e continuará existindo, é um "rumor de asas que querem se desprender da materialidade dos contatos, para livremente divagar nos vórtices do seu sonho"[648].

Três foram as epístolas publicadas na segunda série da *Rosa-Cruz*, em 1904. A sétima, a quinta e a primeira, aparecendo respectivamente nessa ordem nos três fascículos impressos – de junho, julho e agosto. Na "Sétima espístola", Meirelles escreve que quando a alma adquire essa sensibilidade, em sua visão, agora outra "mais perfeita e mais alta", nada mais "lhe aparece senão por um prisma luminoso" que desvenda "todos os mistérios".[649] Como Penélope e seu tear, desfazendo nós na noite para refazê-los no dia seguinte e assim repetidamente, Meirelles tece suas epístolas. Nesse sentido, o tema da sensibilidade e da alma do artista é retomado no terceiro fascículo, com a publicação da "Primeira epístola"[650]:

> *A alma* quando já *se aproxima do misticismo* e já então se recolhe a si mesma, no silêncio abstrato de sua fé e de sua crença, *possui* essa luminosa e sábia ignorância, que é ao mesmo tempo *uma segunda visão mais alta da alma*. [...] A essa sábia ignorância, poder-se-á chamar *intuição ou instinto* [...]. *Com a sua visão chega-se à verdade do que é ou do que deve ser*.[651] (Grifos nossos)

É assim que Meirelles apresenta em suas epístolas a percepção já explorada pelos simbolistas franceses, de que a ideia surge, sendo mais sentida do que gramaticalmente pensada, elas "florescem como grandes rosas invisíveis, mas que nos perfumam a alma"[652]. Além disso, ele apresenta essa faculdade de sentir, cuja

---

[648] MEIRELLES, Saturnino de. Quinta epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 2, julho de 1904, p. 66. FCRB, BSC, CPD.
[649] MEIRELLES, Saturnino de. Sétima epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 1, p. 18-23, junho de 1904. FCRB, BSC, CPD.
[650] MEIRELLES, Saturnino de. Primeira epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 3, p. 95-101, agosto de 1904. FCRB, BSC, CPD.
[651] MEIRELLES, Saturnino de. Primeira epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 3, agosto de 1904, p. 95. FCRB, BSC, CPD.
[652] MEIRELLES, Saturnino de. Quinta epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 2, julho de 1904, p. 66. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

percepção se faz sutil e imediata, como aborda em suas epístolas, como um tanto de super-humana, pois levaria o poeta, ou aquele que a tiver, à essência das coisas, fazendo "adivinhar o que nelas existe e que o conhecimento e a pesquisa ainda não desvendaram"[653].

Apesar da quantidade de textos de crítica não ser numerosa na *Rosa-Cruz*, é possível considerar as "Epístolas", de Saturnino de Meirelles, como textos dotados de uma leitura crítica. Isso porque, como sugere Dimas, e foi possível demonstrar, são reconhecidos nelas princípios norteadores – mais especificamente, percepções estéticas simbolistas – de uma ação poética.[654]

Desse modo, em proporção com os demais textos da revista, composta majoritariamente por textos literários, o percentual de textos de crítica da *Rosa-Cruz* é mais distante das revistas francesas e da mexicana *Revista Azul* e mais próximo aos da *Revista de America*. Ainda assim, podemos dizer que a revista carioca guarda semelhança com *La Vogue* na forma em que se apresenta, com as ideias estéticas defendidas pelo grupo da revista expostas, comumente, nos textos literários, em prosa ou em verso, publicados no impresso.

Distante de todas as revistas analisadas até aqui, no entanto, é o caso da – também carioca – revista *Galaxia*. A publicação do primeiro e único número dessa revista simbolista, em 1896, lhe rendeu uma nota na popular revista *Don Quixote*, de Angelo Agostini, na edição de número 69, do segundo ano desse impresso ilustrado. A nota afirma que este primeiro número da revista artística internacional – afinal, *Galaxia* trazia tais palavras como seu subtítulo – "apresenta com brilhantismo a nova revista de arte"[655].

Mas diferente das demais revistas desse estudo, *Galaxia* não possui textos de crítica, uma singularidade dessa revista. Todavia, apesar de não apresentar um texto de crítica dentre os sete textos que compõem seu único número publicado, há um texto epistolar de Gonzaga Duque, no qual – como nas epístolas de Meirelles publicadas na *Rosa-Cruz* – é possível observar questões estéticas, além de referências a artistas da cena finissecular, como, por exemplo, Rimbaud e Verlaine.

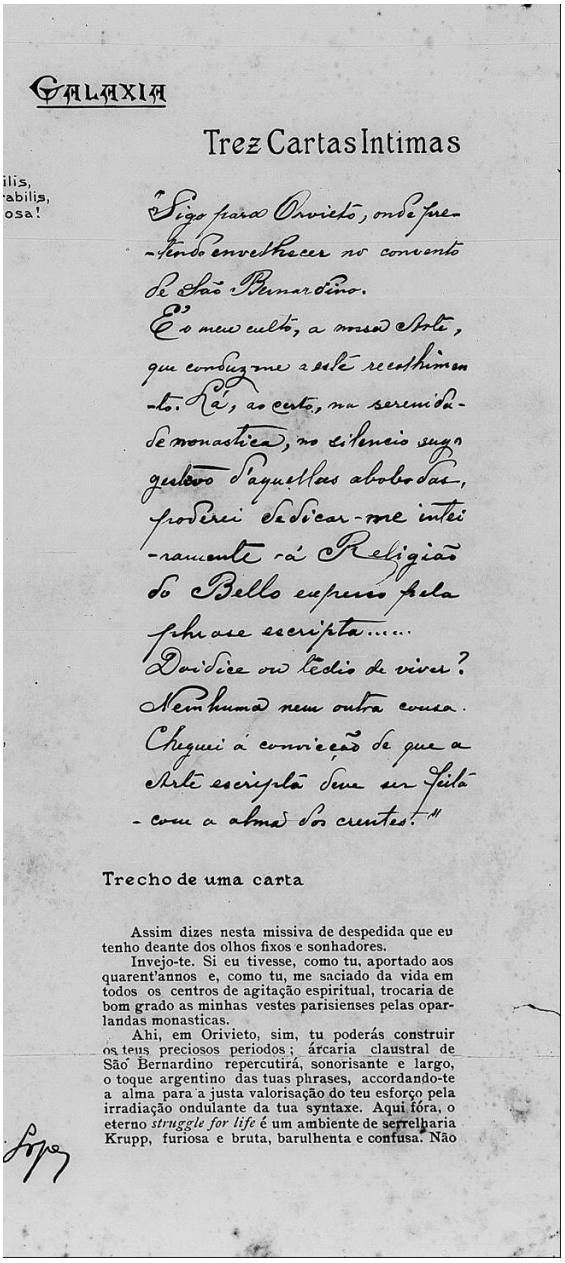
---

[653] MEIRELLES, Saturnino de. Primeira epístola. *Rosa-Cruz*, série II, fasc. 1, junho de 1904, p. 95 ; FCRB, BSC, CPD.
[654] DIMAS, *Rosa-Cruz*, 1980, p. 79.
[655] DON QUIXOTE. A Galaxia. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano 2°, n. 69, 8 de agosto de 1896. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

7.4. Olhar a *Galaxia*, buscar o interior

O texto de Duque, intitulado “Três cartas íntimas: Trecho de uma carta”, se apresenta em dois momentos: o primeiro que se inicia com a reprodução de uma carta manuscrita e o segundo, com o texto tipografado [figura 34].



GALAXIA

Trez Cartas Intimas

ilis,
abilis,
osa!

“Sigo para Orvieto, onde pre-
-tendo envelhecer no convento
de São Bernardino.
É o meu culto, a minha Arte,
que conduz-me a este recolhimen
-to. Lá, ao certo, na serenida-
de monastica, no silencio sug-
gestivo d'aquellas abobodas,
poderei dedicar-me intei
-ramente á Religião
do Bello expresso pela
phrase escripta.....
Dor dice ou tedio de viver?
Nem huma nem outra cousa.
Cheguei á convicção de que a
Arte escripta deve ser feita
- com a alma dos crentes.”

Trecho de uma carta

Assim dizes nesta missiva de despedida que eu tenho deante dos olhos fixos e sonhadores.

Invejo-te. Si eu tivesse, como tu, aportado aos quarent'annos e, como tu, me saciado da vida em todos os centros de agitação espiritual, trocaria de bom grado as minhas vestes parisienses pelas oparlandas monasticas.

Ahi, em Orivieto, sim, tu poderás construir os teus preciosos periodos; árcaria claustral de São Bernardino repercutirá, sonorisante e largo, o toque argentino das tuas phrases, accordando-te a alma para a justa valorisação do teu esforço pela irradiação ondulante da tua syntaxe. Aqui fóra, o eterno *struggle for life* é um ambiente de serrelharia Krupp, furiosa e bruta, barulhenta e confusa. Não

Figura 34 – Composição do texto de Gonzaga Duque, “Três cartas íntimas”, revista *Galaxia*, detalhe [reprodução de carta manuscrita e texto tipografado] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas. *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, julho de 1896. FBN, HDB. Detalhe de parte segunda página da revista *Galaxia*, com a composição do texto de Gonzaga Duque em reprodução manuscrita e tipografada. O recorte apresenta ainda o título da revista na cabeça de página e na parte inferior da página, uma parte da assinatura de B.[ernadino] Lopes, autor do texto que antecede “Três cartas íntimas”, de Gonzaga Duque.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

No primeiro, o autor da carta manuscrita conta a seu interlocutor sobre sua ida para um monastério italiano, com o objetivo de recolher-se do mundo para dedicar-se ao culto da Arte:

> "Sigo para Orvieto, onde pretendo envelhecer no convento de São Bernadino.
> *É o meu culto, a nossa Arte, que conduz-me a este recolhimento*. Lá, ao certo, na serenidade monástica, *no silêncio sugestivo* daquelas abobadas, *poderei dedicar-me inteiramente à Religião do Belo expresso pela frase escrita*...
> Doidice ou *tédio de viver*?
> Nenhuma nem outra coisa.
> Cheguei à convicção de que a *Arte escrita deve ser feita com a alma dos crentes.*"[656]
> (Grifos nossos)

Interessante notar a aproximação entre a Arte e a dimensão místico-religiosa feita pelo autor: trata-se de um culto à Arte, à "Religião do Belo", cuja expressão se dá pela escrita. Seu recolhimento é conduzido então pelo culto à Arte e ao Belo. Ao questionar se sua ação é um ato de loucura ou do "tédio de viver", afirma que nenhuma das duas, mas sim de sua convicção. Esse "tédio de viver" não é evocado à toa, pois, ao confrontar o segundo momento do texto, o qual trata da resposta do destinatário, que aparece escrita em fonte tipográfica, é possível observar algumas imagens que remetem a esse tédio, como o *spleen* baudelairiano.

No poema "*Au lecteur*", que abre *Les Fleurs du Mal*, Baudelaire fala sobre o tédio – *l'Ennui*.[657] Os primeiros versos do poema – que pode ser lido como um prefácio do livro, anunciando o que será abordado, e é dirigido diretamente ao seu leitor, a quem o poeta identifica como um igual – mostram os vícios do homem moderno[658]. Nos versos seguintes, nos deparamos com uma série de palavras que estão relacionadas entre si em um espectro comum de significação do "mal" –

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[656] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta, *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2-4, julho de 1896. p. 2. FBN, HDB.
[657] Na edição das obras completas, de 1868, o texto apresenta apenas como título *Préface*.
[658] "*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine, / Occupent nos esprits et travaillent nos corps, / Et nous alimentons nos aimables remords, / Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*" BAUDELAIRE, *Œuvres completes*, Tome I, 1868, p. 79. BNF, Gallica.

"Satã", "Diabo", "Inferno", "Demônios"[659] –, e temos nas últimas estrofes, a apresentação do mais monstruoso, e sutil, de nossos vícios: o "Tédio"[660].

Em sua obra, o poeta francês aborda o tédio, a solidão, os vícios do homem, os amores fracassados, a cidade, a vida moderna, o belo e o feio na modernização, e tudo mais o que seu olhar captura em seu flanar. Com sua poética, Baudelaire inaugura uma nova perspectiva teórica e crítica sobre seu mundo. É nesse sentido que Compagnon destaca que mesmo o "novo", categoria usualmente associada a algo positivo, tem, no "poeta da modernidade", um tom de desespero, próprio do *spleen* baudelairiano, pois é "arrancado da catástrofe, do desastre do amanhã".[661]

Gonzaga Duque, no segundo momento de seu texto[662] – que se apresenta tipografado e se trata de uma resposta à carta manuscrita que evoca a questão do tédio –, dá seu parecer sobre a ideia daquele que ruma a um convento para, lá, dedicar-se ao culto da Arte. Ele diz ser a favor de que se instale, nos conventos, as oficinas da "Arte Nova" para "aqueles que se cansarem do mundo ou se incompatibilizarem com o trato soez das multidões corroídas pelo dinheiro e pelos vícios"[663]. Sobre a vida nesse mundo fora das alvas paredes do claustro, escreve:

> *Aqui fora, o eterno* ***struggle for life*** *é um ambiente de serralheria Krupp, furiosa e bruta, barulhenta e confusa. Não cinzela-se, malha-se; não burila-se*, escavocando as abertas, contornando-se as curvas, flexibilizando-se as espirais; *completa-se à soco, à murro, à pulso, à ferro*; e a *fornalha candente, siflando labaredas, lembra algo de plutônico intermundo no fomento enxofrado* [...].[664] (Grifos nossos)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[659] "*Sur l'oreiller du mal c'est Satan Trismégiste / Qui berce longuement notre esprit enchanté, / Et le riche métal de notre volonté / Est tout vaporisé par ce savant chimiste. // C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent! / Aux objets répugnants nous trouvons des appas; / Chaque jour vers l'Enfer nous descendons d'un pas, / Sans horreur, à travers des ténèbres qui puent.*" BAUDELAIRE, *Œuvres completes*, Tome I, 1868, p. 79-80. BNF, Gallica.

[660] "*Mais parmi les chacals, les panthères, les lices, / Les singes, les scorpions, les vautours, les serpents, / Les monstres glapissants, hurlants, grognants, rampants, / Dans la ménagerie infâme de nos vices, // II en est un plus laid, plus méchant, plus immonde! / Quoiqu'il ne pousse ni grands gestes ni grands cris, / Il ferait volontiers de la terre un débris / Et dans un bâillement avalerait le monde; // C'est l'Ennui! L'œil chargé d'un pleur involontaire, / II rêve d'échafauds en fumant son houka. / Tu le connais, lecteur, ce monstre délicat, /- Hypocrite lecteur, - mon semblable, - mon frère!*". BAUDELAIRE, *Œuvres completes*, Tome I, 1868, p. 80-81. BNF, Gallica.

[661] COMPAGNON, *Os Cinco paradoxos da modernidade*, 2010, p. 17.

[662] Embora o título do texto de Gonzaga Duque mencione três cartas, são apresentados dois momentos que compreendem apenas duas cartas.

[663] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta, *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, julho de 1896. p. 3. FBN, HDB.

[664] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta, *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, julho de 1896. p. 2-3. FBN, HDB.

Viver no mundo moderno é uma eterna luta pela vida. Esse ambiente é comparado a uma oficina que molda seus artefatos, mas essa "serralheria Krupp" não trabalha com esmero, nem delicadeza. Ao contrário, "furiosa e bruta, barulhenta e confusa", seus produtos são feitos "à soco, à murro, à pulso, à ferro". Ao descrever a fornalha de onde saem as cronstruções desse mundo, vemos o uso de palavras que remetem a uma dada imagem de "Inferno" – "candente", "labaredas", "plutônico", "intermundo", "enxofrado". Então, as "criações do Mal" – assim escreve Gonzaga Duque – que dali saem são associadas à figura corpulenta e grotesca de Moloch, "o devorador", deus dos antigos cartagineses, que figura no romance *Salammbô*, de Gustave Flaubert:

> [...] a fornalha candente, siflando labaredas, lembra algo de plutônico intermundo no fomento enxofrado para as *criações do Mal.* Quando julga-se ter construído Apolo, sai-nos a *mastodonesca figura de Maloch* [Moloch], *feia e terrível, goela às escancaras, braços,* em amparo, *automatizados por um mecanismo infernal, para lançar às fauces as ilusões condenadas ao fogaréu trucidador do Nada*.[665] (Grifos nossos)

Apesar de ser próxima à imagem de Moloch construída por Flaubert em seu romance[666], o Moloch do crítico carioca não se alimenta senão de "ilusões condenadas" – lembremos "*das ilusões caídas dos ideais perdidos*" dos jovens boêmios de *Mocidade morta*. Mas o que é esse "Nada", cujo "fogaréu trucidador" consome essas ilusões lançadas? Acreditamos que uma possibilidade de leitura para essa passagem esteja na aproximação entre o "Nada" e o "Tédio".

Laurent Jenny, ao apontar como característica presente nas experiências estéticas simbolistas uma conjunção entre "*théorisation 'philosophique'*" e

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[665] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta, *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, julho de 1896. p. 3. FBN, HDB.

[666] No capítulo XIII, "Moloch", sitiada pelos mercenários, Cartago tem seus recursos cada vez mais reduzidos, enquanto o número de cadáveres aumenta em suas ruas. Para apaziguar o apetite de Moloch, os Anciãos da cidade decidem oferecer em sacrifício ao "deus devorador", os filhos dos altos dignitários da cidade. No decorrer da cerimônia, Flaubert descreve a imagem de Moloch: "*Cependant un feu d'aloès, de cèdre et de laurier brûlait entre les jambes du colosse. Ses longues ailes enfonçaient leur pointe dans la flamme ; les onguents dont il était frotté coulaient comme de la sueur sur ses membres d'airain. Autour de la dalle ronde où il s'appuyait ses pieds, les enfants, enveloppés de voiles noirs, formaient un cercle immobile ; et ses bras démesurément longs abaissaient leurs paumes jusqu'à eux, comme pour saisir cette couronne et l'emporter dans le ciel*". *Cf.* FLAUBERT, Gustave. Moloch. In. *Salammbô*. (Chronologie et préface par Jacques Suffel). Paris: Garnier-Flamarion, 1964. (Garnier-Flamarion; 22 ▪ ▪). p. 259-299. p. 295. Inclusive, Gonzaga Duque menciona o autor francês em seu texto, identificando-o como "o Paulo fundador deste Culto [à Arte]". *Cf.* GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta, *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, julho de 1896. p. 4. FBN, HDB.

"*volonté d'innovation formelle*"[667], sublinha que essas, por esse aspecto, se aproximaram de perspectivas filosóficas de pensadores como Plotino, Novalis, Hegel, Swedenborg e Schopenhauer, amalgamando-as em suas próprias elaborações intelectuais. Nessa perspectiva, Jenny destaca a filosofia de Arthur Schopenhauer – difundida com amplitude entre o público francês sobretudo a partir de 1890 com a tradução da obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*O Mundo como Vontade e Representação*) –, como uma das fontes de inspiração do pensamento simbolista.[668]

Se, seguindo por esse rastro, tomarmos o ensaio "The Vanity of existence"[669], talvez encontremos eco à nossa proposta de leitura em que uma aproximação entre "Nada" e "Tédio" seja possível. Nesse texto, Schopenhauer fala sobre a existência humana, a vida que se apresenta como tarefa de subsistir, "*gagner sa vie*". Quando essa tarefa é realizada, há outra conseguinte que consiste em fazer algo com o que foi ganho, no caso, a vida, como realizar necessidades e desejos, por exemplo.

Isso acontece, segundo o filósofo, para dar sentido à existência, pois, em sua percepção, a mera existência não nos satisfaz por si mesma. O filósofo salienta que não temos prazer na existência, exceto quando estamos lutando por algo e quando alcançamos esse algo, satisfeito o objetivo, obtemos um estado em que nos permanece apenas o tédio. Logo, então, buscamos por outros objetivos a serem alcançados, pois somente assim, para Schopenhauer, temos a sensação de que há

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[667] JENNY, Laurent. "Symbolisme et expression de la pensée". In. JENNY, Laurent (org.). *La Fin de l'intériorité*: théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1905). Paris: Presses Universitaires de France, 2002. (Perspectives Littéraires). p. 15.

[668] JENNY, "Symbolisme et expression de la pensée", 2002, p. 20. Embora Jenny apresente a data de 1890 como o momento de tradução da obra obra *Die Welt als Wille und Vorstellung* e, a partir de então, de maior recepção do pensamento de Schopenhauer, consideramos relevante apontar que no artigo de Paul Adam, "*Le Symbolisme*", publicado na revista *La Vogue*, em outubro de 1886, ele reproduz um trecho do artigo de Kahn em que pode-se estabelecer uma referência ao filósofo alemão: "*C'est une adhésion de la littérature aux théories scientifiques construites par inductions et contrôlées par l'expérimentaion de M. Charles Henry, énoncées dans une introduction aux principes d'ésthétique mathématique et expérimentale. Ces théories sont fondées sur* ***ce principe philosophique purement idéaliste qui nous fait repousser toute réalité de la matière et n'admet l'existence du monde que comme représentation***." (Grifos nossos). KAHN, Gustave apud ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, 4 octobre 1886. p. 401. BNF, Richelieu.

[669] SCHOPENHAUER, Arthur. "The Vanity of existence". In. Essays of Arthur Schopenhauer. (Selected and translated by T. Bailey Saunders). New York: A.L. Burt [1902?]. p. 394-398. Library of Congress. Disponível em: https://lccn.loc.gov/44025098. Acesso em: 04 abr. 2021.

sentido na existência. O filósofo articula, em seu texto, a sensação de vazio da vida – podemos dizer, o "Nada" – ao tédio.[670]

Em Baudelaire, o tédio é o mais vil dos nossos monstros e está presente na vida moderna, atingindo a todos – é o Tédio, que faria da Terra um só detrito e em um bocejo engoliria o mundo, assim como a goela às escancaras do fogaréu trucidador do Nada, de Gonzaga Duque. Se por um lado, Baudelaire explicita a relação intrínseca da vida moderna e do tédio, reforçada por Duque em seu texto, por outro, Cruz e Sousa, apresenta a única solução para essa realidade.

Em "Único remédio", poema publicado na revista *Rosa-Cruz*, em 1901 – e que vai integrar, posteriormente, a coletânea *Últimos sonetos*[671], organizada e publicada postumamente por Nestor Victor, em Paris, em 1905 –, o poeta brasileiro também nos fala do tédio. Para Cruz, o tédio é "licor moderno" e sufoca as almas que, sedentas de prazer, sorvem apenas do tal licor. Tudo é veneno, cardo, praga e o "único remédio" que põe fim a esse mal, chega, nos versos finais do soneto, de viés – dançando e rindo –, é a Caveira, a morte:

> Como a chama que sobe e que se apaga,
> Sobem as vidas a espiral do Inferno.
> O desespero é como o fogo eterno
> Que o campo quieto em convulsões alaga...
>
> Tudo é veneno, tudo cardo e praga!
> E as almas que têm sede de falerno
> Bebem apenas o licor moderno

---

[670] Ainda nesse ensaio, Schopenhauer reitera que não há como escapar dessa dinâmica, pois tudo o que fazemos, isto é, tudo aquilo com o que nos ocupamos, encontra-se nessa ação, nessa tarefa, que tem por princípio evitar o tédio e a sensação de vazio da vida. "*Life presents itself chiefly as a task – the task, I mean, of subsisting at all,* gagner sa vie. *If this is accomplished, life is a burden, and then there comes the second task of doing something with that which has been won – of warding off* ***boredom, which, like a bird of prey, hovers over us****, ready to fall wherever it sees a life secure from need. The first task is to win something; the second, to banish the feeling that it has been won; otherwise it is a burden. Human life must be some kind of mistake. The truth of this will be sufficiently obvious if we only remember that* ***man is a compound of needs and necessities hard to satisfy; and that even when they are satisfied, all he obtains is a state of painlessness, where nothing remains to him but abandonment to boredom****. This is direct proof that existence has no real value in itself;* ***for what is boredom but the feeling of the emptiness of life?*** *If life – the craving for which is the very essence of our being – were possessed of any positive intrinsic value, there would be no such thing as boredom at all: mere existence would satisfy us in itself, and we should want for nothing. But as it is, we take no delight in existence except when we are struggling for something;* […] ***Whenever we are not occupied in one of these ways, but cast upon existence itself, its vain and worthless nature is brought home to us; and this is what we mean by boredom****. The hankering after what is strange and uncommon – an innate and ineradicable tendency of human nature – shows* ***how glad we are at any interruption of that natural course of affairs which is so very tedious***". (Grifos nossos). SCHOPENHAUER, "The Vanity of existence", [1902?], p. 397-398.

[671] No livro de 1905, o soneto que aparece na *Rosa-Cruz*, ocupa as páginas 55 e 56. *Cf.* CRUZ E SOUSA, João da. *Ultimos sonetos*. Paris: Aillaud et Cia., 1905. BBMD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Do tédio pessimista que as esmaga.

Mas a Caveira vem se aproximando,
Vem exótica e nua, vem dançando,
No estrambotismo lúgubre vem vindo.

E tudo acaba então no horror insano –
– Desespero do Inferno e tédio humano –
Quando, d'esguelha, a Morte surge rindo...[672]

Diferente de Cruz e Sousa, Gonzaga Duque vê, no caso de seu amigo, como possibilidade de solução para aqueles que já se fartaram da vida nos centros de agitação espiritual – isto é, as cidades modernas –, a recolha ao santuário da Arte. Em seu texto, respondendo à carta, ao falar sobre o culto à Arte, ele apresenta – literariamente – sua crítica ao mundo moderno.

Inclusive, "franco-atirador", como bem destaca Vera Lins[673], o crítico não deixa escapar nem aqueles que compartilham do mesmo âmbito que atua, as Letras. Escreve que ali, na busca pelo interior, seu amigo não sofrerá "a perturbação da sandice" da "crítica grafada e burlesca do medonho senso comum", e continua em tom ácido: "ah!.... como vais ser feliz !... nem a perversidade cascavelante dos teus invejosos acobertados nas lãs macias da camaradagem literária".[674] Essa crítica nos permite, minimamente, compreender as associações desses grupos em pequenos cenáculos. Mesmo no caso das revistas que possuem uma variedade de colaboradores, como *La Vogue* e *Revista Azul* – esta última que ainda conta com uma pluralidade de percepções estéticas em suas páginas –, é visível como o corpo editorial se reúne em um grupo menor de seletos espíritos afins.

Ademais, foi possível observar alguns aspectos comuns a todas as revistas. De um modo geral, a grande maioria dos colaboradores e críticos das revistas *La Vogue*, *Le Symboliste*, *Pierrot*, *Revista Azul*, *Revista de America*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz* é formada por literatos, sendo menos comum encontrar entre os colaboradores filósofos, historiadores etc.[675] Desses literatos, uma quantidade expressiva

---

[672] CRUZ E SOUSA. Único remédio, *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 75, julho 1901. FCRB, BSC, CPD.
[673] *Cf.* LINS, *Gonzaga Duque*, 1991.
[674] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta. *Galaxia*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, 1896, p. 3. FBN, HDB.
[675] Em termos proporcionais, esses pensadores, quando aparecem, são minoria na composição global das revistas. Tomemos como exemplo o caso da revista *Rosa-Cruz*: dos 132 textos publicados, o único texto de um filosófo presente é um fragmento de "*La Préface de Zarathoustra*", de Friedrich

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

contribuía em outras revistas literárias, na prensa periódica e publicava obras literárias, como Kahn, Gonzaga Duque, Gutiérrez Nájera, Darío e Saturnino de Meirelles.[676]

Uma possível explicação para essa composição, mais ou menos homogênea, do grupo de colaboradores dessas revistas – e no caso da mexicana, em especial, do corpo editorial – pode ser a preocupação, ou melhor, a defesa de que a publicação seria tanto mais artística quanto mais envolta estivesse em um gesto literário. Assim, vemos a grande maioria de seus textos publicados em poesias e prosas poéticas. E quando nos deparamos com textos de críticas, esses abordam, em sua maioria, os diversos âmbitos das artes.

Outro aspecto que parece ser importante para os diretores, editores e/ou redatores dessas revistas literárias é de que seus colaboradores fossem, acima de tudo, artistas e que comungassem com a ideia da liberdade de seus escritores e ilustradores em suas criações, de independência dessas publicações e, sempre que possível, que tivessem afinidades em suas percepções estéticas em torno da Arte, apesar das individualidades. Podemos observar tais questões em uma troca de cartas[677] entre Cruz e Sousa e Gonzaga Duque, em abril de 1894, sobre os últimos ajustes para o lançamento da *Revista dos Novos*. Escreve Cruz:

Nietzsche. *Le Symboliste* (cerca de 28 textos), *Revista de America* (cerca de 61 textos) e *Galaxia* (cerca de 9 textos), por exemplo, não apresentam nenhum.

[676] Ainda assim, vale ressaltar que parte substancial desse grupo de literatos possuía outra(s) forma(s) de renda, considerando a dificuldade em viver apenas do uso da pena na cena finissecular em todos os quatro espaços estudados – Paris, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México.

[677] Na chave de leitura proposta por Adriane Vidal Costa, as epístolas, além de permitirem entrever percepções estéticas e reflexões críticas, elas podem "mostrar as relações de amizade e de sociabilidade" do literato, a saber, "com quais intelectuais se relacionava, a que círculos literários pertencia ou quais frequentava, quais eram suas afinidades políticas e amizades literárias". Somando-se às revistas, "como espaço de sociabilidade intelectual e de constituições de redes intelectuais", as cartas também se apresentam como "espaços de discussão sobre projetos literários e editoriais", como vemos na troca de cartas entre Cruz e Sousa e Gonzaga Duque sobre o projeto da *Revista dos Novos*. *Cf.* COSTA, Adriane Vidal. História, política e literatura na escrita epistolar de Júlio Cortázar. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 153-178, jul. 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/anos90/article/download/60931/39215. Acesso em: 04 abr. 2021. Podemos, igualmente, observar tais dimensões destacadas por Costa, em uma série de correspondências trocadas entre Gonzaga Duque e Emiliano Pernetta, organizadas por Cassiana Lacerda Carollo, como vemos o simbolista do Rio de Janeiro escrever ao seu correligionário do Paraná. Um ano depois da troca de cartas com Cruz e Sousa e o malogro da *Revista dos Novos*, que nunca veio a público, Gonzaga Duque escreve a Emiliano Pernetta, contando-lhe as boas novas: "Com esta remeto-te o 1° número da *Rio-Revista* que conseguimos fundar. Aí verás a nossa gente, toda a *bande joyeuse* da boemia dissidente, lutando pelo Grande Ideal […]." *Cf.* GONZAGA DUQUE. [*Carta*] 03 de março de 1895, Rio de Janeiro [para] PERNETTA, Emiliano. In. CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta. *Revista Letras*, Curitiba,

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> Penso que o grupo que deve naturalmente constituir os combatentes da "Revista dos Novos" tem de ser composto da tua individualidade, Emiliano Pernetta, Oscar Rosas, Arthur de Miranda, Nestor Victor, B. Lopes [Bernadino Lopes], Emilio de Menezes, Lima Campos, Araujo Figueredo, Virgilio Varsea, Santa Rita, Mauricio Jubim, Cruz e Sousa [...]. Penso assim porque *esses foram sempre, mais ou menos, de vários modos intelectuais, e em tese, os nossos companheiros, tendo cada um deles, na proporção da sua aptidão*, na esfera da sua perfectibilidade, *um sentimento homogêneo do nosso comum da Arte do Pensamento escrito*. […] Enfim, apenas esse deve ser o grupo fundador por excelência, *deve constituir o corpo uno das Ideias da "Revista" nos elevados fundamentos gerais, a parte os detalhes da compreensão de cada um em particular*.[678] (Grifos nossos)

A esta carta de Cruz e Sousa, entregue em mãos por Mauricio Jubim, Gonzaga Duque responde que há, entre ambos, o comum acordo do "caráter independente" da revista, bem como de liberdade de seus colaboradores. E deixa claro que para isso é necessário que esses artistas tenham talento e saibam transmiti-lo a "trabalhos em formas originais", "trazendo para a Arte aspectos novos e singularidades emotivas":

> *A minha principal questão e que sustentarei inflexível*, até mesmo com a exclusão do meu nome dentre os dos meus companheiros, *está na independência da Revista*. [...] Mas, mesmo por *essa livre feição que vamos dar a "revista dos Novos", onde o espírito de solidariedade fica apenas definido no coletivo esforço pela Arte*, vedaremos o direito de convite aos *editados* em nome dela. *De per si, cada um trabalhará para engrandecê-la*, seja com sua própria atividade ou pelo concurso estranho, tomando a si, porém, a responsabilidade do que fizer ou mandar imprimir. Creio, meu caro artista, que *não pode existir publicação mais simpática, mais independente, mais satisfatória às exigências dos nossos artistas*.[679] (Grifos nossos)

Mais do que uma arte crítica ao mundo moderno, Gonzaga Duque, no texto publicado na revista *Galaxia*, fala da arte escrita como uma (revira)volta, como a pirueta da dançarina, como mudança na ordem que impera nesse mundo de "serralheria Krupp". Para tal, essa arte escrita deve ser burilada em sua dimensão mais refinada, a linguagem. Isso é perceptível ao observarmos as palavras das quais ele se vale para expressar sua concordância na ida de seu amigo para o convento:

> Aí, em Orivieto [sic], sim, tu poderás *construir os teus preciosos períodos*; arcaria claustral de São Bernardino *repercutirá, sonorizante e largo, o toque argentino das*

---

v. 23, p. 245-297, jun. 1975. p. 246. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19671/12922. Acesso em: 07 abr. 2021.

[678] CRUZ E SOUSA, João da. [*Carta*] 11 de abril de 1894, [s.l.] [para] GONZAGA DUQUE. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, Arquivo Gonzaga Duque, CP, referência GD Cp 62.

[679] GONZAGA DUQUE [*Carta*] 15 de abril de 1894, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. 4f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, CS, CP, referência CS Cp 008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *tuas frases, acordando-te a alma* para a justa valorização do teu esforço pela *irradiação ondulante da tua sintaxe*.[680] (Grifos nossos)

Períodos, frases, sintaxe. A arte escrita é aquilo sobre o que o poeta se debruça com sua alma em seu culto. Nela, ele trabalha a linguagem. Segundo Lins, nas estéticas simbolistas o pensamento não produz cálculo, não é um ajuste do pensamento ao fato, mas sim imaginação produtiva, assim sua crítica é criação. Conforme ela, os artistas simbolistas – mas também os modernistas – apresentam uma "crítica radical que propõe a reversão na ordem das coisas [...], o que se traduz na busca da poesia, outra linguagem"[681]. Nesse ponto, o texto epístolar do literato, publicado na revista carioca, guarda certa proximidade com um texto que procura apresentar os princípios norteadores de uma ação poética, ainda que não o faça direta e objetivamente – tal como no caso das epístolas de Meirelles publicadas na *Rosa-Cruz*, apontado por Dimas.

É possível que Gonzaga Duque, literariamente, expressasse nesse texto o que Cruz e Sousa lhe escrevera meses antes numa carta sobre as "Ideias" e os "elevados fundamentos gerais" de uma publicação ainda a vir a público, a "Revista dos Novos", na qual dado grupo de artistas – incluindo os dois literatos – expressaria seu sentimento comum da "Arte do Pensamento escrito".[682] Revista esssa que acabou por ser apenas um malogrado projeto, nunca tendo sido publicada.

No texto epistolar publicado na *Galaxia*, o literato prossegue, dizendo que esse lugar – que podemos assumir como um lugar sagrado não por ser um convento, mas sim por ser o espaço interior do próprio poeta, que cultua a Arte – será, para uma alma delicada, como a de seu bom amigo, "uma região de Sonhos". Em seguida, a exposição que ele faz da vida fora desse espaço sagrado, nos remete à cidade doente e ao "mancial infeccioso" do texto de Gómez Carrillo. Gonzaga Duque escreve a seu amigo que uma vez que ele chegue a essa "região de Sonhos", "os desenganos da vida acidentada" das modernas cidades esfuziantes – onde "tudo é veneno, tudo cardo, praga", como escreve Cruz e Sousa – "perderão a propriedade infeccionante dos acúmulos purulentos":

---

[680] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta. *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, 1896, p. 3. FBN, HDB.
[681] LINS, *Velhos Pierrôs, novos saltimbancos*, 2009, p. 44-45.
[682] CRUZ E SOUSA, João da. [*Carta*] 11 de abril de 1894, [s.l.] [para] DUQUE, Gonzaga. 2f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, GD, CP, referência GD Cp 62.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> O convento, para uma alma delicada como é a tua alma, será uma *região de Sonhos*. Os desenganos da vida acidentada perderão a propriedade infeccionante dos acúmulos purulentos, transformando-se em *perdurável sensação de uma vaga doçura saudosa, erradia, eterizada, na tua memória*; e *sugestionado a tua sensibilidade artística* outros aspectos *em prismas brandos de lilases e camélias diluídas, numa fluidez opalescente, nuançada e difusa*, em que a sucessão lenta das cores são como entremeadas visionabilidades do real e temulências voluptuosas de gozos espirituais. As violências da luz *desaparecerão*, e eu estou bem certo que a natureza ensolarada dos veranos *trará ao teu espírito uma dulcíssima nostalgia nunca sentida*, mas que, não o enfermando, *dar-te-á o prazer de querer senti-la como uma reminiscência longínqua – sombra evocada* pelos amavios de um bruxo, ou um *perfume antigo*, inda restante, *d'uma descolorida prenda de amor*.[683] (Grifos nossos)

O recolhimento ao lugar sagrado, região de Sonhos, proporciona sugestão à sensibilidade artística do poeta. Rubén Darío apresenta percepção semelhante ao se referir aos artistas, desse fim de século, que buscavam o ideal e proclamavam a Arte – pura, integral, soberana. Segundo Darío, "*la obra de los Nuevos tiene su campo principal en la región de las ideas puras, en el Ensueño y en el Misterio*"[684]. Sonho, mistério, evocação, preenchem as imagens dessas poéticas finisseculares, seja em prosa, verso ou ilustração, como a realizada por Raul Pederneiras para estampar o poema "Sonho", do livro *Rondas Nocturnas*, de seu irmão Mario [figura 35].

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

[683] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta. *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, 1896, p. 3. FBN, HDB.
[684] DARÍO, Rúben. Gabriel D'Annunzio. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 2, 05 de septiembre de 1894, p. 31.

Figura 35 – "Sonho", ilustração de Raul Pederneiras para o livro *Rondas Nocturnas*, de Mario Pederneiras
PEDERNEIRAS, Raul. Sonho. [Ilustração]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901, p. 11. BBMD.

A figura feminina na ilustração de Raul traz nas mãos o incensário cujos vapores perfumados sobem em direção ao infinito em contato com o desconhecido – "a ideia de Infinito [...] dá dimensão de um mundo inacessível, que possibilita um outro pensamento, diferente do rigor filosófico ou da objetividade científica, um pensamento que incorpora o desejo"[685]. É Sonho. Emerge da sua "branca e solitária

[685] LINS, Vera. Desterro e poesia. In. *Poesia e crítica*: uns e outros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 107-114. p. 111.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Erminda", "por caminhos de Céu que a Lua esmalta", "banhada dessa luz cobalta". Seus contornos não são claros, sua imagem difusa, se esvanece entre as linhas ornamentais e espaços vazios que organicamente a compõe. "Sonora e estranha Luz que alegra e canta", ela ilumina e atravessa "a vasta e longa escuridão do Sono".[686]

No texto de Gonzaga Duque, as "violências da luz" – uma referência não apenas à vida nas cidades modernas como também aos holofotes das Academias – dão lugar a raios luminosos decompostos de lilases e camélias. A atmosfera, como na ilustração de Raul e no poema de Mario, adquire tom do misterioso. Numa sensação de quase êxtase, mística, mesclam-se sensações do sagrado e do profano: no real, as visões; no sagrado, a embriaguez e o prazer.

Conforme Compagnon, já enunciada por Baudelaire, essa "*aspiration vers l'infini* [...] *est au principe de l'art* [...], *comme de l'enivrement*". Para o poeta moderno, a embriaguez, que traz o desregramento dos sentidos, conforma uma apuração nas sensibilidades.[687] O embriagar-se – de vinho ou de haxixe, de poesia ou de virtude, a sua escolha – adquire no artista uma dimensão quase iniciática que permite a abertura de um espaço que explode o fluxo temporal do relógio em um alargamento do tempo, numa fuga desse e do tédio, sempre a sua espreita – "*C'est l'infini dans le fini*", é o sonho.

Por sonho, Baudelaire diz não se referir a "*les capharnaüms de la nuit*", mas sim a visão produzida por uma meditação intensa. Trata-se, como destaca Lins, de um "trabalho sensível do intelecto", "vontade de dar densidade ao pensamento", mas em um "fluxo de imagens e sentidos" tal como eles surgem no artista.[688] Assim, "entremeadas visionabilidades do real e temulências de gozos espirituais", a arte ideal desse artista poderá ser elaborada:

> Aí, sim, *nessas brancas e silenciosas celas*, tu *poderás preparar teus livros, amplos, suavíssimos, espirituais, como sagrados óleos* para o piedoso lenitivo aos que sofrem, incompreendidos e agoniados. [...] *tu poderás compor um livro que valerá uma sinfonia beethoveneana, sintético, sereno, consolante*.[689] (Grifos nossos)

---

[686] PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901, p. 13. BBMD.
[687] COMPAGNON, *Baudelaire devant l'innombrable*, 2018, p. 81.
[688] LINS, Vera. Livro simbolista, o livro a mais. In. *O Poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 117-128.
[689] GONZAGA DUQUE. Três cartas íntimas: Trechos de uma carta. *Galaxia*, Rio de Janeiro, n. 1, 1896, p. 3. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Na linguagem, tudo se apresenta ao mesmo tempo em que se dissipa. Está ali não estando mais: a doçura é vaga, saudosa, erradia, eterizada; lilases e camélias são diluídas em fluidez opalescente, nuançada, difusa; se trará ao espírito uma dulcíssima nostalgia nunca sentida; reminiscência longínqua; sombra evocada; perfume antigo de uma prenda de amor descolorida, esmaecida. Como escreve Lins, esses artistas buscam "criar desejos e dar formas ao fluxo da vida [...]. Nisso as formas prontas se decompõem e os limites se apagam"[690].

Nesse lugar de Sonhos, tudo não será mais do que uma lembrança: o futuro remete a um passado longínquo do qual nada resta a não ser resquício. Os elementos que compõem a imagem apresentada por Gonzaga Duque se diluem na reminiscência de um passado remoto dando espaço ao branco e ao silêncio para a composição do livro. É no silêncio que se compõe o livro-sinfonia. Mesmo que o texto do literato carioca não se apresente, de todo, – ou, talvez, não se preocupe em apresentar-se – hermético, é impossível não pensar em Mallarmé, seu Livro, na "*musicienne du silence*" de seu poema "*Sainte*".

O poema "*Sainte Cécile, jouant sur l'aile d'un Chérubin – chanson et image ancienne*", escrito por Mallarmé, pela primeira vez em 1863, para a madrinha de sua filha, foi reelaborado e publicado somente em 1883, na revista *Lutèce*, com o título "*Sainte*"[691]. Da primeira versão, onde já se nota a musicabilidade do poema[692],

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[690] LINS, Vera. Livro simbolista, o livro a mais. In. *O Poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 117-128. p. 120.

[691] O poema aparece na série de artigos intitulada "Les Poètes maudits", que Paul Verlaine escreve para a revista *Lutèce*, vindo à público no número 95, de 24 de novembro de 1883, sendo republicado quando da publicação do livro de Verlaine, homônimo à série de artigos, em 1884. "À la fenêtre recelant / Le santal vieux qui se dédore / De sa viole étincelant / Jadis avec flûte ou mandore, // Est la Sainte pâle, étalant / Le livre vieux qui se déplie / Du Magnificat ruisselant / Jadis selon vêpre et complie: // À ce vitrage d'ostensoir / Que frôle une harpe par l' Ange / Formée avec son vol du soir / Pour la délicate phalange // Du doigt que, sans le vieux santal / Ni le vieux livre, elle balance / Sur le plumage instrumental, / Musicienne du silence." MALLARMÉ, Sthéphane. *Poésies*. (Préface d'Yves Bonnefoy; edition de Bertrand Marchal). Nouvelle edition revue en 1994. Paris: Gallimard, 2012. (*Poésie/Gallimard* ; 261). p. 41.

[692] Inclusive o poema "*Sainte*" vai ser musicado por Maurice Ravel em 1896. A melodia, canto e piano, é composta em escala sol menor, compasso binário, para o instrumento, dinâmica musical piano sem alteração, enquanto o canto, cuja indicação traz liturgicamente, inicia em *piano*, "*très calme*", mantém a dinâmica musical até o verso "Le livre vieux qui se déplie". No verso seguinte, "Du Magnificat ruisselant" a notação apresenta então duas indicações de dinâmica musical seguidas, *crescendo* em "Du Ma-gni-fi-cat ruis-se-", e *diminuendo* em "-lant / Ja-dis" – a variação na dinâmica acompanha a imagem do velho livro de cântico de outrora, que já não está ali. No último verso, "Mu-si-ci-en-ne du si-lence", a dinâmica musical indicada é *pianisimo* e a última nota "-lence" é acompanhada de uma fermata, indicando a sustentação da nota para além da sua duração normal. Esses elementos, dentre outros, fazem evocar a atmosfera místico-religiosa do poema. RAVEL,

para a versão final, Mallarmé realiza um processo em que subtraí todo aspecto que garantiria maior objetividade na leitura.

Como vemos, de saída, no título, que não nomeando e não caracterizando mais a santa, torna-a mais ambígua e aberta à interpretação de seu leitor. Em uma breve análise, Hugo Friedrich[693] busca demonstrar que não só o título do poema traz esse afastamento do mundo como se conhece as coisas. Os objetos que aparecem no texto do poema estão ocultos, se desvanescem num tempo que evoca o passado já distante, não são mais. Eles inexistem e existem ao mesmo tempo apenas na linguagem: "A poesia é um processo não nas coisas, mas na linguagem", escreve Friedrich sobre "*Sainte*".[694]

O poema cultiva uma certa obscuridade, como algo do misterioso. O absoluto só é acessível pelo silêncio: a ação poética deve tender a esse silêncio. A atenuação da realidade – que Friedrich nomeia como "desrealização" – e a sugestão dos elementos que são evocados no poema remetem a esse silêncio. A imagem idealizada da mulher, essa Santa que não conhecemos, se conecta a esse fenômeno de uma música igualmente ideal. Mais do que os sons que compõe a música, é o silêncio que possibilita chegar a esse absoluto – ao qual o poeta pretende alcançar.

O silêncio, em Mallarmé, é linguagem, e nela se apresentam as ideias. Como já escrevera Baudelaire, "há na palavra, no verbo, algo de sagrado [...] manipular sabiamente a língua é praticar uma espécie de feitiçaria evocatória"[695]. Implica nisso, a sugestão, tão estimada pelos literatos simbolistas e presente na poética mallarmeana, explicitada pelo próprio poeta em entrevista a Jules Huret quando afirma que "nomear um objeto é suprimir três quartos do prazer do poema que é feito da alegria de adivinhar pouco a pouco: sugeri-lo, eis o sonho"[696].

Maurice. *Sainte*. Poésie de Stephane Mallarmé [1883], musique de Maurice Ravel [1896]. [Musique imprimée]. 3 f. Paris: A. Durand et fils, 1907. BNF, Richelieu.

[693] FRIEDRICH, Hugo. "Mallarmé". In. *A Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. (Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva). São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes 3). p. 95-140.

[694] FRIEDRICH, *A Estrutura da lírica moderna*, p. 100.

[695] BAUDELAIRE, Charles. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. (Trad. Plínio Augusto Coelho). São Paulo: EDUC / Imaginário, 1992. (Biblioteca da Modernidade). p. 86.

[696] "***Nommer*** *un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu: le* ***suggérer****, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements*". (Grifos do autor). HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque Chapentier, 1891, p. 60. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Capítulo 8. A força do Sonho, o poder da Imaginação

A força do sonho, o poder da imaginação, o sentimento da arte…
Félix Pacheco

A frase aqui epigrafada, da qual parte compõe o título desse capítulo, foi proferida por Félix Pacheco em uma conferência no ano de 1932, como parte de suas reflexões sobre um discurso dado por Afrânio Peixoto, no mesmo ano. O texto saiu publicado no *Jornal do Commercio*, então sob direção de Félix Pacheco e Oscar Rodrigues da Costa. Nele, o literato aborda questões acerca da arte, da recepção e da tradução de obras, inclusive traduzindo – pela primeira vez para o português do Brasil – os poemas *Élévation* e *Correspondances*, de Charles Baudelaire, quem, segundo ele, esboçou nesses versos "um rumo de arte que tinha de vir a constituir mais tarde a própria essência do programa da escola simbolista".[697]

Nesse texto, que traz como título "Baudelaire e o milagre do poder da imaginação", Félix Pacheco defende a importância da imaginação enquanto uma força constitutiva da criação, pois, conforme ele, "é na imaginação, e pela imaginação, que o espírito se liberta e se purifica para os altos empreendimentos da vontade e do saber". Ele coloca, então, a imaginação no centro de sua reflexão. Inclusive, ao falar sobre desenvolvimento e progresso, ressalta que a qualquer melhoria que se aspire, seja nas artes ou em outros âmbitos, é preciso que a alicerce o ideal, "única força profícua e veraz que se conhece de ascensão e de progresso", sendo assim fundamental que se tenha a imaginação, essa força constitutiva da criação, "como fundamento essencial da própria vida".[698]

Entretanto, para o literato, a imaginação não está circunscrita ao âmbito das artes; ela abrange a vida em seu todo, o que inclui o mundo moderno – que vivia, de acordo com ele, um "espetáculo de confusão" num "crepitar de reformas sem norte por toda parte". O literato brasileiro, que fizera parte do grupo da revista simbolista *Rosa-Cruz*, dastaca que, no Brasil, foi o poeta Cruz e Sousa quem encabeçou um movimento análogo, do qual, acredita ter restado ainda alguma coisa, dado o "esforço extravasante [sic] desse grande orquestrador da rima".[699]

É com Baudelaire, em meados do século XIX, afirma Félix Pacheco, que a imaginação é imbuida nessa "percepção nova do cosmos". O poeta francês e sua

---

[697] FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.
[698] FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.
[699] FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

poética que provocara as percepções de diversos artistas vindouros, cujo anseio repousava em decifrar o invisível, o "que caracterizou toda uma geração, e passou de Rimbaud, e Verlaine e Mæterlinck", "se prolongando um pouco", escreve o literato brasileiro, "nas extravagâncias do modernismo".[700]

Imaginar é um modo de perceber o mundo e também de atuar nele, "olhando de dentro para o espetáculo inteiro do Universo", escreve o literato, "descobrindo por toda parte um magnífico sentido de unidade, principal razão de ser da vida, na complexidade de todos os seus infinitos desdobramentos"[701]. Nestor Victor, ao relembrar os simbolistas brasileiros, atenta para essa dimensão imaginativa presente nas experimentações estéticas desses artistas do final do século. Segundo o crítico, eles representaram uma reação às proposições literárias aliadas do cientificismo e antimetafísicas.[702]

A imaginação, tão prezada pelos simbolistas e modernistas hispano-americanos em suas experimentações estéticas, das quais as revistas literárias são parte, pode ser percebida como uma resistência em suas respectivas cenas finisseculares. Fosse mais, fosse menos, a vida moderna com a lógica do capital e a progressiva industrialização modificava as relações – econômicas, sociais e afetivas – e o ritmo nas cidades – em Paris, em Buenos Aires, no Rio de Janeiro ou na Cidade do México.

Nesse mundo marcado pelo utilitarismo, materialismo, cientificismo e positivismo, no qual a arte – como vimos nas críticas de Gutiérrez Nájera, Gonzaga Duque, Saturnino de Meirelles e outros – muitas vezes era apresentada como uma mercadoria e vinculada a um existir cada vez mais mecanizado e simplificado, espontaneidade e ideação passavam a ser considerados secundários na execução dos trabalhos artísticos. Diferente do artista que se veste com um traje de negócios e se

---

[700] Ao fazer essa ressalva, sobre a importância da poética baudelairiana e das experiências estéticas simbolistas de fins do século, Félix Pacheco adiciona certa dose de ironia ao falar sobre os modernistas brasileiras da década de 1920, isto é, as vanguardas das primeiras décadas do século XX e não os hispano-americanos da cena finissecular: "[...] modernismo, por mais que este negue e não creia crer nisso, obcecado que ainda está pelo estrepito da machina, o alarido da guerra, a ousadia dos arranhas-céus e tanta coisa mais do tumulto de ***Les Villes Tentaculaires***, e ***Les campagnes hallucinées***, que o belga Verhaeren tão bem pintou e *tanta gente pitorescamente deforma, na deliciosa persuasão de que está fazendo obra nova com a cubagem incubada de seu cúbico cubismo cubo-cubo*". (Grifos nossos). FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.
[701] FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.
[702] VICTOR, *Obra crítica*. Vol. I, 1969, p. 238. FCRB, BSCD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

torna "tão materialista e calculista quanto qualquer advogado ou banqueiro"[703], simbolistas e modernistas vestem as roupas dos *dandys*, dos *flâneurs*, dos boêmios, dos velhos saltimbancos.

A exploração do universo circense, em especial das figuras do *clown* e Pedrolino, da *Commedia dell'arte*, é recorrente nas artes no século XIX. Na primeira metade do século, este último ganha destaque na cena parisiense como pierrot, nas interpretações de Jean-Gaspard Deburau, Paul Legrand e Charles Deburau e as pantomimas no *Thèatre des Funambules*.[704]

Em *Odes funambulesques*, obra de Théodore de Banville publicada no mesmo ano em que *Les Fleurs du Mal*, o saltimbanco figura como alegoria do poeta, assim como vemos no "*Vieux saltimbanque*", poema em prosa do *Spleen de Paris*, de Baudelaire, publicado postumamente, em 1869. Evocado nas *Fêtes galantes*, de Verlaine, de 1869 – *recueil* de poemas que vai ser musicado por Claude Debussy, na virada do século, ele aparece ainda: nas duas versões de "*Le Pitre châtié*", de Mallarmé, a publicada em 1887 e a de 1864, porém descoberta posteriormente, em 1929; na pantomima *Pierrot sceptique*, escrita por Léon Hennique e J.-K. Huysmans, ilustrada por Jules Chéret[705], publicada em 1881; em *Pierrot lunaire*, de Albert Giraud, pseudônimo do belga Émile Albert Kayenbergh, em 1884; e nas obras de Jules Laforgue, *Les Complaintes*, em 1885, e *L'Imitation de Notre-Dame de la lune*, em 1886.

Além das obras literárias, a figura de pierrot é igualmente presente nas artes plásticas e nas revistas literárias. Adolphe Willette é um ilustrador famoso por seus

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[703] SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia*: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930. (Trad. Magda Lopes). Porto Alegre: L&PM editores, 1992, p. 22-23.

[704] Jean-Gaspard Deburau, eternizou a imagem do Pierrot branco, com a modificação que fez na vestimenta, incorporando suas brancas, largas e mais leves blusa e calça de algodão, sem a franzida gola volumosa e o chapéu, usando apenas um solidéu preto. Essa caracterização, que também vai ser utilizada por Paul Legrand e Charles Deburau, foi registrada em diversas fotografias dos mímicos capturadas por Nadar e Jeune Nadar, os irmãos Félix e Adrien Tournachon, respectivamente.

[705] Nas ilustrações de Chéret para o *Pierrot sceptique*, de Hennique e Huysmans, o saltimbanco aparece com as vestes negras e mais justas ao corpo, utilizando ainda a gola franzida e volumosa que vemos em representações anteriores, como no quadro *Pierrot, dit autrefois Gilles* (1718-1719), de Jean-Antoine Watteau. *Cf.* HENNIQUE, Léon; HUYSMANS, Joris-Karl. *Pierrot sceptique: pantomime*. (Dessins de Jules Chéret). Paris: Édouard Rouveyre, 1881. BNF, Richelieu. Além das ilustrações de Chéret, a imagem do saltimbanco em vestes negras aparece também na revista *Le Pierrot*, ilustrada por Adolphe Willete, que começa a ser publicada em 1888, e em *Croquis parisiens*, de Huysmans – "*Soudain, par les portants de droite et de gauche, s'avancent lentement, suivi de leurs témoins, deux pierrots en habits noirs*" –, publicado em 1905. *Cf.* HUYSMANS, Joris-Karl. *Croquis parisiens; A Vau de l'eau; Un Dilemme*. Paris: P.-V. Stock éditeur, 1905, p. 21. BNF, Arsenal.

pierrots e Chéret possui vários *affiches* com imagens do saltimbanco, do *clown*, do universo circense, que está presente nos romances *Le cirque solaire*, de Kahn, publicado em 1898, e *Lulu, roman clownesque*, de Félicien Champsaur, de 1901 – este último, ricamente ilustrado por diversos artistas, como Willette, Chéret, Félicien Rops, Henry Detouche, Théophile Steinlen.

Em 1888, aparecia na cena parisiense um impresso que levava o nome do melancólico palhaço em seu título, a revista ilustrada *Le Pierrot* [figura 36], cuja direção ficava a cargo de Adolphe Willette e a redação, de Émile Goudeau. Mas Pierrot também aparece nas cenas latino-americanas. Além da revista carioca, de 1890, que leva o nome do saltimbanco no título – assim como a parisiense – e tem como principal cronista, o próprio – que também aparece ilustrado no interior da revista por Isaltino Barbosa –, a figura do saltimbanco, bem como a do *clown*, é evocada em diversas elaborações estéticas. Por vezes, ele aparece como um espírito zombador, como vemos na revista simbolista dirigida por Gonzaga Duque, mas também aparece em outros tons, como vemos no poema "Pesadelo", de Mario Pederneiras: "Velho, macabro *Clown* em sátira figura / Engonçado ofegando eterno Cansaço / E eterno a debater-se em eterna Tortura"[706].

Rubén Darío escreve um conto sobre a eterna aventura do saltimbanco e sua amada Colombia, agora casados. Publicado em um impresso argentino, no ano de 1898, o conto "*Pierrot y Colombina (La eterna aventura)*", cuja narrativa se passa em meio ao carnaval, pode ser lido como uma alegoria na qual o saltimbanco figura como o artista e Colombina, a sociedade moderna desejosa das efusividades faustosamente oferecidas pela vida moderna.[707] Na cena mexicana, o *clown* aparece logo no primeiro número da *Revista Azul*, em um texto sobre os quinze anos da primeira apresentação do palhaço inglês Ricardo Bell no país; enquanto na *Revista Moderna*, vemos, em 1899, uma ilustração de Pierrot, feita por Julio Ruelas [figura 37].

---

[706] PEDERNEIRAS, M., *Rondas Nocturnas*, 1901, p. 17. BBMD.

[707] "Pierrot – le dice el alba –, hoy es día de Carnaval. Prazeroso, levántate. Ve a mirar el rostro de Colombina, que ha pasado una Buena noche soñando con el baile de hoy. Pues tu mujercita es aficionada a las alegres fiestas, y danza y ríe, cuando tú no estás presente. Ella asegura que tu peor defecto es la tristeza. Te crees poeta, en lo cual no anda muy descaminada; te cree soñador. Y ella gusta de los ricos trajes de seda, de las joyas de oro, de las perlas y de los diamantes. Tu, en realidad, Pierrot, a pesar de tu gula y tu aficción al vino, eres triste; y a las mujeres no les gustan los hombres tristes.". DARÍO, Rubén. *Cuentos completos*. 3ª ed. Managua: Nueva Nicaragua, 1994, p. 350.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

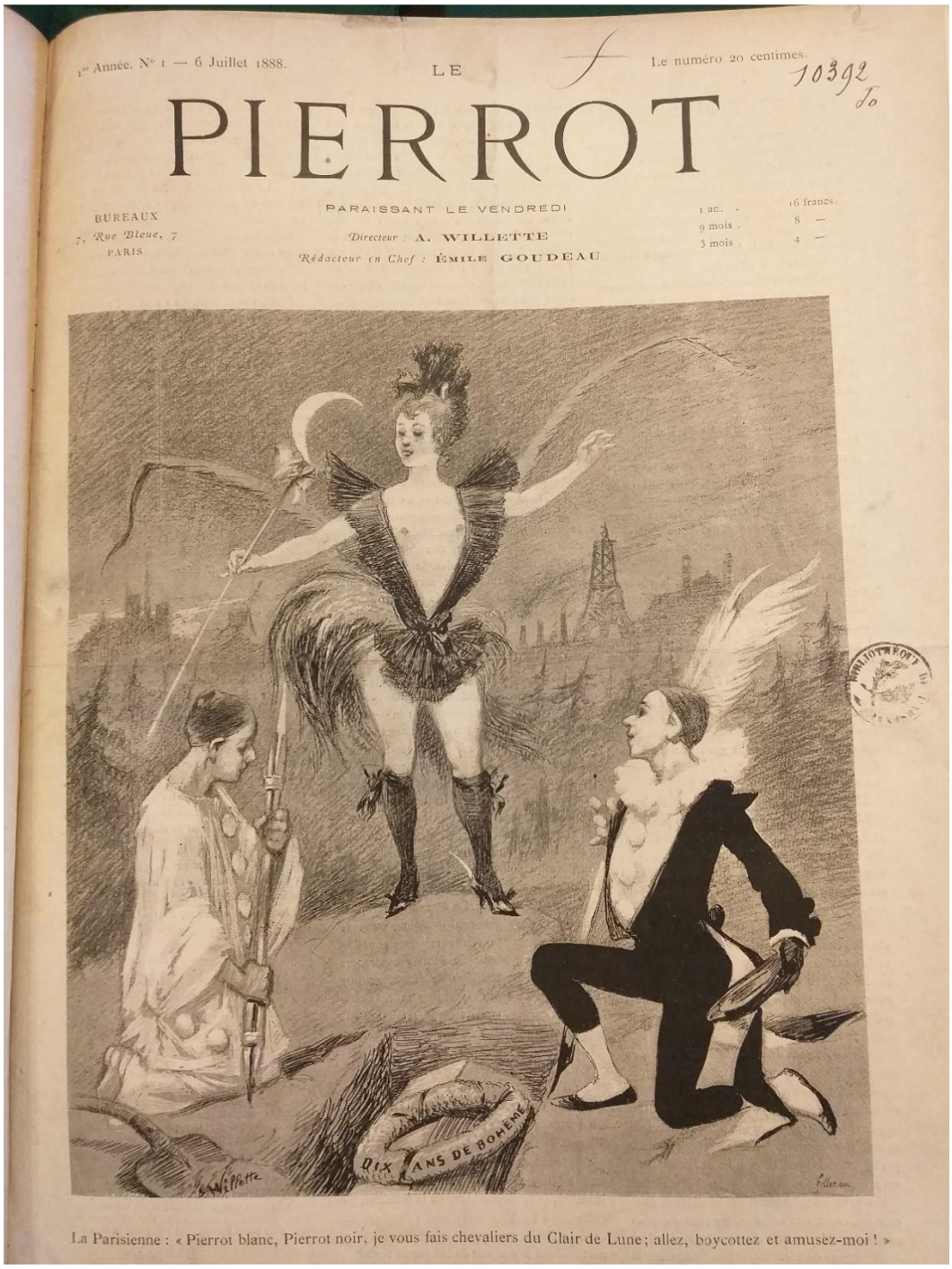


Figura 36 – Capa da revista *Le Pierrot*, com ilustração de Adolphe Willette
Le Pierrot. Paris, 1er année, n. 1, p. 1, 06 juillet 1888. BNF, Arsenal. A capa do primeiro número da revista além de indicar o nome, a peridiocidade, os valores de compra e assinatura, o endereço da redação e seu diretor e redator, traz uma ilustração de Willette, que ocupa a página inteira, composta por três figuras centrais: Pierrot branco, Pierrot negro e a Parisiense. Ambos pierrots, ajoelhados no chão, cada um em uma extremidade na parte inferior da ilustração, seguram suas respectivas penas. A Parisiense aparece em destaque, ao centro da página, vestindo um *collant* preto – com babados nas alças, profundo decote em "v" e plumagens ornando o quadril, na parte de trás –, cabelos presos em adorno, meias e sapatos de salto, com torso, seios, pernas e braços à mostra. De braços abertos, ela segura um báculo adornado com uma lua crescente e se dirige aos saltimbancos: "*Pierrot blanc, Pierrot noir, je vous fais chevaliers du Clair de Lune; allez, boycottez et amusez-moi!*". Diante deles, uma cova com um caixão e uma coroa, em que é possível ler "*Dix ans de bohéme*", título do livro de Émile Goudeau, publicado em 1888. No plano de fundo, alguns contornos sombreados aparentam ser construções da cidade: uma igreja, um moinho, um conjunto de chaminés de fábricas, uma Tour Eiffel em construção e um contorno que remete ao Palais du Trocadéro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Figura 37 – Pierrot sentado, de Julio Ruelas, *Revista Moderna*
RUELAS, Julio. Pierrot sentado. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año II, n. 10, p. 324, octubre de 1899. HNDM. No topo da página da revista, iniciando o conto "*El gesto de Pierrot*", de Bernardo Couto Castillo, aparece uma ilustração de Pierrot, realizada por Julio Ruelas. Nos traços de Ruelas, o saltimbanco aparece sentado – embora a ilustração seja apenas da parte superior, da altura do peito até a cabeça – com seu traje branco, ornado com pompons e uma grande gola franzida, e solidéu preto.

Nas revistas literárias, a figura do saltimbanco aparece em seus títulos, em suas ilustrações, em seus textos. Para Jean Starobinski, essa utilização não se trata de mero motivo pictórico ou poético. Antes, é uma forma de identificação pessoal, com a qual os artistas da modernidade quiseram mostrar a si mesmos e expor a sua percepção acerca da arte.[708] O artista se valeria, assim, da figura do saltimbanco para falar de si e criticar tanto a sua própria condição, quanto a da arte. Através dessa figuração, ele apresentaria a sua consciência no processo de criação artística do qual faz parte.

Ainda em consonância com Starobinski, também é possível compreender o interesse desse universo circense por esses artistas, em suas elaborações estéticas, como uma recuperação do maravilhoso e do mágico, da espontaneidade e da imaginação em reação a essa sociedade moderna que se industrializava e burocratizava, progressiva e ostensivamente. Na figura do saltimbanco, esses artistas, como resistência a esse mundo utilitário, adentraram os espaços do maravilhoso e do sonho numa abertura de possibilidades para novos modos de fazer, ver e sentir, através da imaginação.

[708] STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Nouvelle édition revue et corrigé par l'auteur. Paris: Gallimard, 2013. (Art et Artistes). p. 7-8.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

8.1. Artistas saltimbancos

Starobinski apresenta alguns aspectos da alegoria do saltimbanco em Baudelaire, observando, em suas elaborações estéticas, uma dupla tendência do poeta em projetar sua posição social e seu isolamento.[709] Há em Baudelaire, uma constante do paradoxo alto e baixo, do voo – do albatroz – e da queda – seu arrastar na lama, como é possível observar nos poemas de *Les Fleurs du Mal*. Essa figuração é claramente apresentada em um dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris*: "*Le Vieux saltimbanque*".[710] Em linhas gerais, o narrador conta a sua experiência de *flânerie* em meio a uma festa de feira – essas festas que se querem fazer compensar todos momentos ruins do ano, nas quais o povo esquece de tudo, da vida cotidiana, do penoso trabalho diário.

A alegria da multidão, "*jubilé populaire*", na necessidade de esquecer o horror do dia a dia, é enfatizada pelo narrador, poeta *flâneur*. Em sua retórica irônica – dupla, ambígua –, a descrição desse mundo feérico apresenta um jogo de palavras nobres e detratoras, de um alto – "*fées*", "*princesses*", "*dieu*" – e baixo, com termos pejorativos e de conotação animalesca – "*se pavanent*", "*piaillaient*", *beuglaient*", "*hurlaient*", "*comme les orangs-outangs*" –, que se traduz na crítica à admiração dos espectadores por esse falso mundo – "*Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte*" –, no qual o dinheiro circula e se imiscui ao prazer – "*les uns dépensaient, les autres gagnaient, uns et les autres également joyeux*". O poeta

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[709] STAROBINSKI, Jean. Sur quelque répondants allégorique du poète. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, 67e année, n. 2, (Baudelaire), p. 402-412, Apr.-Jun. 1967. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40523050. Acesso em: 13 jun. 2021. Já Dolf Oehler, que também destaca a ambiguidade em Baudelaire, apresenta-a em uma outra leitura, na qual percebe, na poética baudelairiana, uma potência sócio-revolucinária. Essa ambiguidade é identificada por Oelher como uma "estratégia retórica dúplice" do poeta da modernidade, um "macumunar-se com a burguesia contra as massas, a fim de indispor estas contra aquela" (p. 99), que dada a recepção malograda da obra de Baudelaire não fez cumprir a inssurreição social, nem o "reino supranatural utópico ainda por ser criado", ambos expectativados, conforme Oelher, em sua estética antiburguesa – embora esta tenha lhe legado, tal como observa Benjamin, a atualidade de seus textos aos anos vindouros. *Cf.* OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848)*: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. (Trad. José Marcos Macedo e Samuel Tintan Jr.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

[710] Ao recuperar o comentário do crítico Claude Pichois, quando da publicação das obras completas de Baudelaire para edição da *Bibliothèque de la Pléiade*, de 1975, Marcelo Jacques de Moraes destaca a relevância dos poemas em prosa de *Le Spleen de Paris* como uma "contraparte" das poesias de *Les Fleurs du mal*, de modo que é interessante que ambas as obras sejam lidas em conjunto. MORAES, Marcelo Jacques. "Prefácio". In. BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: o spleen de Paris. (Trad. Isadora Petry e Eduardo Veras). São Paulo: Via leitura, 2018. (Clássicos da Literatura Universal). p. 9-14.

ilumina os artifícios que reduzem tudo a uma ilusão ao encontrar o contraponto na figura de um velho – isolado, triste e silencioso – saltimbanco:

> ***Partout la joie, le gain, la débauche; partout la certitude du pain pour les lendemains; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue****, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste.* ***Il ne riait pas, le misérable****! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas****. Il était muet et immobile****.*[711] (Grifos nossos)

É do choque com o velho saltimbanco que a realidade desse mundo é desvelada. A condenação do velho bufão é amplificada pela configuração apresentada no texto em que os dois universos em questão, o mundo da feira e a realidade do artista saltimbanco, se opõem – "*partout*", "*la joie*", "*l'explosion frénétique de la vitalité*" x "*par ici*", "*la misère absolue*", "*muet et immobile*". Ao se deparar com o velho artista, o poeta sente uma dor – "*Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber*"[712] – e só após ser levado pela multidão para longe dessa figura, a compreende.

A imagem desse velho artista em trapos cômicos, que havia abdicado e aceitado seu destino, isolado, nesse mundo, reverbera no poeta que, então, revela sua identificação com o velho saltimbanco. Como olhar-se em um espelho, é ele quem está ali, o poeta que se exilou desse mundo de esplendores e multidões – "*il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs*" – e por ele foi incompreendido, desprezado, marginalizado – "*dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer*"[713].

Nas suas reflexões sobre alguns de seus contemporâneos, cujos textos aparecem reunidos em *L'Art Romantique*, Baudelaire, no ensaio dedicado a Théophile Gautier, também fala desse duplo aspecto da figura do artista, cujo traço aristocrático o isola.[714] Em contrapartida, escreve ele, "o prêmio de *estilo fluente* é

---

[711] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome IV, 1869, p. 40. BNF, Gallica.
[712] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome IV, 1869, p. 40. BNF, Gallica.
[713] BAUDELAIRE, *Œuvres complètes*, Tome IV, 1869, p. 41. BNF, Gallica.
[714] "Para alguém se tornar completamente popular, não é necessário, porventura, consentir em merecer sê-lo, quer dizer, não é necessário mostrar-se, por um pequeno lado secreto, um quase nada que destoa, um pouco vulgar? […] A aristocracia nos isola. Confessarei francamente que não sou daqueles que vêem nisso um mal lamentável […]. Esquece-se a todo instante que injurirar uma multidão é acanalhar a si próprio. […] Saudemos, assim, ao contrário, com todo respeito e o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

dado indistintamente a todos os escritores conhecidos"[715], enquanto se omite o principal mérito do artista que é, não ser conhecido, mas ser um grande poeta.

Ainda nesse texto, esclarece que aquele poeta que persegue outro objetivo que não seja escrever o poema – seja esse outro objetivo, moral, econômico ou de qualquer outra natureza –, diminui sua força poética. Isso porque o princípio da poesia seria, segundo Baudelaire, "a aspiração humana a uma Beleza superior", e a manifestação desse princípio estaria "num entusiasmo, num rapto da alma". Esse entusiasmo, alerta ele, nada tem de relação com o coração; não se trata de uma "poesia do coração", pois o coração, segundo ele, não contém poesia, "contém a paixão, o coração contém o devotamento, o crime", portanto a "sensibilidade de coração não é, absolutamente, favorável ao trabalho poético", podendo inclusive prejudicá-lo.[716]

Mas então de que entusiasmo, sensibilidade, ele fala? O que contém a poesia? Baudelaire não nos deixa sem a resposta: "só a imaginação contém a poesia", diz ele. Ressalta ainda que "a sensibilidade da imaginação é de uma outra natureza; ela sabe escolher, julgar, comparar, fugir disso, procurar aquilo, rapidamente, espontaneamente".[717] Em sua busca pela Beleza, o poeta por excelência, alça a imaginação, unindo a essa faculdade, o conhecimento da língua, as correspondências e a evocação para apresentar a "atitude misteriosa que os objetos da criação adotam diante do olhar do homem"[718].

A crônica que abre a revista *Le Symboliste* aborda, literariamente, esses aspectos. Assinada por Jean Moréas, que vê Baudelaire como o precursor das experimentações simbolistas[719], a narrativa inicia com a descrição de um lugar não nomeado:

> *...Sous le poids de ceils aplanes, aux véhémentes clarets de lampadaires, monstrueuses et bigles les maisons bordent la rue. Au trot clopé de hongres et des cavales pies, les roués des véhicules se tarrabalent ; ça, les piboles sonnentles sauts enluminés des bouffons, là, les bouches equivoques de glabres marmonneux clament*

---

entusiasmo que ela merece, essa aristocracia que causa solidão ao seu redor." BAUDELAIRE, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992, p. 71-72.

[715] BAUDELAIRE, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992, p. 69-70.

[716] BAUDELAIRE, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992, p. 80-82.

[717] BAUDELAIRE, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992, p. 84.

[718] BAUDELAIRE, *Reflexões sobre meus contemporâneos*, 1992, p. 86.

[719] Em dado momento de seu Manifesto, Moréas escreve: "[...] *disons donc que Charles Baudelaire doit être considéré comme le véritable précurseur du moviment actuel* [...]." MORÉAS, Jean. Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme. *Le Figaro: supplément littéraire*, Paris, 12e année, n. 38, 18 septembre 1886. p. 150. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

> *la vertu des babioles. En longue talare, cols tors, mentons pelus de deux coudées, ou squirreux, ou pouacres, des gentlemen. A sourires abortifs, à toisons conquises, des femmes folles leur corps ; des femmes folles de leur corps, en faille bardocuculées. Et, cauquemarres séculiers épris d'orbes amphicurtes, brelandiers aux phalanges experts, scribes de maltalents pertubés, trafiqueurs de décrétales politiques, agioteurs au trebuchet, clerc affineurs, natatoires sires, lifrelofres du canton Vaud, tondeurs d'ânes, guérisseurs de fièvres quartes sur l'heure, écorcheurs d'anguilles par la queue, – sous la claret véhémente des lampadaires, parmi les bigles et monstrueuses architectures, – aux morsures superflues de malitornes Tenites a'abvolent…*[720]

Nesse momento, essa fala – cuja descrição utiliza um conjuto de palavras incomuns[721] – é interrompida por uma outra que demanda resposta à sua pergunta: "afinal, de qual terra de fábulas se trata?". É Vondervotteimitiss quem faz essa pergunta ao narrador, Fortunato, que responde falar simplesmente do *boulevard des Italiens* – uma importante e movimentada avenida do *fin-de-siècle* parisiense.

Vondervotteimitiss prontamente objeta, afirmando que a descrição feita por Fortunato é completamente deformada, falsa, inexata do que é tal *boulevard*. Fortunado, no entanto, prossegue, explicando que nada há de errado, pois o objetivo é apenas dar uma impressão, sugerir, "*l'objectif n'est que pour semblant*", e que depende dele as vãs aparências variar, transmutar e ampliar de acordo com seus desejos, seus sentimentos, suas fantasias.

A fala de Fortunato vai de encontro ao que já havia sido proposto por Baudelaire, suas *correspondences* e a importância da imaginação no fazer poético,

---

[720] MORÉAS, Jean. Chronique. *Le Symboliste*, Paris, 1er anné, n. 1, p. 1, du 7 au 14 de octobre 1886. BNF, Arsenal.

[721] Sobre essas palavras, Moréas explica posteriormente em carta ao editor Léon Vanier, na oportunidade da publicação de uma coletânea de artigos sobre o simbolismo assinados pelo escritor, que essas são palavras antigas utilizadas por ele, aqui e acolá nos textos, e que irritam aqueles que as desconhecem. Nesse caso especificamente, Moréas se refere às palavras que utiliza em sua resposta a Anatole France, "*torcol*" e "*bardocucule*" – esta última também aparece na crônica de abertura da revista *Le Symboliste. Cf.* MORÉAS, *Les Premières armes du symbolisme*, 1889, p. 8. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. "*Bardocuculé*" aparece no *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadentes et symbolistes*, de Jacques Plowert, como adjetivo que carcteriza uma espécie de capa ou manta que possui capuz. *Cf.* PLOWERT [Paul Adam e Félix Fénéon], *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadentes et symbolistes*, 1888, p. 15. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand. Outras palavras presentes na crônica de Moréas também podem ser encontradas no glossário de Plowert, como *bigles*, *clopé*, *tarrabalent*, *piboles*, *marmonneux*, *talare*, *pouacres*, *abortifs*, *cauquemarres*, *brelandiers*, *lifrelofres* e *malitornes*. Além da presença na *Le Symboliste*, Pierre Canivenc mostra como essas palavras estranhas ou curiosas aos demais, porém muito utilizadas pelos simbolistas estão presentes também na revista *La Vogue*. Segundo Canivenc, das 413 palavras apresentadas nas páginas do glossário escrito por Plowert, mais de um terço aparece na revista simbolista. CANIVENC, Pierre. Petit glossaire d'une revue symboliste *La Vogue. Littératures*, Toulouse, n. 3, p. 139-155, printemps 1981. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1981_num_3_1_1187. Acesso em: 13 jul. 2021.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

ainda em meados do século XIX, e ao que os simbolistas apresentam como proposta de experimentação estética na cena finissecular. Não obstante, talvez mais interessante do que a própria narrativa da crônica, sejam os nomes – acompanhados das distintas percepções – das duas personagens: Vondervotteimitiss e Fortunato.

A referência de ambos os nomes reside nas histórias extraordinárias do escritor estadunidense Edgar Allan Poe. Em *The Devil in the Belfry*, de 1839, vemos o nome Vondervotteimitiss, e em *The Cask of Amontillado*, de 1846, Fortunato. As histórias reunidas[722] de Poe foram traduzidas para o francês por Baudelaire e publicadas sob o título *Nouvelles histoires extraordinaires*, em 1857[723].

Vondervotteimitiss é a cidade em que se passa os eventos da história *The Devil in the Belfry*, enquanto Fortunato é um dos personagens de *The Cask of Amontillado*. Moréas escreve o diálogo entre os dois personagens de sua crônica para apresentar mais uma vez o que ele já havia escrito em seu Manifesto[724], a ideia de uma "*déformation subjective*" presente nas percepções e elaborações estéticas simbolistas, na qual "*l'art ne saurait chercher en l'objectif qu'un simple point de depart extremement succinct*"[725]. A frase de Fortunato ao ser contestado por Vondervotteimitiss de que sua pintura é falsa –"*l'objectif n'est que pur semblant, qu'apparence vaine qu'il dépend de moi de varier, de transmuer et d'anéantir à mon gré*"[726] –, apresenta-se, assim, como uma variação daquela presente no final do texto do Manifesto.

Em Poe, a história de Fortunato é a narrativa de uma vingança. O motivo que leva seu perseguidor, Montresor, que é também o narrador da história, são as injúrias que este diz ter recebido de seu amigo. No entanto, não sabemos quais são essas injúrias, bem como nada sabemos de Fortunato. Em função do narrador ser a personagem que busca sua vingança, a narrativa é dotada de certo tom parcial,

---

[722] As histórias de Poe foram reunidas em *Tales of the grotesque and arabesque*, publicado pela primeira vez em dois volumes, em 1840, em uma edição que não contava com a história *The Cask of Amontillado*, incorporada ao *recueil* somente em edições posteriores.

[723] Em 1856, foi publicada – pela casa de edição Michel Lévy Frères, assim como a de 1857 – uma edição das histórias de Poe traduzidas por Baudelaire, sob o título *Histoires extraordinaires*, porém nenhuma das duas histórias aqui mencionadas figuraram entre os textos publicados, aparecendo somente na edição de 1857. *Cf.* POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. (Traduction de Charles Baudelaire). Paris: M. Lévy Frères, 1857. BNF, Arsenal.

[724] No texto do Manifesto, em determinado momento, Moréas também se vale da construção de um diálogo, como composição de uma cena teatral, para apresentar algumas proposições estéticas.

[725] MORÉAS, Jean. Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme. *Le Figaro: supplément littéraire*, Paris, 12e année, n. 38, 18 septembre 1886. p. 151. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

[726] MORÉAS, Jean. Chronique. *Le Symboliste*, Paris, 1er anné, n. 1, p. 1, du 7 au 14 de octobre 1886. BNF, Arsenal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

sendo o leitor quase cumplíce da perseguição e do plano vingativo posto em prática, cujo evento se passa em pleno carnaval.

Em meio à folia, Montresor encontra Fortunato, fantasiado de bufão e embriagado, e conta ao amigo sobre um barril de Amontillado que deseja comprar, porém necessita verificar se tal líquido é mesmo esse vinho tão raro. Contando com o orgulho de Fortunato em ser grande conhecedor de vinhos, Montresor atrai aquele que considera ser seu detrator para a armadilha com um pedido para a atestação da autenticidade do Amontillado. Assim, seguimos Montresor guiar Fortunato para sua adega, por entre os corredores das catacumbas de seu *palazzo*.

A todo momento, quanto mais adentram ao subterrâneo do *pallazo*, Montresor – num jogo ambíguo – propõe a Fortunato retornarem por causa da debilidade de saúde em que se encontra este último, sugerindo chamar outra pessoa para a atestação do vinho, o que o bufão embriagado recusa sempre, inebriado pela ideia do Amontillado. Então, ao chegar ao fundo de uma cripta, Montresor dirige Fortunato a uma outra menor, sem saída, e ali acorrenta-o ao granito e contrói uma parede, fechando a pequena cripta com Fortunato dentro dela, emparedado vivo. E assim, a vingança de Montresor consuma-se.

Para Veronica Gatti, a escolha de Moréas pela personagem Fortunato, da história de Poe, para aquele que em sua crônica é o acusado de descrever falsamente a cena do *boulevard*, trata-se de uma alusão à figura do infeliz perseguido sem motivo aparente, como acontece com as experiências estéticas simbolistas.[727] Entretanto, não apenas isso, pois é interessante considerar a caracterização de Fortunato na história de Poe: ele aparece fantasiado como bufão.

Embora as significações que essa caracterização possa ter para o texto de Poe não sejam analisadas aqui, vale ressaltar a escolha de Moréas por uma personagem que não é somente perseguida, como aponta Gatti, mas também é apresentada com as vestes do *clown*. O que nos remete à análise de Starobinski sobre a figuração do artista como saltimbanco. Afinal, o Fortunato da crônica que abre o primeiro número publicado da revista *Le Symboliste* pode ser compreendido como uma alegoria dos artistas simbolistas, fossem colaboradores da revista ou não.

---

[727] GATTI, Veronica. "*Le Symboliste*", une revue littéraire de courte vie mais de grande importance. *Studi Francesi*, Turin, 170 (LVII | II), p. 369-381, 2013. p. 373. Disponível em: http://journals.openedition.org/studifrancesi/2958. Acesso em: 20 dez. 2019.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

No primeiro tomo da *Revista Azul*, encontramos o poema em prosa baudelairiano "*Le fou et la Vénus*", que compõe *Le Spleen de Paris*, em que também é possível observar tal figuração. Traduzido para o espanhol – como praticamente todos os textos em outra língua –, aparece como "*El loco y la Venus*", no número 11, de 15 de julho de 1894. Nesse poema em prosa, temos a figura do bufão – "voluntário", que se faz um "louco artificial" –, aquele que "faz rir quando o tédio toma conta do espírito dos outros".[728]

Em um belo dia, em um parque onde a natureza predomina como cenário, esse louco, vestido com costume "*escandaloso y ridiculo*", com chapéu de pontas e guizos, se encontra aos pés da imortal Deusa da Beleza, gélida e marmórea. Em direção à Vênus, ele levanta seus olhos, cheios de lágrimas, em súplica, que dizem: "*Yo soy el último y el más solitario de los humanos, privado de amor y de amistad* […] *Sin embargo, yo también he sido hecho para comprender y sentir la immortal Belleza! Ah! Diosa! ten piedad de mi tristeza y de mi delirio!*"[729]. Porém, nenhuma resposta recebe em retorno.

No poema "*Le Cygne*", de *Les Fleurs du mal*, Baudelaire escreve "*tout pour moi devient allégorie*". Não é diferente do que vemos no poema em prosa baudelairiano que Gutiérrez Nájera e Díaz Dufóo decidem publicar em sua *Revista Azul*, pois uma possibilidade de leitura, se apresenta, assim como vemos em "*Le vieux saltimbanque*", na alegoria do poeta enquanto saltimbanco, e a sua condição e relação com o mundo. O artista compreende a beleza e a arte às custas de seu isolamento; ele é o mais solitário dos humanos, privado de tudo. Mas como o louco, ele fala o que os demais calam ou sequer compreendem.

A experiência poética – imaginar, criar – é dolorosa e vidente, sendo o delírio do artista, tentativa de alcançar a essência das coisas pelos sentidos; é a alucinação que, em alquimia, dá formas ao verbo. Aqueles que se lançam a essas experiências veem o mundo sob outros prismas e se a arte lhes oferece essa distinta vidência, ao mesmo tempo, lhes marca, assinalando-os: loucos, charlatões, nefelibatas, *maudits*... "*et nous existeron en nous amusant, en rêvant amours monstres et*

[728] BAUDELAIRE, Charles. El loco y la Venus. *Revista Azul*, Ciudad de México, año I, n. 11, p. 167, 15 de julio de 1894. HNDM.
[729] BAUDELAIRE, Charles. El loco y la Venus. *Revista Azul*, Ciudad de México, año I, n. 11, p. 167, 15 de julio de 1894. HNDM.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

univers fantastiques, en nous plaignant et en querellant les apparences du monde, saltimbanque, mediant, artiste, bandit, – prête"[730], escreve Rimbaud em "*L'Éclair*", poema em prosa de *Une Saison en enfer*, cujos textos foram publicado na revista *La Vogue*, logo em seguida da publicação inédita de *Les Illuminations*.

Esses artistas, que sonham universos fantásticos, expressam seu descontentamento e dirigem suas críticas contra as aparências do mundo moderno que exalta, tal qual um culto, à ciência e ao Progresso – "*'Rien n'est vanité; à la Science, et en avant!' crie l'Ecclésiaste moderne, c'est-à-dire* ***Tout le monde***"[731]. O uso, por Rimbaud, do termo Eclesiastes, uma referência ao livro do Antigo Testamento da bíblia cristã, para caracterizar a sociedade moderna que clama pela ciência – e cujo imperativo reside na ideia de uma marcha para o progresso, sempre para frente –, traz na ironia, a crítica a essa sociedade que tem na ciência e no progresso, seu novo credo.

Rubén Darío, ao escrever sobre o pintor argentino Graciano Mendilaharzu – a quem compara com Vincent Van Gogh, inclusive pela trajetória, uma vez que ambos pintores estiveram internados em manicômios e as vidas terminaram tragicamente –, dedica algumas linhas para falar sobre a condição do artista nesse mundo moderno. Segundo Darío, todo artista – ele fala sobre os americanos, mas considerando sua comparação com Van Gogh, ela pode ser extendida a outros – será sempre um ser exótico e morrerá desconhecido ou desgraçado, pois a ciência, o comércio, a política são os donos do mundo.[732]

Nesse cenário "*donde el Lucro y la Política hinchen cada dia más sus enormes vientres*", escreve Darío, a Arte vai se reduzindo a um grupo de cultivadores e iniciados cada vez mais escasso, que morrerão de fome, ou irão para o manicômio, ou viverão suportanto sua própria bílis.[733] O que Darío escreve em sua crítica, Cruz e Sousa transforma em poesia.

No soneto "O Assinalado", metapoema publicado no primeiro número da segunda série da *Rosa-Cruz*, Cruz e Sousa fala sobre o fazer poético. Apresenta o

---

[730] RIMBAUD, Arthur. L'Éclair. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 10, p. 337, 20 au 27 septembre 1886. BNF, Richelieu.
[731] RIMBAUD, Arthur. L'Éclair. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 10, p. 337, 20 au 27 septembre 1886. BNF, Richelieu.
[732] DARÍO, Rubén. Belas Artes: la Exposición Mendilhazaru. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 3, p. 56, 1° de octobre de 1894.
[733] DARÍO, Rubén. Belas Artes: la Exposición Mendilhazaru. *Revista de America*, Buenos Aires, año I, n. 3, p. 57-58, 1° de octobre de 1894.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

poeta como esse ser marcado pela loucura dos desventurados que vive em um mundo dominado pelo materialismo e cientificismo, despovoado de belezas eternas, as quais ele pinta com sua alma nervosa:

O Assinalado

Tu és o louco da imortal loucura,
O louco da loucura mais suprema.
A Terra é sempre a tua negra algema,
Prende-te nela a extrema Desventura

Mas essa mesma algema de amargura,
Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco![734]

O poeta, esse *desdichado*, com sua sensibilidade aguçada, tem em suas aspirações revestir as coisas de uma subjetividade rara. Paul Adam, em artigo publicado na *La Vogue*, aponta para essa dimensão da sensibilidade naqueles artistas que compreendem o que parece ser o objetivo da arte, conforme ele: multiplicar as sensações humanas.

No artigo de crítica em que fala sobre uma exposição dos pintores impressionistas, também conhecida como *le Salon des Indenpendents*, Adam descreve o que para ele seriam as aspirações que constituem o artista moderno. Segundo o literato francês, o artista moderno deveria ter como aspirações: variar constantemente os aspectos, modificar formas e matéria, dedicar-se à descoberta, à compreensão de formas inéditas, "*faire du monde, des idées le kaleidoscope infiniment* ***autre****; vêtir les choses d'une subjectivité rare, inconnue*".[735]

Não obstante, como as inúmeras aparições da figuração do artista enquanto um ser marginal – seja louco, iniciado ou saltimbanco – nas elaborações de

[734] CURZ E SOUSA, João da. O Assinalado. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 127-128, agosto de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[735] ADAM, Paul. Les artistes independents. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 8, p. 260, 6 au 13 septembre, 1886. BNF, Richelieu.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

simbolistas e modernistas, essas experiências estéticas revestidas dessa subjetividade rara, plena de sensações e sentimentos íntimos à alma e da ideia relampejante capturada pela sensibilidade nervosa do artista, alquimista do verbo, eram marginalizadas ou, pelo menos, mal-compreendidas, tal como seus artistas. Saturnino de Meirelles escreve sobre a recepção dessa nova poética em um artigo de crítica, intitulado "Poesia moderna", publicado no quarto número da revista *Rosa-Cruz*.

Nesse texto, Meirelles propõe uma análise sobre o que ele considera ser o novo momento da poesia, observando as tendências estéticas em que essa deformação subjetiva predomina. Segundo o crítico, essas buscam um espiritualismo em contrapartida – pois são provacadas em parte pela reação – ao movimento materialista presente, até então, nas artes com o parnasianismo e o naturalismo. Essas experimentações estéticas modernas, explica Meirelles, trazem consigo muito de vago e de indeterminado, pois "vago e indetermidado é o sentimento".[736]

E se Meirelles afirma, em sua prosa crítica, que essa nova arte estará, naturalmente, incompreendida àqueles que procuram nela uma simples questão de forma literária ou de reprodução do mundo material tal qual; Moréas apresenta literariamente a mesma crítica na crônica que inaugura a publicação da revista *Le Symboliste*. Para os que não tiverem nervos para sentir, alma para abranger, sensibilidade para alçar a imaginação, essa arte nova "permanecerá no caos do seu eterno mistério, sem que lhe descubram as belezas"[737] que a envolvem – como, na crônica de Moréas, vemos acontecer com Vondervontteimitiss diante da narrativa de Fortunato.

8.2. Sugerir, eis o sonho

Em "*The devil in the befry*", de Edgar Allan Poe, a cidade de Vondervotteimitiss – "*wonder-what-time-is-it*" – é um lugar muito antigo, onde tudo é igualmente muito antigo e se conserva tal como no começo. Segundo o narrador, até mesmo o morador mais velho da cidade não poderia se recordar de

[736] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 137, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[737] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 139, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

qualquer diferença, por menor ou sutil que ela fosse, pois ela não existe. A cidade não muda e seus moradores também não querem que ela mude. Situada em um vale circular, possui sessenta casas iguais, tanto em sua parte interior quanto exterior, que circundam a área do vale. Toda casa – cujos tijolos rementem a um tabuleiro de xadrez – tem um jardim com uma alameda circular, um relógio de sol e vinte e quatro repolhos. Todo morador leva um relógio em sua mão direita.

Bem no meio da planíce, há um campanário, cuja torre possui um grande relógio, protegido por um vigia que tem como função assegurar que nada aconteça com ele a fim de que o curso do tempo permaneça inalterado. A cada badalada de hora dada pelo relógio – que a vida toda tocara regularmamente as doze badaladas –, todos os relógios da cidade o acompanhavam e todos os moradores entoavam com suas vozes o baladar das horas ditadas pelo grande relógio que regia a vida em Vondervotteimitiss. Até o dia em que apareceu um diabo no campanário. Ao puxar a corda mais uma vez, o diabo fez com que o grande relógio batesse uma décima terceira badalada, instaurando o caos na cidade, deixando todos moradores sem seu referencial e perdidos.

Para Gatti, na utilização do nome Vondervotteimitiss, por Moréas em sua crônica, reside um desejo deste em estabelecer uma relação entre o elemento pertubador da história de Poe e o efeito pertubador que as experimentações simbolistas tiveram na crítica e na imprensa oficial. Todavia, a utilização do nome da cidade de Vondervotteimitiss para a personagem que interpela Fortunato, questionando a semelhança, ou melhor, a falta de semelhança com a realidade do *boulevard* que seus olhos viam, revela a crítica do artista simbolista não apenas aos âmbitos oficiais das belas artes, mas também à própria sociedade moderna regida pela exatidão do relógio e pela homogeneização frente ao denominador comum do capital.

Georg Simmel, que experienciou as transformações da segunda metade do e do fim do século XIX, ressalta a dimensão da economia presente nas relações sociais modernas. Para ele, a economia do dinheiro contribui – na sociedade moderna em que o homem metropolitano negocia – para uma existência de valores mais quantitativos do que qualitativos. Segundo Simmel, 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

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

tempo em que extinguiu as ambiguidades nos acordos e combinações nas relações sociais.[738]

Isso se daria, na sociedade moderna, em função da progressiva consolidação da economia do dinheiro, na qual este se tornaria, assim, o mais assustador dos niveladores. Em uma leitura do estudo de Simmel sobre o dinheiro, Leopoldo Waizbort destaca que embora esse seja caracterizado por não possuir qualidades próprias, – ou seja, a não ser o traço de não ter qualidades, o dinheiro é sem características –, ele tem uma grande força de atuação sobre as demais coisas.[739] Isso porque, uma vez imersos na economia do dinheiro, tudo aquilo que é trocado em uma negociação monetária perde, em parte, suas características ao ser igualado ao dinheiro.

Nessa sociedade moderna, o dinheiro, com toda sua impessoalidade e ausência de substância, abstrato, passa a expressar "as diferenças qualitativas das coisas em termos de 'quanto?'". Assim, "torna-se denominador comum de todos os valores", arrancando "irreparavelmente a essência das coisas, sua individualidade, seu valor específico e sua incomparabilidade".[740] O dinheiro – enquanto esse "centro no qual as coisas mais distintas, mais heterogêneas, mais remotas encontram o seu elemento comum e se tocam", superando o singular e concedendo "confiança na sua onipotência", afinal ter dinheiro converte-se também em uma sensação de segurança e tranquilidade – é o "Deus da época moderna"[741].

Ainda em suas reflexões, Simmel destaca que essa vivência moderna imersa em uma economia monetária, a qual "exige operações matemáticas contínuas no

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[738] SIMMEL, "A metrópole e a vida mental", 1987. Max Weber, outro sociólogo desse momento, ainda que por uma análise distinta, também discute os desdobramentos da generalização economia de mercado na sociedade moderna, buscando demonstrar como é inviável compreendê-la dissociada da consolidação do capitalismo enquanto sistema econômico vigente, pois como destacam Michael Löwy e Robert Sayre, retomando Weber: […] o espírito de cálculo (*Rechnenhaftigkeit*), o desencantamento do mundo (*Entzauberung der Welt*), a racionalidade instrumental (*Zweckrationalität*), a dominação burocrática – são inseparáveis do 'espírito do capitalismo'". *Cf.* LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. (Trad. Nair Fonseca). 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. (Marxismo e Literatura). p. 39.

[739] WAIZBORT, Leopoldo. Dinheiro. In. *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP; Editora 34, 2000, p. 131-168. p. 141.

[740] SIMMEL, A metrópole e a vida mental, 1987, p. 16.

[741] SIMMEL, Georg. O Dinheiro na cultura moderna (1896). (Trad. Jessé Souza e Berthold Öelze). In. SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. (Trad. Jessé Souza, Berthold Öelze, Sebastião Rios e Clarissa Schimidt). 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014, p. 23-40. p. 36.

comportamento social do dia-a-dia", contribui para o caráter calculativo e racionalizante da época.[742] A exatidão, o rigor e a pontualidade que a economia monetária impõe às relações sociais podem ser percebidos, assim, analogamente com a dinâmica social estabelecida pelos relógios, em especial aqueles de bolso – o "regulador fiel de muitas horas", como lemos no artigo de *La Femme masquée*, na revista simbolista carioca *Pierrot*, na crônica sobre a vertiginosa vida moderna, de João do Rio, na história fantástica do diabo no campanário na cidade de Vondervotteimitiss, de Edgar Allan Poe.

Dessa perspectiva, podemos dizer que o Fortunato da crônica de Moréas – como os artistas simbolistas – renuncia ao mundo moderno "regido por mecanismos de relógios"[743], como a cidade de Vondervotteimitiss, de Poe. Mais ainda, apresenta uma outra leitura – divergente, ou, ao menos, não prevista ou esperada –, cuja "*déformation subjective*" faz-se resistência frente a uma lógica que homogeneiza e compreende o mundo cada vez mais pela ótica do utilitarismo, bem como a uma apresentação do mundo tal qual a retina captura mecanicamente.

Como o Fortunado de Moréas, o artista pela sua visão, com sensibilidade e aptidão imaginativa, transforma o real, tornando visível o invisível.[744] Os olhos, na criação, se dirigem ao Infinito, como vemos em uma das pranchas litográficas, dedicada a Poe, de Odilon Redon [figura 38]. Infinito esse que pode, dessa perspectiva, ser compreendido como o interior, a imaginação.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[742] SIMMEL, O Dinheiro na cultura moderna (1896), 2014, p. 36.
[743] LINS, *Gonzaga Duque*, 1991, p. 34.
[744] Como escreve Odilon Redon sobre suas obras – e que podemos pensar para os demais simbolistas e modernistas –, o artista busca colocar, o tanto quanto possível, a lógica do visível à serviço do invisível. REDON, Odilon. *A soi-même*: journal, 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. (Précédé de Confidences d'artiste). Paris: Henri Floury éditeur, 1922, p. 29-30. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

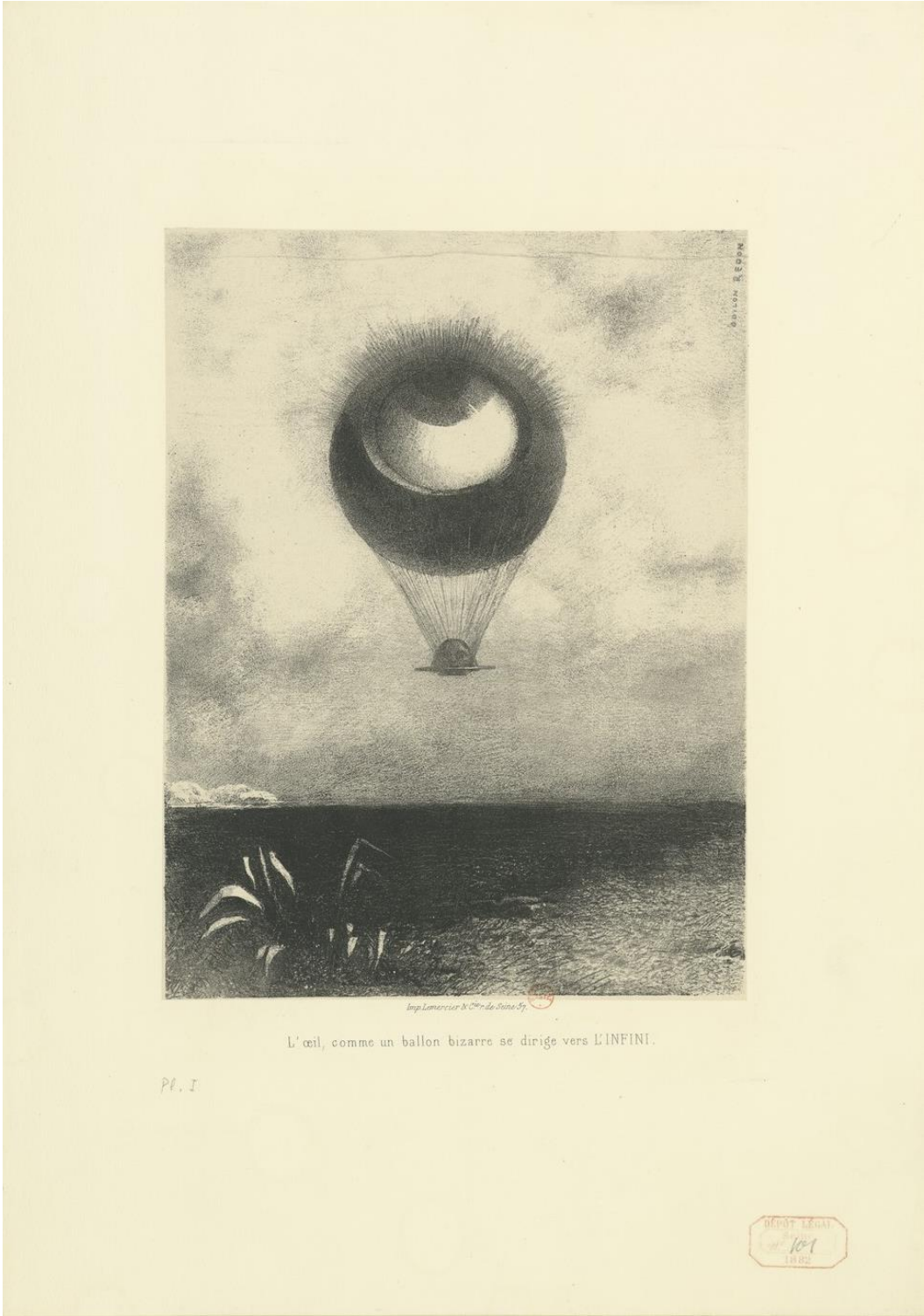


Figura 38 – *L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'INFINI*, litografia de Odilon Redon
Um olho sem órbita, deixando a terra, sobe em direção ao céu como um balão, carregando uma cabeça humana em sua cesta. Essa litografia em papel china é a primeira prancha da série "*A Edgar Allan Poe*". É possível identificar na composição a assinatura de Redon, no alto, à direita, em vertical, e a menção do impressor na margem inferior, seguida do título, abaixo. A palavra "*l'infini*" aparece grafada em caixa alta. REDON, Odilon. *L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'INFINI*. [Litografia em papel china aplicado em papel velino, 26,2 x 19,8 (motivo), 37,8cm x 28,6cm (folha)]. Paris: Imprimerie Lemercier et Cie., 1882. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

O mexicano Gutiérrez Nájera ao criticar o materialismo nas artes, na série de artigos de 1876, defende a liberdade. Em sua percepção, a liberdade nas artes só pode ser encontrada fora das "*desconsoladoras teorias del realismo y del repugnante positivismo*"[745], que reduzem o pensamento à dimensão material das coisas.

Em contraposição a esse materialismo na arte, o crítico mexicano fala em idealismo – que aqui pode ser lido próximo a tal "deformação subjetiva" de que falará Moréas, em seu Manifesto, publicado em 1886.[746] Isso porque, segundo Gutiérrez Nájeras, tendo o belo como princípio da arte e compreendendo que "*la belleza reside en el orden espiritual y no en el de la material*", não se pode encontrá-la, essa arte livre, senão "*en el idealismo, que mira al cielo, y no en el materialismo, que fija sus ojos en la tierra*".[747] Gutiérrez Nájera apresenta em palavras o que, anos mais tarde, Redon transformaria em imagem.

Para Redon, tudo deriva da vida universal, porém ele acredita que apenas com a imaginação é possível liberar a criação artística do atravancado problema das particularidades reais na representação das coisas conhecidas, sendo assim a natureza torna-se uma fonte para as elaborações estéticas do artista livre de amarras – "*la nature, ainsi dosée et infusée, devient ma source, ma levure, mon fermente*". É nesse modo de apresentação, de sensações e ideias que surgem, relampejantes, na mente, que o artista a criar "*se dirige vers l'Infini*" – "*je sens une ébullition mentale venir; j'ai alors besoin de créer, de me laisser aller à la représentations de l'imaginaire*".[748]

A imaginação de Fortunato contrapõe-se à exatidão da representação mecanizada que atravanca as artes, como escreve Redon; ao rigor "*da cópia do natural nessa transposição imbecil e minuciosa da Natureza*"[749], de que nos fala Meirelles; ao "*crimen de aquellos que pretenden arrebatar al arte todo lo que de*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[745] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980, p. 157.
[746] Como destaca Rodolphe Rapetti, esse idealismo, de que falam os artistas simbolistas e modernistas, não deve ser pensado como uma doutrina e sim mais como uma "orientação teórica" – para utilizar a expressão de Rapetti – que buscava tornar claro as relações do eu, isto é, do artista, com o mundo exterior. *Cf.* RAPETTI, Rodolphe. *Le Symbolisme.* Version revue et augmentée. Paris: Flamarion, 2016. (Champs; Arts). p. 117.
[747] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980. p. 169.
[748] REDON, *A soi-même*, 1922, p. 30. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[749] MEIRELLES, Saturnino de. Exposição de pintura, *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 8, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

espiritual tiene, esclavizarlo a la materia, reducirlo al cauce estrecho de la realidad, aprisionarlo en suma en la cárcel mezquina de la servil imitación"[750], como denuncia Gutiérrez Nájera. E que, na crônica de Moréas, os olhos de Vondervotteimitiss só conseguem enxergar.

Na crônica da revista *Le Symboliste*, a cena pintada por Fortunato não é falsa, mentirosa, irreal, como reclama a personagem Vondervotteimitiss, pois o que se quer é apenas sugerir – esse é o sonho. O sonho, assim como a imaginação, é o que move. É pela imaginação, "pelo Sonho" – como vemos figurar na capa da revista simbolista curitibana *Pallivm*, sempre junto ao seu título [figura 39] – que se apresenta o mundo, as coisas.

Figura 39 – "Pelo Sonho", revista *Pallivm*, detalhe
Pallivm, Curitiba, 1ª época, n. 2, p. 1, outubro de 1898. FBN, HDB. Detalhe da parte superior da primeira página da revista *Pallivm* com a frase "Pelo Sonho" gravada na extremidade superior direita. A frase, que parece ser uma espécie de lema da revista, reaparece no segundo e terceiro número publicados no ano de 1898. Na imagem, ainda é possível observar as indicações do o nome da revista, seu subtítulo, "Revista de Arte", ano – em números romanos –, o local, o mês e o número da publicação, além de detalhes ornamentais.

As críticas que detratam essas experiências estéticas não são poucas e estão presentes em todas as cenas finisseculares em que esses artistas e suas elaborações aparecem. De modo geral, essas críticas se dirigiam a dois aspectos: a forma – palavras, grafia, versificação, etc – e a apresentação das ideias – *correspondences*, símbolo, sugestão –, destacando especialmente o distanciamento desses artistas e

[750] GUTIÉRREZ NÁJERA, El arte y el materialismo, 1980. p. 169.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

suas obras da realidade, da natureza, como podemos ver em um artigo publicado no periódico mexicano, *El Universal*, cuja autoria é de Manuel Sales Cepeda:

> [...] ***tan fenomenales rarezas no pueden ser más que una lastimosa neuroses****, una forma mitigada de la enajenación mental.* [...] ***El arte no debe apartarse de su inspiratriz modelo, que es la naturaleza****, para vivir lo que ésta viva. Y la naturaleza, como ser eternamente bella, nunca hace novedades, ni gasta extravagancias.* ***Cuando se aparta de sus felices moldes o arquetipos, engendra monstruosidades****.*[751] (Grifos nossos)

É comum encontrar essas observações, feitas pelo mexicano, entre aqueles cujas críticas questionavam ou desconsideravam as experimentações estéticas de simbolistas e modernistas e que, na maioria das vezes, baseavam suas percepções a partir das proposições estéticas, sobretudo, naturalistas. Em *La Littérature de tout à l'heure*, Charles Morice questiona a ideia de uma objetividade absoluta nas artes, tal como o estilo descritivo dos naturalistas: "***tel que tout le monde le voit****, dans sa 'vérité externe'*"[752].

Para Morice, esse "*aspect photographique*" das coisas, materialmente falso, está distante do que é a arte, pois esta começa na alma do artista, que livre, segue as preferências de seu temperamento, de modo que não há descrição exata possível. Algo semelhante vemos em um texto de Cruz e Sousa, dedicado a Mauricio Jubim, a prosa poética "Policromia", publicada na segunda série da revista *Rosa-Cruz*, em junho de 1904.[753]

Ao falar sobre as possibilidades cromáticas na criação do artista, o simbolista brasileiro enfatiza como a alma desse, *fora da tacanhez dos moldes*, faz "pintar a cor sangrenta da vida, a cor gelada da morte; dizer a dor dos tons, todo o cromatismo das tintas interpretar, à maneira nova, fresca, original, palpitante"[754]. Essa maneira nova, original, livre, só pode ser encontrada fora dos moldes já previstos – "já célebres, embora já afamados e já universais, mas por isso mesmo acadêmicos,

---

[751] SALES CEPEDA, Manuel. ¿Qué es el decadentismo?. *El Universal*, México, p.4, enero 8 de 1899. In. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La Crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III (1879-1902). Tomo III. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997. p. 424.
[752] MORICE, Charles. *La Littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin et Cie. Libraires éditeurs, 1889. p. 165. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[753] CRUZ E SOUSA, João da. Policromia (A Mauricio Jubim). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, p. 35-36, junho de 1904. FCRB, BSC, CPD.
[754] CRUZ E SOUSA, João da. Policromia (A Mauricio Jubim). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, junho de 1904. p. 35. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

arcaicos, sem o grito rubro das grandes revoltas". Para Cruz e Sousa, é apenas "sem os empirismos clássicos, com toda a expansão da liberdade de sentir e ver", que o artista em um "movimento nervoso", imaginativo, cria.[755]

Nessa perspectiva, de uma arte que se faz livre pela imaginação, Meirelles, em um artigo intitulado "Poesia moderna" – também publicado na *Rosa-Cruz*, porém no primeiro ano da revista, em 1901 –, afirma que com as experiências estéticas simbolistas, a arte perdera o lado material de que se ia caracterizando até então, quer no parnasianismo, quer no naturalismo.[756] Segundo o crítico brasileiro, isso aconteceu porque o poeta moderno deixa-se sentir a vibração do sentimento interior de cada coisa, da alma de cada ser, nas cordas emotivas de sua própria alma, dando a ver esse sentimento e essa alma, tal como seu temperamento a percebe, em suas elaborações estéticas.

Além disso, ele ressalta que por esse aspecto, de uma sensibilidade extrema, muitas vezes – ou melhor, na maioria das vezes –, esses artistas, bem como suas obras, não são compreendidos. Meirelles explica que por ser uma criação sensível que busca apreender a alma das coisas, essas obras apresentam-se maleáveis, sutilíssimas, incorpóreas. Assim, se fluidificam a fim de que se tornem só sentimento, só sensibilidade para dar-se difundidas "através da alma de cada indivíduo que se propõe a arrancar de sua lira os acordes enevoados e indecisos desses sentimentos" e, por isso, tendem a se tornar obscuras àqueles indivíduos que não estiverem "em análogas condições de receptividade".[757]

Em outras palavras, Saturnino de Meirelles está apresentando a ideia – tão cara a simbolistas e modernistas – da sugestão. A sugestão que é, nas palavras de Morice, "*le langage des correspondances et des affinités de l'âme et de la nature*"[758]. É nessa perspectiva que Étienne Bellot afirma que o simbolismo não é um sistema; é muito mais uma maneira de pensar, uma forma sintética de comparação por imagens entre as coisas.[759] Na sugestão, o artista ao invés de espelhar as coisas tal qual uma reprodução mecânica, penetra nelas e elas, então,

---

[755] CRUZ E SOUSA, João da. Policromia. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, junho de 1904. p. 35-36. FCRB, BSC, CPD.
[756] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 137, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[757] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 138, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[758] MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, 1889, p. 378. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[759] BELLOT, *Notes sur le symbolisme*, 1908, p. 34. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

nas correspondências, mostram sua própria voz. Além disso, segundo Meirelles, a sugestão nunca é indiferente e, em essência, é sempre nova.

Sobre essa dimensão, Illouz destaca que a sugestão nas experiências estéticas simbolistas compreende a abertura dessas obras, cuja leitura demanda uma participação ativa do leitor. Por isso, a obra simbolista – cujo sonho é sugerir, apenas – é sempre outra a cada deparar-se com o indivíduo que se coloca diante dela. Essa espécie de deliberada "delegação do sentido" da obra faz parte da obscuridade, do hermetismo das elaborações simbolistas, que, tendo a sugestão como um aspecto fundamental, é frequentemente motivo de críticas e zombarias, como bem recorda Illouz.[760]

O crítico brasileiro, diretor da *Rosa-Cruz*, é consciente desse processo. Em seu texto sobre a poesia moderna, Meirelles conclui sua crítica da seguinte maneira: "assim é que passará incompreendida a poesia dos simbolistas, que nos seus versos dão como que verdadeiras nuances da emoção. Passará por obscuro e impenetrável, o que ao contrário disso é claro e espontâneo"[761]. Essa questão da obscuridade e outros aspectos aparecem nas críticas de Sales Cepeda, Sutter Laumann, José Veríssimo e outros críticos das experiências estéticas simbolistas e modernistas.[762]

Sobre a questão da vida quotidiana e da obrigatoriedade contemporânea como matérias das produções literárias, Paul Adam – em um artigo publicado na *La Vogue* – recupera Kahn, para defender que os artistas simbolistas podem situar suas obras em qualquer época ou até mesmo em meio de um sonho, pois para o autor do Manifesto, o importante nas elaborações simbolistas seria então "*le développement du symbole*"[763]. Em uma perspectiva próxima a de Kahn, logo de Adam, Bellot escreve que para os artistas simbolistas, "*le symbole est comme l'essence de la*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[760] ILLOUZ, *Le Symbolisme*, 2004, p. 174-175.
[761] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 139, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.
[762] Aparecem no artigo de Paul Adam para a revista *Le Symboliste*, alguns desses aspectos essenciais do fazer poético simbolista, comumente questionados pela maior parte de seus críticos: ritmar a frase de acordo com a apresentação da ideia; se valer de determinadas sonoridades para evocar uma dada sensação e de certa melodia para outra; abolir sons que apenas se repetem, sem que se chegue a harmonia desejada; evocar outras vezes a ideia expressa pela primeira vez por palavras de outro valor, mas semelhante em assonância. ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BNF, Arsenal.
[763] KAHN, Gustave apud ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, 4 octobre 1886. p. 400. BNF, Richelieu.

poésie en général"[764]. Uma vez que as intensidades da vida podem ser condensadas e sugeridas somente pelo símbolo, como afirma Morice, caberia assim "*à tout artiste de fuir la copie serville des visibilités et au poète d'accepter la necessite du symbole*"[765].

Outra questão que Adam pontua em seu texto é a compreensão das personagens das narrativas simbolistas pelos leitores. Ele deseja que seu leitor compreenda essas personagens, para quem, destaca, não importa tanto assim o dia-a-dia, já que se vive para dentro, no interior. Mas de que interior Adam está a falar? Quanto a isso, Illouz ressalta que na imaginação simbolista toda paisagem é uma paisagem interior, uma paisagem da alma.[766] Esse interior, portanto, não se restringe a um espaço físico, mas diz respeito bem mais a uma interioridade do sujeto, guardando, inclusive, proximidade com o aparecimento das ideias e a elaboração estética desses artistas.

Nessa perspectiva, a construção do mundo exterior deve dar-se de acordo com a conformação particular do indivíduo. Conforme Illouz, ao abolirem as frontreiras do sonho e da realidade, esses artistas abrem, novamente, as portas para a produção de universos imaginários, que muitas vezes se desenrolam também em vertigens e halucinações.[767] Não à toa, vemos Adam defender que os artistas podem pintar tanto o estado de sonho, bem como os "sonhos" constantes da memória e até mesmo o estado de alucinação, já que todos fazem parte da vida: "[...] *comme le rêve est indistinct de la vie, il leur faudra peindre l'état de rêve aussi bien que l'état d'hallucination, aussi bien que les rêves constants de la mémoire* [...]"[768].

Para os simbolistas, o sonho não é separado da vida e, portanto, é matéria, assim como qualquer época, para suas obras. Esses artistas, bem como suas elaborações, não se desvinculam da vida, muito pelo contrário, é à vida moderna a quem eles respondem. Querem substituir a luta das individualidades materiais pela luta das individualidades de sensações e ideias. Como pretendem realizar isso? Mais uma vez um aspecto da vida moderna é trazido em contraposição para ressaltar

---

[764] BELLOT, *Notes sur le symbolisme*, 1908, p. 34. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[765] MORICE, *La Littérature de tout à l'heure*, 1889, p. 366. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[766] ILLOUZ, *Le Symbolisme*, 2004, p. 122.
[767] ILLOUZ, *Le Symbolisme*, 2004, p. 127.
[768] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886, p. 2. BNF, Arsenal.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

as suas experimentações: como meio da ação, o intelecto, no lugar dos resíduos da constante modelação de cruzamentos e ruas, das reformas urbanas que reconfiguram a cidade e a vida.[769]

De acordo com Adam, o que esses artistas buscam é transfigurar a realidade numa síntese que se apresenta diferente da forma até então dada pelo romance. Isso porque esses artistas pintam o mundo tal qual suas deformações subjetivas – "*telle que nous la fera notre rétine individuelle, notre vision plus largement embrassante*". E, complementa o simbolista francês, se suas elaborações estão prenhes de fantasmas, sonhos, alucinações, memórias, evocações imaginárias, é porque tudo isso "*se trouve dans la vie et la fait*".[770]

Adam, assim como Kahn e Redon, faz questão de destacar que a vida moderna não é ponto proibido aos simbolistas como faz querer crer Sutter Laumann.[771] O mesmo é exposto por Meirelles, Gutiérrez Nájera, Rubén Darío e tantos outros artistas simbolistas e modernistas em respostas àqueles que são críticos de suas experimentações estéticas.

Nas cenas latino-americanas, soma-se a essas críticas, uma outra: a acusação de imitação artificiosa das experiências europeias, sobretudo, francesas. Por exemplo, na cena mexicana, já findada a *Revista Azul*, diversos artigos vão ser publicados, entre fins de 1897 e os primeiros meses de 1898, em diferentes periódicos – *El Mundo*, *El Nacional* e *El Universal* – detratando ou defendendo as experimentações modernistas. De um lado, está o escritor Victoriano Salado Álvarez, que inicia os debates ao publicar um artigo sobre o livro de poemas *Oro y Negro*, do modernista Francisco Modesto de Olaguíbel, que colaborou na *Revista Azul*; do outro, os modernistas Amado Nervo, José Juan Tablada e Jesús E. Valenzuela.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[769] KAHN, Gustave apud ADAM, Paul. Le Symbolisme. *La Vogue*, Paris, 1er année, tome II, n. 12, 4 octobre 1886, p. 400. BNF, Richelieu.

[770] ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er anné, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BNF, Arsenal.

[771] Além disso, o crítico simbolista justifica o retorno a épocas passadas e às religiões como uma prova de que ainda assim caminhariam com Arte, pois a arte das épocas persistiria nos templos. Diferentemente, escreve Adam, se fosse pedido para mostrar um monumento artístico moderno, dos servos ou da burguesia, teriam que se ater à guilhotina – símbolo atribuído ao período jacobino na Revolução Francesa – ou à Bolsa de Valores – templo do capitalismo especulativo. ADAM, Paul. La Presse et le Symbolisme. *Le Symboliste*, Paris, 1er année, n. 1, 7 octobre 1886. p. 2. BNF, Arsenal.

Além das críticas habituais, quanto à forma e à apresentação das ideias, é recorrente nos artigos de Salado Álvarez, a questão da influência das experiências francesa nas obras modernistas. Para o crítico mexicano, fora do meio francês, as experiências modernistas são apenas artificiosas e imitadoras – "*se dan a imitar frases, dicción, metro e ideas de los poetas franceses novísimos*"[772]. Algo semelhante ao que Veríssimo escreve sobre as obras de Cruz e Sousa – *uma imitação falha de Baudelaire*.

Amado Nervo responde que as experiências modernistas não estão restritas aos antecedentes do meio literário mexicano, dado que seu principal aspecto é "*los símbolos y las relaciones entre ellos*"[773]. Em resposta a Nervo, Salado Álvarez reforça sua ideia de que o decadentismo – termo utilizado por ele – não corresponde ao comportamento nacional mexicano, tachando, novamente, as obras modernistas de imitativas, falsas e fictícias.

Antes que Nervo responda a essa réplica, José Juan Tablada escreve um artigo dirigido a Salado Álvarez, que, não obstante, permanecerá sem uma resposta. Tablada afirma que o crítico possui um imenso desconhecimento sobre a teoria poética e uma estreita opinião sobre a literatura moderna – que, destaca o modernista – não é decadente.[774] Nervo também irá destacar essa diferença, ressaltando que, embora o decadentismo tenha sido de importância radical para literatura em sua rebelião contra o "*lloro romântico*", os moldes parnasianos e o "*antiestético afán de análisis naturalista*", as experiências modernistas e decadentistas não são a mesma coisa.

Vale destacar aqui, a diferença no uso da palavra "decadente" pelos modernistas e por aqueles que teciam críticas, aos modernistas, em tom desdenhoso. Quando utilizada por estes últimos, ela aparece quase como um estigma, tal qual boêmio e nefelibata. O próprio Tablada recupera, em suas memórias, essa aplicação do termo: "*la palabra 'decadente' me fue aplicada como un estigma cuando tenía veinte años...*"[775].

---

[772] SALADO ÁLVARES, Victorino apud CLARK DE LARA, Belem; CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. *El Modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000. p. 26-27.
[773] NERVO, Amado apud PEREIRA, *Diccionario de literatura mexicana*, 2004, p. 390.
[774] PEREIRA, *Diccionario de literatura mexicana*, 2004, p. 391.
[775] TABLADA, *Obras IX*, 2010, p. 233.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Já o uso pelos modernistas, normalmente, tem relação com as experiências decadentistas e simbolistas francesas, costumando aparecer para destacar suas contribuições e diferenciar essas das modernistas, como faz Amado Nervo. O literato mexicano, em sua resposta a Salado Álvarez, define o modernismo não como uma escola, como diz ter sido o decadentismo, e sim como um "movimento" no qual cada artista se define em sua individualidade, mas todos compartilham como princípio fundamental o símbolo – "*todos amamos el Símbolo, lo creemos santo, divino y esto nos hace hermanos*".[776]

Mas a polêmica não termina aí. Salado Álvarez torna a escrever um artigo, defendendo a poesia nacionalista, contrapondo essa a modernista, cuja estética, em sua percepção, nada tem a ver com a realidade do país – recuperando a questão da literatura e do meio. Jesús E. Valenzuela dá prosseguimento ao debate, questionando o que Salado Álvares entende por "meio", se este seria apenas o espaço físico, territorial. Em seguida, o modernista responde, ele mesmo, sua própria indagação, dizendo acreditar não ser disso que se trataria, uma vez que quando se fala de intelectualidade, tal como Salado Álvares desejou fazer em sua crítica, o meio a que se refere só pode ser o intelectual e este não está, destaca Valenzuela, restrito ao espaço físico.[777]

Em outro artigo, o modernista usa os argumentos da crítica de Salado Álvarez para desconstruir a crítica deste ao modernismo. Enquanto Salado Álvarez questiona o "*hacer y deshacer*" da poética modernista, Valenzuela utiliza dessa crítica para expor uma contradição no crítico ao mesmo tempo em que rebate a pecha de loucos, charlatões, impostores, dentre outros, que recai sobre esses artistas: "*Pues henos aquí con que por poco hacen o deshacen el mundo esos decadentistas. Y sin embargo, esos decadentistas son* ***blagueurs*** *– mentirosos, enredadores, farsantes, cursis, flatos de seso y hasta sifilíticos* [...]"[778].

Com esse artigo termina essa polêmica sobre experiências modernistas na cena finissecular mexicana. Nervo, Tablada, Valenzuela – e outros que participaram lateralmente do debate, como Olaguíbel – vão ser então reconhecidos como o grupo

---

[776] NERVO apud PEREIRA, *Diccionario de literatura mexicana*, 2004, p. 392.
[777] CLARK DE LARA; CURIEL DEFOSSÉ, *El Modernismo en México a través de cinco revistas*, 2000, p. 29.
[778] VALENZUELA, Jesús E. apud PEREIRA, *Diccionario de literatura mexicana*, 2004, p. 394.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

dos modernistas e darão início a uma série de ações em conjunto. Essa associação de espíritos afins culminará com a criação de mais uma revista literária modernista na cena mexicana, a *Revista Moderna*[779].

Dessa profusão de revistas, manifestos, cartas, obras, de simbolistas e modernistas, desse universo de papéis formavam-se barricadas. Frente à face do mundo moderno em que a lógica da mercantilização e do utilitarismo imperava e à tradição com suas regras e modelos estabelecidos, esses artistas apresentavam uma resistência a essas lógicas e, ao mesmo tempo, uma outra possibilidade de leitura do mundo moderno, guiada pela imaginação e pelo sonho.

8.3. Barricadas de papéis

Em abril de 1904, Saturnino de Meirelles escreve uma carta a Tavares Bastos, comentando o artigo que recebera deste sobre Cruz e Sousa, em função do aniversário de morte do poeta. Em meio aos elogios ao texto do amigo, conta-lhe suas angústias através de uma série de imagens, mas ressalta que a prosa de Tavares Bastos, "esses períodos trescalantes de sentimento", acendeu em sua alma a vontade de "fazer reviver" a *Rosa-Cruz* – o que pensa em fazer quando retornar ao Rio de Janeiro, contando com "um pouco do sacrifício de todos" para a manutenção da revista.[780] A nova série da *Rosa-Cruz*, publicada em 1904, não durará mais do que três números – se juntando, então, ao universo de pequeneas e efêmeras revistas simbolistas e modernistas.

Em *A sobrevivência dos vaga-lumes*, Georges Didi-Huberman propõe perceber nas pequenas resistências, os lampejos de pensamento que iluminam a noite, reconhecendo "no mínimo vaga-lume uma resistência, uma luz para todo o

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[779] Segundo Pineda Franco, a *Revista Moderna* e seus artistas constituíram uma eclética reação ao progresso positivista e otimismo burguês, presentes na cena finissecular mexicana, através da afirmação da subjetividade e da individualidade do artista que desafiava as concepções da pátria e do nacional, pertencentes à lógica do conservadorismo literário mexicano, como é possível observar em Salado Álvares. *Cf.* PINEDA FRANCO, Adela. De Poses y posturas: la exégesis literária y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*. In: PÉREZ SILLER, Javier; CRAMAUSSEL, Chantai (coords.). *México Francia*: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX. Tomo II. Ciudad de México; Puebla; Michoacán de Ocampo: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; El Colegio de Michoacán A.C., 2004. p. 403-423. p. 409.

[780] MEIRELLES, Saturnino de [*Carta*] 1° de abril de 1904, Mendes [para] TAVARES BASTOS, C. Comentários sobre o artigo de Tavares Bastos e considerações sobre a retomada da revista *Rosa-Cruz*. In. TAVARES BASTOS, *Simbolismo no Brasil e outros escritos*, 1969, p. 21.

pensamento"[781]. Nesse sentido, levando em consideração seu conselho de que "dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem"[782], deslocamos, ao longo desse trabalho, nosso olhar do horizonte da tradição literária, das grandes obras, da *luce* dos estados definitivos, como escreve Didi-Huberman, para as efêmeras experiências estéticas simbolistas e modernistas, *lucciola* das intermitências passageiras.

As ideias acerca da arte, da autonomia estética, do progresso material e suas consequências, estão presentes em crônicas, contos, poemas, ilustrações, ensaios, críticas, entre outras elaborações estéticas – que aparecem, inclusive, nas revistas literárias simbolistas e modernistas. Essas revistas converteram-se, para nós, ao longo desse trabalho, em lugar privilegiado para olhar – as imagens menores – as ideias estéticas que reagiram à lógica do capital-industrial, da defesa do funcional, do utilitário e do produtivismo. Em suas diversas buscas pela autonomia estética, esses artistas apresentaram também, mesmo em diferentes cenas finisseculares, uma outra leitura sobre o fazer poético, que, muitas vezes, divergia dos modelos já estabelecidos pela tradição.

A imagem dos vaga-lumes – as diversas formas de resistência da cultura e do pensamento diante das luzes ofuscantes da mercadoria, dos holofotes das academias – pode assim ser vislumbrada nas estéticas simbolistas e modernistas experienciadas em meio ao mundo moderno da virada do século XIX. Nessa perspectiva, vemos simbolistas e modernistas elaborarem sua subjetividade – como uma resistência vaga-lume – em meio a um mundo que se quer cada vez mais guiar pelo utilitarismo ofuscante, pelo mecanicismo da técnica, pelo tempo cronometrado do relógio, pelos moldes formatadores da tradição.

Mesmo que, frequentemente, suas elaborações estéticas passem por obscuras e incompreensíveis, eles continuam, em suas experimentações, a arrancar de suas harpas, "as músicas maravilhosas, que de estrelas irão constelando o mundo inteiro, nele gerando novos e mais largos mundos"[783], como escreve Meirelles. Com suas obras e diversas, e muitas vezes, efêmeras revistas, esses artistas constroem suas barricadas de papéis.

---

[781] DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Sobrevivência dos vaga-lumes*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Coleção Babel). p. 67.
[782] DIDI-HUBERMAN, *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 115.
[783] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 139, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Ainda que a motivação de Meirelles para a retomada da *Rosa-Cruz* tenha sido o texto de Tavares Bastos, que o fizera relembrar "o coração do amigo e a alma do poeta", ele não se furta em acrescentar na carta a questão importante para esse recomeçar: era preciso ter uma revista em que eles pudessem apresentar "livremente" as suas idéias. Esse desejo por liberdade está igualmente presente em outros artistas, como vemos na carta de Gonzaga Duque a Cruz e Sousa, também sobre a publicação de uma nova revista de artes, a *Revista dos Novos*, quando o literato carioca apresenta como principal questão – a qual, ele sustentará inflexivelmente, custe o que custar – a total independência da revista. Possuidora dessa livre feição, fora de moldes, o espírito de solidariedade entre os seus restaria apenas no "coletivo esforço pela Arte".[784]

Meirelles, no último número da *Rosa-Cruz*, em sua primeira época, o ano de 1901, apresenta algumas imagens que colocam em perspectiva esse desejo por liberdade e certa formatação castradora no âmbito das artes nesse fim do século. Em um texto de crítica sobre a poesia moderna, o qual ele próprio denomina como "esboço de um estudo", escreve sobre o momento literário e a emergência das experimentações estéticas simbolistas. Nesse texto, ele apresenta essas experiências simbolistas como uma reação ao que se passava nas artes na cena finissecular.

Segundo o crítico, a preocupação com a perfeição da forma nesse momento era tal que a arte ia sendo tomada de uma feição mecânica em que o que se predominava era a técnica. Ainda de acordo com Meirelles, o naturalismo – se distanciando dos mestres do passado, como Courbet e Corot – contribuira ainda mais com o materialismo na arte ao procurar – até nas ciências experimentais – a "razão de ser de sua existência". E esse materialismo, "de que iam invadindo os constelados domínios da arte", para o literato, foi "até certo ponto, um incitamento energético e forte, para apressar essa reação".[785]

Apressar. Assim como Moréas – para quem, "*une nouvelle manifestation d'art était donc attendue, nécessaire, inévitable*" –, Meirelles também tem clareza de que essa nova percepção das artes eventualmente emergiria. Inclusive, ele afirma

---

[784] GONZAGA DUQUE. [*Carta*] 15 de abril de 1894, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. 4f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, CS, CP, referência CS Cp 008.

[785] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 137, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

que foi através de todas as experimentações estéticas anteriores – romantismo, parnasianismo, naturalismo –, que a poesia moderna foi "se formando, se desenvolvendo [...] nos cadinhos de seus sentimentos e de suas emoções"[786]. Assim, o crítico afirma que a eclosão dessas experiências – sua origem, o salto que se faz para fora da sucessão cronológica niveladora da tradição, do qual nos fala Benjamin – "foi mesmo uma necessidade exigida para esse desenlace que veio arrancar da asfixia mortal em que se achavam os espíritos que se debatiam no cárcere da matéria"[787].

Essa imagem apresentada por Meirelles pode ser lida numa aproximação daquilo que Georges Didi-Huberman nomeia *soulèvement*.[788] Absolutamente não se trata aqui de uma revolta, ou até mesmo revolução, cujos atores seriam uma multidão, por vezes, configurados em organizações políticas. Antes de tudo, *soulèvement* é um gesto. Um gesto de quem se recusa a sua prisão – tal como na imagem de Meirelles. Para Didi-Huberman, os poetas estariam *avant garde*, pois não conformados com o que se apresenta, transformam diretamente a linguagem usual para criar uma nova possibilidade de apresentação das coisas. Inconformados, esses artistas trariam, como escreve Cruz e Sousa, "o grito rubro das grandes revoltas"[789].

Esse gesto, prenhe do desejar e desobedecer, é também um recomeçar. Ele se dá, como destaca Didi-Huberman, na relação entre memória, *vivant*, e desejo, *vivace*. Vem do desejo – de transgredir, de imaginar outra possibilidade, de criar outra coisa, e vai em direção ao *l'avenir*. Mas também, nunca se deseja sem a intervenção da memória, uma vez que qualquer invenção de futuro passa por uma reconfiguração e não por um fazer tábula rasa da memória.

---

[786] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 136, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD

[787] MEIRELLES, Saturnino de. Poesia moderna (Esboço de um estudo). *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 137, setembro de 1901. FCRB, BSC, CPD.

[788] As percepções apresentadas daqui em diante dizem respeito à exposição de reflexões do Professor Georges Didi-Huberman, na oportunidade de seus seminários, oferecidos pela École de hautes études en science sociale (EHESS), *Poètique des images. Ce qui nous soulève (suite)*, realizados no Institut national d'histoire de l'art (INHA), no semestre letivo de 2019-2020, e *Poètique des images. Imaginer recommencer (suite)*, realizados à distância, no semestre letivo 2020-2021. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Séminaire Poètique des images. Ce qui nous soulève (suite)*. Paris, 2019-2020. (Comunicação oral); DIDI-HUBERMAN, Georges. *Séminaire Poètique des images. Imaginer recommencer (suite)*. Paris (à distância), 2020-2021. (Comunicação oral).

[789] CRUZ E SOUSA, João da. Policromia. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano II, n. 1, junho de 1904. p. 35. FCRB, BSC, CPD.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Nessa reconfiguração, as imagens adquirem sentido por suas posições e as relações estabelecidas entre elas. Não se trata de um sistema particular, uma forma de dizer que elas decorrem de uma universalidade ou uma razão classificatória. Antes, elas se correspondem de seu lugar em uma dada montagem. Portanto, tal como escreve Bellot sobre o símbolo e as correspondências nas experiências estéticas simbolistas, "*vouloir en faire un système particulier était* […] *illogique et ridicule*".[790] A montagem, então, fende as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas, expondo a heterogeneidade de tempos – como a imagem do mosaico.

Assim, o recomeçar expõe um choque de tempos – passado, presente e futuro. Nessa temporalidade heterogênea, na qual atos políticos são indissociáveis de percepções estéticas, esse gesto é político, estético, ético – como propõe Rancière – e também, conforme Didi-Huberman, lirismo poético, como postura filosófica, tal como encontramos no primeiro romantismo alemão.[791] Didi-Huberman propõe ainda que é a imaginação, como faculdade que faz surgir imagens, que possibilita esse recomeçar – que pode surgir em tempos, lugares e dimensões sequer esperados.

Olhar esse gesto nas experiências estéticas simbolistas e modernistas nas diferentes cenas finisseculares e apresentá-las numa configuração outra que, ao invés de estabelecer relações hierarquizadas e classificatórias, expõe o compartilhamento desse gesto, uma sensibilidade estética, que, embora em diferentes espaços e momentos, se faz resistência, como as pequenas luzes dos vaga-lumes, é o que desejamos ter feito ao longo desse trabalho.

Nossa apresentação teve, então, até mesmo pelas imagens e ideias presentes nas experimentações simbolistas e modernistas, aqui retomadas, a imagem benjaminia da constelação como inspiração para uma proposta de experimentação teórica que busca ler outra vez – e de outra maneira – essas experiências da modernidade. Por isso, na segunda parte desse trabalho, há uma menor preocupação em discutir teoricamente a constelação de Benjamin, como vemos na primeira parte, pois o que se quis nesse segundo momento foi expor essas experiências – através, sobretudo, mas não apenas, das revistas literárias – em constelação. Mostrá-las

[790] BELLOT, *Notes sur le symbolisme*, 1908, p. 34. BnF, Tolbiac/François-Mitterrand.
[791] Didi-Huberman, além de desatacar os primeiros românticos alemães, também ressalta essa dimensão nas obras de Victor Hugo.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

dispersas e múltiplas em suas singularidades e ao mesmo tempo concectadas pela afinidade de ideias e imagens.

Essas experiências estéticas apresentam a possibilidade de uma leitura – uma resistência – que se dá pelo sonho, pela imaginação, pelo pensamento como reflexão, pela crítica criadora. Leitura essa que compreende dimensões do estético e do político, sobretudo se considerarmos, como sublinha Didi-Huberman, que há fundamentalmente no modo de imaginar uma condição para o modo de fazer política, pois a "imaginação é política [...] [e] reciprocamente, a política [...] se acompanha da faculdade de imaginar"[792].

Por fim, podemos dizer que a escolha por esse objeto e problema nos possibilitou ver "as imagens que vêm nos tocar".[793] Ao considerar o espaço "das aberturas, dos lampejos, dos *apesar de tudo*"[794], nos permitimos olhar na escuridão da noite e contemplar, mesmo sob os feixes das luzes do progresso e da cultura espetacular, os vaga-lumes, as resistências estéticas de simbolistas e modernistas à modernização homogeneizadora e ao mundo da mercadoria – "*aquilo que aparece apesar de tudo*"[795].

Nesse sentido, divergentes das imagens perpetradas pelas ideias positivistas, cientificistas, do progresso e da modernização que, alocadas no *continuum* da História, imperaram durante anos, as revistas literárias finisseculares simbolistas e modernistas nos iluminam rastros de outras leituras sobre a modernidade. Elas são como "a luzinha viva, intermitente e reservada dos vaga-lumes [que] perturba a alta voltagem festiva e feérica dos refletores na sociedade do espetáculo"[796], no mundo moderno, e suas revista – muitas e, quase sempre, efêmeras –, as barricadas de papéis.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

---

[792] DIDI-HUBERMAN, *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 60-61.
[793] DIDI-HUBERMAN, *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 115.
[794] DIDI-HUBERMAN, *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 42.
[795] DIDI-HUBERMAN, *A Sobrevivência dos vaga-lumes*, 2011, p. 65.
[796] SANTIAGO, Silviano. Revoada de vaga-lumes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2011. Caderno Cultura, n.p. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,revoada-de-vaga-lumes-imp-,693993. Acesso em: 03 abr. 2019.

Últimas anotações de um esboço: imaginar uma constelação

> Pela imensa constelação / Do céu dobrado e profundo, / Os meus pensamentos vão / Buscando sentir o mundo.
>
> *Fernando Pessoa*

Essa parte que se inicia agora, deveria ser o fim, uma conclusão. Mas como se conclui uma tese em que se quer apresentar as resistências das experiências estéticas simbolistas e modernistas em suas, quase sempre, efêmeras pequenas revistas literárias, vaga-lumes finisseculares? Como concluir algo quando o que se deseja é apenas mostrar imagens, ideias, percepções, em uma constelação? Cabe à imaginação uma conclusão, um fechamento?

De Mallarmé, sabemos que o *Livro* esteve sempre em elaboração, por isso mesmo inconcluso. *Instrument spirituel*, para acessar o espírito, o sonho, a imaginação. De Benjamin, uma constelação de anotações e citações – esboços, reunidos sob algumas *Passagens*, que tampouco sabemos se teriam algum dia recebido um ponto final. Em ambos, um mundo que não cessa de se renovar – em montagens diversas – aos olhos de cada leitor.

Mas como escreve Pessoa, é por essas constelações – de revistas, artistas, pensadores – que os meus pensamentos vão buscando sentir o mundo. E muito embora aqui tenha sido apresentado fragmentos do mundo moderno de fins do século XIX e início do século XX, isso não significa que estejamos falando apenas desse tempo. Em tempo, é preciso, no entanto, dedicar alguns espaços dessas páginas finais para algumas últimas anotações.

Na primeira parte desse trabalho, buscamos apresentar os principais fios teóricos e historiográficos condutores desse estudo sobre as experiências estéticas simbolistas francesa e brasileira e modernistas hispano-americanas, na passagem do século XIX para o século XX, em quatro cidades distintas – Paris, Rio de Janeiro, Buenos Aires e Cidade do México –, com o desejo de apresentá-las – assim, uma parte dessas experiências estéticas e a modernidade – em constelação.

Nesse sentido, o primeiro capítulo veio a delinear algumas compreensões da modernidade, que é, como demonstramos, semanticamente plural. Apresentadas essas, apontamos a escolha feita por esse estudo em se referir àquela proposta pelo poeta francês Charles Baudelaire. Não apenas pela sua relevância, mas inclusive

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

por ele e sua poética terem sido, para simbolistas e modernistas, um de seus precursores, sendo, por diversas vezes, referenciado. Realizamos ainda um breve panorama das diferentes cenas finisseculares, destacando alguns pontos de seus aspectos sócio-culturais, configurações políticas e historicidades.

No segundo capítulo, oferecemos algumas informações generalizadas sobre as principais fontes que fazem parte do *corpus* documental utilizado nesse trabalho, ou seja, as revistas literárias *La Vogue*, *Le Symboliste*, *Pierrot*, *Revista Azul*, *Revista de America*, *Galaxia* e *Rosa-Cruz* – como periodicidade, impressores, colaboradores e afins. Além disso, discutimos a estética a partir das proposições teóricas de Jacques Rancière sobre o tema a fim de demonstrar que em nossa abordagem as experiências estéticas simbolistas e modernistas não aparecem dissociadas da dimensão política; nelas, se apresenta o gesto da resistência. Já no terceiro capítulo, trouxemos uma discussão centrada na imagem da constelação, proposta por Walter Benjamin, para que fosse possível, então, apresentar as revistas e as ideias e imagens presentes nessas.

Essas questões e uma análise mais detida nas revistas, bem como a exposição dessas em constelação, aparecem na segunda parte. Todavia, antes de chegarmos a essa segunda parte, há um desvio. No quarto capítulo, recuperamos as experiências dos primeiros românticos alemães, em especial a questão da crítica, para iluminar alguns pontos de contato entre as experiências estéticas simbolistas e modernistas das diferentes cenas finisseculares.

Nesse momento, ao discutir a questão da crítica de arte, também colocamos em evidência a questão da autonomia – que tanto românticos de Jena quanto simbolistas e modernistas consideravam importante –, bem como a da tradição literária e da recepção das elaborações estéticas desses artistas por essa tradição. Portanto, aqui mobilizamos como pontos de apoio, tanto Benjamin, quanto Hans Robert Jauss, destacando, porém, a existência de divergências em suas reflexões – o que não inviabilizou a sua utilização conjunta.

Na segunta parte, retomamos as questões apresentadas juntamente à análise das revistas literárias. Não obstante, vale ressaltar que os referenciais teóricos expostos na primeira parte e no quarto capítulo, reaparecem, sobretudo, *na* exposição em constelação das revistas que intentamos realizar nesse segundo momento.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Assim, nos quinto, sexto e sétimo, capítulos, apresentamos as revistas em três grupos – cada qual, um capítulo – para observar nessas, os compartilhamentos de ideias e imagens, em suas críticas sobre a vida e as artes no mundo moderno, que as conectam, bem como as singularidades que as distanciam nessa modernidade. Embora cada capítulo contemple um grupo específico principal de revistas, todas elas, assim como outras elaborações estéticas desses artistas e algumas recepções dessas, aparecem nesses capítulos. Dito isso, no capítulo cinco contemplamos, sobretudo, as revistas parisienses, *La Vogue e Le Symboliste*; no seis, a revista carioca *Pierrot* e a mexicana *Revista Azul*; e no sete, a portenha *Revista de America*, as revistas cariocas *Galaxia* e *Rosa-Cruz*.

Aqui, vale fazer uma ressalva. Originariamente, essa apresentação das revistas foi feita sem a divisão em capítulos. Todas apareciam em um único capítulo com a intenção de que essa exposição destacasse as conexões, sem que seccionasse as experiências. Entretanto, essa proposta mostrou-se não tão adequada diante um capítulo com mais de cem páginas. Por isso, sugerimos que, apesar de se apresentarem separados, os capítulos cinco, seis e sete, sejam percebidos como um todo.

Por fim, no oitavo e último capítulo, as revistas voltam a figurar juntas. Nesse capítulo, discutimos dois pontos relevantes para esses artistas e comuns às experiências estéticas simbolistas e modernistas em suas diversas cenas finisseculares: o sonho e a imaginação. A figuração do artista enquanto saltimbanco aparece na abertura desse capítulo como mais uma imagem que conecta essas experiências. Em seguida, apresentamos algumas reflexões desses artistas sobre o sonho e a imaginação e a importância de ambos para as experiências simbolistas e modernistas.

Nesse capítulo, também mostramos como essas experiências, seus artistas e suas elaborações estéticas se colocavam frente a outra percepção de mundo então presente: a da lógica do capital e do progresso material. As experiências estéticas simbolistas e modernistas apresentam, nas diversas cenas finisseculares em que emergem, o gesto da resistência. Ainda que muitas vezes tidas como “menores” pela tradição, e mesmo que quase sempre efêmeras em suas revistas e obras, essas experiências estéticas aparecem como verdadeiras barricadas ao útil, à mercantilização, ao fácil, à homogeneização.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Nesse sentido, o que esse trabalho propôs foi a apresentação de um fragmento dessa modernidade em constelação, o que compreende a existência de uma trama de compartilhamento de ideias e imagens. Através da análise do *corpus* documental daquilo que poderíamos considerar um *asterismo* dessa constelação – dado que a proposição explode a delimitação das experiências. Aqui, nos debruçamos sobre as experiências estéticas em quatro cenas finisseculares – Buenos Aires, Cidade do México, Paris, Rio de Janeiro –, mais especificamente, através dos olhares de alguns grupos de artistas e suas revistas literárias.

Expomos essas experiências, mostrando as ideias e as imagens, bem como o gesto da resistência, compartilhadas entre elas. Compartilhamentos que, como demonstramos, prescindem – embora em alguns casos, seja possível observar – redes de sociabilidades. O modo de apresentação, de que nos valemos nesse estudo, traz na – imagem benjaminiana da – constelação a organização dos corpos celestes sem sujeitá-los a um conceito ou lei externos a eles. Como sugere Benjamin, buscamos explorar a potencialidade dos elementos distantes, de traços diferentes – muitas vezes, apesar de motivados, inaparentes – nessa organização, encaixando-os lado-a-lado, como um mosaico, iluminando, em suas singularidades e compartilhamentos, sua significação.

Essas experiências estéticas que surgem em espaços distantes, com realidades históricas específicas e experimentações distintas, mas que compartilham ideias, imagens e uma estética da resistência, podem ser percebidas imbuídas no gesto que Georges Didi-Huberman denominou *soulèvement*. E ainda que *ce soulèvement*, esse gesto, esse recomeçar, esse grito – como vemos nas experiências simbolistas e modernistas nas cenas finisseculares – seja sufocado, abafado, é preciso, como bem nos lembra Didi-Huberman, dar a ele a capacidade de sobreviver. E dar a ver essa sobrevivência das *lucciolas*, pequenas resistências, também intermitências. Apesar de tudo.

Assim o fazem Meirelles e seus amigos com a *Rosa-Cruz*. Os simbolistas franceses com suas séries de *La Vogue*. Darío e Goméz Carrilo que continuam além do malogrado fim da *Revista de América*. Díaz Dufóo e os mexicanos que levam adiante a *Revista Azul* após a morte de Gutiérrez Nájera, seu idealizador e principal entusiasta. Gonzaga Duque com suas diversas revistas e sonhos de revistas. Cruz e Sousa com sua obra-vida. Benjamin, em *Passagens*. Esse trabalho, aqui escrito.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

É preciso recomeçar *quand même* – desmontando, remontando os cursos da História, lendo os vestígios, os traços, os rastros, contando outra vez histórias, fazendo barricadas de papéis.

E, assim, recomeçar...

Imaginar

uma constelação

se lève

Um espaço que é aberto

un

coup

de

dès,

malgré tout.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Referências

Fontes históricas

Revistas literárias analisadas

GALAXIA. Rio de Janeiro, ano I, julho de 1896. (1 número). Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira.

PIERROT. Rio de Janeiro, ano I, setembro-novembro de 1890. (9 números). Fundação Biblioteca Nacional, Hemeroteca Digital Brasileira.

REVISTA AZUL. Ciudad de México, año I, tomo I-V, mayo de 1894 – octobre de 1986. (128 números). Hemeroteca Nacional Digital de México.

REVISTA DE AMERICA. Buenos Aires, año I, agosto-octubre de 1894. (3 números). In. CARTER, Boyd (ed.). *La 'Revista de América' de Rubén Darío y Ricardo Jaimes Freyre*. Edición facsimilar. Managua: Ediciones del Centenario de Rubén Darío, 1967.

ROSA-CRUZ. Rio de Janeiro, ano I, junho-setembro de 1901. (4 números). Fundação Casa de Rui Barbosa, Biblioteca São Clemente, Coleção Plínio Doyle.

_____. Rio de Janeiro, série II, junho-agosto de 1904. (3 fascículos). Fundação Casa de Rui Barbosa, Biblioteca São Clemente, Coleção Plínio Doyle.

SYMBOLISTE, LE. Paris, 1er année, octobre-novembre 1886. (4 numéros). Bibliothèque nationale de France, Arsenal.

VOGUE, LA. Paris, 1er année, tome I-III, avril-décembre 1886. (34 numéros). Bibliothèque nationale de France, Richelieu.

_____. Paris, 2e année, juillet-septembre 1889. (3 numéros). Bibliothèque nationale de France, Richelieu.

Outras fontes

Cartas

CRUZ E SOUSA, João da. [*Carta*] 11 de abril de 1894, [s.l.] [para] DUQUE, Gonzaga. 2f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, GD, CP, referência GD Cp 62.

_____. [*Carta*] 17 de março de 1898, Curral Novo [para] VICTOR, Nestor. Informações sobre chegada em Curral Novo, condição de saúde e pedido de ajuda financeira. 1f. FCRB, AMLB, NV, CP, referência NV Cp 1.

GONZAGA DUQUE. [*Carta*] 15 de abril de 1894, Rio de Janeiro [para] CRUZ E SOUSA, João da. 4f. Considerações sobre a criação da *Revista dos Novos*. FCRB, AMLB, CS, CP, referência CS Cp 008.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. [*Carta*] 03 de março de 1895, Rio de Janeiro [para] PERNETTA, Emiliano. In. CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta. *Revista Letras*, Curitiba, v. 23, p. 245-297, jun. 1975. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19671/12922.

MEIRELLES, Saturnino de [*Carta*] 1° de abril de 1904, Mendes [para] TAVARES BASTOS, C. Comentários sobre o artigo de Tavares Bastos e considerações sobre a retomada da revista *Rosa-Cruz*. In. TAVARES BASTOS, C. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969. p. 21.

RIMBAUD, Arthur. [*Lettre*] 15 mai 1871 [à] DEMENY, Paul. In. RIMBAUD, Arthur. *Correspondance inédite* (1870-1875). (Org. Roger Gilbert-Lecomte). Paris: Éditions des Chaiers Libres, 1929, p. 49-61. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

Decretos

DECRETO N. 295, de 29 de março de 1890. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/1851-1899/D295.htmimpressao.htm.

Ilustrações

[Autor desconhecido]. Busto de Carlos Dias Fernandes. [Fotolitografia ?]. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 47, julho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

BARBOSA, Isaltino. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 4, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 5, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 2, p. 4, 13 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 3, p. 4-5, 20 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. Pelos theatros, Surcouf, o maior sucesso theatral [Ilustração]. Pierrot, Rio de Janeiro, ano I, n. 6, p. 8, 11 de outubro de 1890. FBN, HDB.

_____. [Ilustração]. *Pierrot*, Rio de Janeiro, ano I, n. 9, p. 4, 22 de novembro de 1890. FBN, HDB.

JUBIM, Mauricio. Busto de Cruz e Sousa. [Ilustração]. *Rosa-Cruz*, Rio de Janeiro, ano I, n. 1, p. 2, junho de 1901. FCRB, BSC, CPD.

PEDERNEIRAS, Raul. Nephelibata. [Ilustração]. *O Malho*, Rio de Janeiro, ano I, n. 4, p. 7, 11 de outubro de 1902. FBN, HDB.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. Rondas Nocturnas. [Ilustração ; frontispício]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901. BBMD.

_____. Sombra. [Ilustração]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901, p. 71. BBMD.

_____. Sonho. [Ilustração]. In. PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901, p. 11. BBMD.

REDON, Odilon. *L'œil, comme un ballon bizarre se dirige vers L'INFINI*. [Litografia em papel china aplicado em papel velino, 26,2 x 19,8 (motivo), 37,8cm x 28,6cm (folha)]. Paris: Imprimerie Lemercier et Cie., 1882. BNF, Gallica.

RUELAS, Julio. Cervantes. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año IV, n. 1, 1ª quincena de enero de 1901, p. 13. HNDM.

_____. Pierrot sentado. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año II, n. 10, p. 324, octubre de 1899. HNDM.

_____. Viñeta, capitular y chliché. [Ilustración]. *Revista Moderna*, Ciudad de México, año IV, n. 15, 1ª quincena de agosto de 1901, p. 234. HNDM.

Livros, capítulos de livros e artigos

AJALBERT, Jean. *Mémoires en vrac:* au temps du symbolisme, 1880-1890. Paris: Albin Michel éditeur, 1938. BNF, Arsenal.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do mal*. (Trad., intro. e notas Ivan Junqueira). Ed. especial-bilíngue. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de Bolso).

_____. *Écrits sur l'art*. (Texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat). 14 ed. Paris: Librairie Générale Française, 2019. (Le Livre de poche; Classiques).

_____. *Meu coração desnudado*. (Trad. e notas Tomaz Tadeu). [Ed. especial – bilíngue]. Belo Horizonte: Autêntica, 2009. (Mimo).

_____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome I – Les Fleurs du Mal. Paris: Michel Lévy frères, 1868. BNF, Gallica.

_____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome II – Curiosités esthétiques. Paris: Michel Lévy frères, 1868. BNF, Gallica.

_____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*. Tome III – L'Art romantique. Paris: Michel Lévy frères, 1868, p. 57. BNF, Gallica.

_____. *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Tome IV – Petits poèmes en prose, Les Paradis artificiels. Paris: Michel Lévy frères, 1869. BNF, Gallica.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Reflexões sobre meus contemporâneos*. (Trad. Plínio Augusto Coelho). São Paulo: EDUC / Imaginário, 1992. (Biblioteca da Modernidade).

BELLOT, Étienne. *Notes sur le symbolisme*. Paris: L. Linard éditeur, 1908. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

BESSA, Alberto. *A linguagem popular*: I, A giria portugueza: esboço de um diccionario de "Calão". Lisboa: Livraria Central de Gomes de Carvalho, 1901. BNF, Gallica.

BOSQUET, Émile. *Guide manuel théorique et pratique de l'ouvrier ou praticien-relieur*. Paris: Librairie Polytechnique Ch. Béranger, 1903. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

CRUZ E SOUSA, João da. *Broqueis*. Rio de Janeiro: Magalhães e Cia. Editores; Typ. G. Leuzinger e Filhos, 1893. BBMD.

_____. *Evocações*. Rio de Janeiro: Typ. Aldina, 1898. BBMD.

_____. *Poesia completa*. (Org. Zahidé Muzart). Florianópolis: FCC; Fundação Banco do Brasil, 1993.

_____. *Ultimos sonetos*. Paris: Aillaud et Cia., 1905. BBMD.

DARÍO, Rubén. *Cuentos completos*. 3ª ed. Managua: Nueva Nicaragua, 1994.

_____. El Salón. *La Prensa*, octubre-noviembre de 1895. In. CARESANI, Rodrigo Javier. El *arte* de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 44, p. 137-183, 11, 2015. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511. p. 144-183.

_____. Prologo. In. GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *De Marseilla á Tokio*: sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón. Paris: Garnier Hermanos, 1906, p. VII-XIII. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

_____. *Viajes de um cosmopolita extremo*. (Org. Graciela Montaldo). 1ª ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: FCE, 2013. (Tierra Firme).

FÉLIX PACHECO. Baudelaire e os milagres do poder da imaginação. *Jornal do Commercio*, Rio de Janeiro, ano 105, n. 282, p. 3, 27 de novembro de 1932. FBN, HDB.

FERNANDES, Carlos D. Cruz e Sousa. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 173, p. 1, 20 de abril de 1898. FBN, HDB.

FLAUBERT, Gustave. Moloch. In. *Salammbô*. (Chronologie et préface par Jacques Suffel). Paris: Garnier-Flamarion, 1964. (Garnier-Flamarion; 22 ▪ ▪). p. 259-299.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

FRANCE, Anatole. Le Symbolisme – Décadents et déliquenscents – Simples observations sur un manifest de M. Jean Moréas. *Le Temps*, Paris, 26e année, n. 9276, 26 septembre 1886. La vie à Paris, p. 2-3. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

GHIL, René. *Traité du Verbe*. (Avec avant-dire de Stéphane Mallarmé). Nouvelle édition. Paris: Alcan Lévy Éditeur, 1887. BNF, Arsenal.

GÓMEZ CARRILLO, Enrique. *Literatura extranjera, estudios cosmopolitas*. Paris: Garnier, 1895. BNF, Arsenal.

GONZAGA DUQUE. *Graves e frívolos* (por assunto de arte). (Org. Vera Lins). Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 1997.

_____. Imagistas nefelibatas. *Kosmos*, Rio de Janeiro, ano III, n. 5, [p. 24-26], maio de 1906. FBN, HDB.

_____. *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.

_____. *Meu jornal*: um diário de Gonzaga Duque, 1900-1904. In. LINS, Vera. *Gonzaga Duque*: a estratégia do franco-atirador. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991, p. 133-175.

_____. *Mocidade morta*. (Apuração do texto segundo a edição de 1899, notas e estudo "linguagem e estilo em *Mocidade morta*" por Adriano da Gama Kury; notas e estudo "Estrutura narrativa de *Mocidade morta*" por Alexandre Eulálio). Rio de Janeiro: FCRB, 1995.

_____. *Outras impressões*: crônica, ficção, crítica, correspondência, 1882-1910. (Org. Júlio Castañon Guimarães e Vera Lins). Rio de Janeiro: Contra Capa; FAPERJ, 2011.

GOUDEAU, Émile. *Dix ans de bohème*. Paris: Librarie Ilustrée, 1888. BNF, Gallica.

GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. El arte y el materialismo. In. GULLÓN, Ricardo (introducción y selección). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Guadarrama; Punto Omega, 1980. p. 156-180.

HENNIQUE, Léon; HUYSMANS, Joris-Karl. *Pierrot sceptique: pantomime*. (Dessins de Jules Chéret). Paris: Édouard Rouveyre, 1881. BNF, Richelieu.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Paris: Bibliothèque Chapentier, 1891. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

HUYSMANS, Joris-Karl. *À Rebours*. Paris: G. Charpentier et Cie. Éditeurs, 1884, p. 11. BNF, Tolbiac/François-Mitterrant.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Croquis parisiens; A Vau de l'eau; Un Dilemme*. Paris: P.-V. Stock éditeur, 1905. BNF, Arsenal.

JEAN SANS TERRE [Pierre Giffard]. La grande journée. *Le Petit Journal*, Paris, 32ème année, n. 11532, p. 1, 23 juillet 1894. BNF, Gallica.

JOÃO DO RIO. *A Alma encantadora das ruas.* (Org. Raúl Antelo). São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *O Momento literário*. Rio de Janeiro, 1908. BBMD.

_____. *Vida vertiginosa*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier Irmãos, 1911. BBMD.

KAHN, Gustave. La Vogue. *La Vogue*, Paris, nouvelle série, tome I, n. 1, p. 5-8, janvier 1899. BNF, Richelieu.

_____. *Symbolistes et Décadents*. Paris: Librairie Léon Vanier, 1902. BNF, Richelieu.

LESBEQUE, Philéas. L'Empire Latin, notes critiques. *Le Beffroi*, Lile, 4ème année, n. 39, p. 248-252, novembre 1903. BNF, Gallica.

LORIN, Georges. Les Hydropathes. *La Lune Rousse*, Paris, 3e année, n. 110, p. 1, dimanche 12 janvier 1879. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

LUÍS EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2003.

MALLARMÉ, Stéphane. *Divagations*. Paris: Eugène Fasquelle, 1897. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

_____. Fragment d'une étude scénique ancienne d'un Poëme de Hérodiade. In. *Le Parnasse Contemporain*: recueil de vers nouveaux. Paris: Alphonse Lemerre éditeur, 1869, p. 331-338. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

_____. *Poésies*. (Préface d'Yves Bonnefoy; edition de Bertrand Marchal). Nouvelle edition revue en 1994. Paris: Gallimard, 2012. (*Poésie/Gallimard* ; 261).

_____. *Poésies et autres textes*. (Édition de Jean-Luc Steinmetz). Paris: Les Livre de Poche, 2005. (Classiques).

MORÉAS, Jean. *Les premières armes du Symbolisme*. Paris: Léon Vanier éditeur, 1889. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

_____. Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme. *Le Figaro: supplément littéraire*, Paris, 12e année, n. 38, p. 150-151, 18 septembre 1886. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

MORICE, Charles. *La Littérature de tout à l'heure*. Paris: Perrin et Cie. Libraires éditeurs, 1889. p. 165. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

MUSSET, Alfred de. *La Confession d'un enfant du siècle*. Paris: Félix Bonnaire Éditeur, 1836. BNF, Gallica.

NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. (Éd. Jean-Nicolas Illouz). Paris : Garnier, 2014.

PEDERNEIRAS, Mario. *Rondas Nocturnas*. (Ilustrações de Raul Pederneiras). Rio de Janeiro: Laemmert editores, 1901. BBMD.

PLOWERT, Jacques [Paul Adam e Félix Fénéon]. *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadentes et symbolistes*. Paris: Vanier, 1888. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. (Traduction de Charles Baudelaire). Paris: M. Lévy Frères, 1857. BNF, Arsenal.

POE, Edgar Allan. *Nouvelles histoires extraordinaires*. (Traduction de Charles Baudelaire). Paris: M. Lévy Frères, 1857. BNF, Arsenal.

P.T. [Pantaleón Tovar]. La poesia sentimental (Al Sr. D. Manuel Gutiérrez Nájera). *El Monitor Republicano*, Ciudad de México, año XXVI, n. 152, quinta época, 24 de junio de 1876. Variedades, p. 2. HNDM.

RAYNAUD, Ernest. *La Mêlée symboliste*: portraits et souvenirs. 3 vols. Paris: 1920. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

REDON, Odilon. *A soi-même*: journal, 1867-1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. (Précédé de Confidences d'artiste). Paris: Henri Floury éditeur, 1922. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

RIBEIRO, Julio. *Grammatica portugueza*: segunda edição, refundida e muito augmentada. São Paulo: Teixeira e Irmãos editores, 1885. Disponível em: https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/518640.

RIMBAUD, Arthur. *Les Illuminations*. [Manuscrits] XIX siècle. 44 f. BNF, Richelieu, Département des Manuscrits, NAF 14123.

RODÓ, José Enrique. *Ariel y Proteo selecto*. (Selección y presentación de Pedro Pablo Paredes). Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1993. (Claves de America).

SALES CEPEDA, Manuel. ¿Qué es el decadentismo?. *El Universal*, México, p.4, enero 8 de 1899. In. RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La Crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III (1879-1902). Tomo III. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

SCHLEGEL, August W. *Doutrina da arte*: cursos sobre literatura bela e arte. (Apresentação, tradução e notas de Marco Aurélio Werle). São Paulo: EDUSP, 2014. (Clássicos; 33).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. (Trad. prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann). 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen).

_____. *O Dialeto dos fragmentos*. (Trad. apresentação e notas Márcio Suzuki). São Paulo: Iluminuras, 1997. (Biblioteca Pólen).

SCHOPENHAUER, Arthur. "The Vanity of existence". In. Essays of Arthur Schopenhauer. (Selected and translated by T. Bailey Saunders). New York: A.L. Burt [1902?]. p. 394-398. Library of Congress. Disponível em: https://lccn.loc.gov/44025098.

SILVEIRA NETTO. O Cenáculo. *Club Curitybano*, Curitiba, ano V, n. 18, segunda época, p. 2-3, 30 de novembro de 1894. FBN, HDB.

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.

_____. O Dinheiro na cultura moderna (1896). (Trad. Jessé Souza e Berthold Öelze). In. SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Orgs.). *Simmel e a modernidade*. (Trad. Jessé Souza, Berthold Öelze, Sebastião Rios e Clarissa Schimidt). 2 ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014, p. 23-40.

SUTTER LAUMANN. Les Décadents, 2e article. *La Justice*, Paris, 20 septembre 1886. Revue Littéraire, p. 2. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

TABLADA, José Juan. *Obras IX* – La feria de la vida, Memorias I. (Estudio introductorio y notas de Fernando Curiel Defossé). Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. (Nueva Biblioteca Mexicana; 170).

TAILHADE, Laurent. *Quelques fantômes de jadis*. Paris: L'Édition française illustrée, 1920. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

TAVARES BASTOS, C. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

URBINA, Luis G. Introducción. In. GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel. *Obras*: Prosa. Tomo I. México: Tipografía de la Oficina Impresora del Timbre; Palacio Nacional, 1898. p. III-XIII.

VERIM, Julio [Luís de Andrade]. Os sebastianistas, *Revista Illustrada*, Rio de Janeiro, ano 15, n. 597, p. 2, 31 de julho de 1890. FBN, HDB.

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira*. São Paulo: EdUSP, 1976.

_____. *História da Literatura Brasileira*. 1915. p. 08. Ministério da Cultura, FBN, Departamento Nacional do Livro.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

VERLAINE, Paul. *Jadis et Naguère (1885), Parallèlement (1889)*. (Notes de Jacques Borel). Paris: Le Livre de Poche, 1970. (Classique; 1154).

_____. Poètes maudits. *Lutèce*, Paris, 3e année, n. 113, 29 mars 1884. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

VICTOR, Nestor. *Obra crítica*. Vol. I. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1969. FCRB, BSCD.

_____. *Obra crítica*. Vol. II. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 237. FCRB, BSCD.

XAVIER DE CARVALHO, Inácio. Mouvement littéraire au Brésil. *L'Avenir artistique et littéraire*, Paris, 7 ème anéee, p. 34, 1er mars 1897. BNF, Arsenal.

Partituras

RAVEL, Maurice. *Sainte*. Poésie de Stephane Mallarmé [1883], musique de Maurice Ravel [1896]. [Musique imprimée]. 3 f. Paris: A. Durand et fils, 1907. BNF, Richelieu.

Periódicos

CIDADE DO RIO, Rio de Janeiro, ano IV, n. 203, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. Pierrot. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano IV, n. 205, p. 1, 10 de setembro de 1890. FBN, HDB.

_____. Pierrot. *Cidade do Rio*, ano IV, n. 7, p. 2, 06 de outubro de 1890. FBN, HDB.

_____. Cruz e Souza. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n. 148, p. 1, 21 de março de 1898. FBN, HDB.

_____. A Galaxia. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XI, n 175, p. 1, 25 de junho de 1896. FBN, HDB.

_____. Rosa-Cruz. *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 260, p. 2, 31 de julho de 1901. FBN, HDB.

DON QUIXOTE. A Galaxia. *Don Quixote*, Rio de Janeiro, ano 2°, n. 69, 8 de agosto de 1896. FBN, HDB.

GAZETA DO RIO, Rio de Janeiro, ano XVI, n. 249, 06 de setembro de 1890. FBN, HDB.

L'HYDROPATHE. Monsieur Sarah Bernhardt. *L'Hydropathe*, Paris, 1er année, n. 6, le 5 avril 1889. BNF, Tolbiac/François-Mitterrand.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

PARTIDO LIBERAL, EL. “Revista Azul”. *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tomo XVII, n. 2471, p. 1, 02 de mayo de 1894. HNDM.

_____. “El Partido Liberal” y la “Revista Azul”. *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tomo XVII, n. 2473, p. 1, 04 de mayo de 1894. HNDM.

_____. “El Partido Liberal” desaparece. *El Partido Liberal*, Ciudad de México, tom. XX, n. 3354, p. 1, 15 de octubre de 1896. HNDM.

REVISTA MODERNA, Ciudad de México, año IV, n. 1, 1ª quincena de enero de 1901. HNDM.

_____, Ciudad de México, año IV, n. 15, 1ª quincena de agosto de 1901. HNDM.

TRIBUNA. Distribui-se ontem o primeiro número do *Pierrot*... *Tribuna*, Rio de Janeiro, ano I, n. 69, p. 2, 07 de setembro de 1890. FBN, HBD.

Bibliografia

Livros, capítulos de livros e artigos

ACHUGAR, Hugo. Culpas e memórias nas modernidades locais: divagações a respeito de “O flâneur” de Walter Benjamin. (Trad. Rômulo Monte Alto). In. SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas). p. 14-31.

_____. *Planetas sem boca*: escritos efêmeros sobre arte, cultura e literatura. (Trad. Lyslei Nascimento). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (Humanitas).

AGIER, Michel. *Antropologia da cidade*: lugares, situações, movimentos. (Trad. Graça Índias Cordeiro). São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. p. 38-39.

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. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69092000000300002&lng=en&nrm=iso.

_____. *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.

ANSOLABEHERE, Pablo. “Buenos Aires – A cidade da boemia”. In. GORELIK, Adrián; PEIXOTO, Fernanda Arêas (orgs.). *Cidades sul-americanas como arenas culturais*. (Trad. Francisco José M. Couto). São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2019. p. 37-50.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

BACZKO, Bronislaw. A Imaginação social. In: LEACH, Edmund et al. *Anthropos-homem*. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1985. p. 296-332.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. (Trad. Yara Frateschi Vieira). 3ª ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora UnB, 1993. (Linguagem e Cultura).

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. (Trad. José Bonifácio). São Paulo: Perspectiva, 2007.

BEGA, Maria Tarcisa Silva. *Letras e política no Paraná*: simbolistas e anticlericais na República Velha. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a modernidade*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015. (Filô/Benjamin).

_____. *O Conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. (Trad. prefácio e notas Márcio Seligmann-Silva). 3ª ed. São Paulo: Iluminuras, 2018. (Biblioteca Pólen).

_____. *Ensaios reunidos*: escritos sobre Goethe. (Trad. Mônica Krauss Bornebusch, Irene Aron e Sidney Camargo; supervisão e notas Marcus Vinicius Mazzati). São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009. (Coleção Espírito Crítico).

_____. *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921). (Org., apresentação e notas Jeanne Marie Gagnebin) (Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves). São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2011a.

_____. *História da Literatura e Ciência da Literatura*. (Trad. Helano Ribeiro e Manoel Ricardo de Lima). 1 ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016. (Texto em alemão com tradução paralela em português)

_____. *Linguagem, tradução e literatura* (filosofia, teoria e crítica). (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018a. (Filô/Benjamin).

_____. *Passagens*. (Org. Willi Bolle e Olgária Chain Féres Matos) (Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão). 3 vols. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018b.

_____. Prólogo epistemológico-crítico. In: *Origem do drama trágico alemão*. (Trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011b, p. 13-48.

_____. Questões introdutórias de crítica do conhecimento. In.: *Origem do Drama Barroco Alemão*. (Trad. Sergio Paulo Rouanet). São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 50.

_____. Sobre o conceito da História. In. *O Anjo da história*. (Org. e trad. João Barrento). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012, (Filô/Benjamin). p. 7-21.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Walter Benjamin*: Sociologia. 2ª ed. (Trad., intro. e org. Flávio Kothe). São Paulo: Ática, 1991. (Col. Grandes Cientistas Sociais ; 50).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. (Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti). São Paulo: Companhia das Letras, 2007. (Companhia de Bolso).

BIBBÓ, Federico. El Ateneo (1892-1902). Sincronías y afinidades. *Prismas - Revista de Historia Intelectual*, Bernal, Argentina, v. 16, n. 2, p. 191-194, diciembre 2012. Disponível em: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387036815009.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna*: representação da História em Walter Benjamin. São Paulo: EdUSP, 2000.

_____. *Passagens*, de Walter Benjamin: uma apresentação multimídia. In. SOUZA, Eneida Maria de; MARQUES, Reinaldo (orgs.). *Modernidades alternativas na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. (Humanitas). p. 222-244.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 43ª ed. Rio de Janeiro: Cultrix, 2006.

BRADBURY, Malcon: MCFARLANE, James. O nome e a natureza do modernismo. In. _____. (Orgs.). *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 13-42.

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

BRITO BROCA. *A Vida literária no Brasil 1900*. 4 ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Brasileira de Letras, 2004.

BRUNET, François. Les notions de Progrès et de Décadence dans les Salons de Théophile Gautier (1833-1872) . In. BLAISE, Marie; VAILLANT, Alain (dir.). *Rythime, histoire, littérature, culture*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée, 2000. (Collecction des littératures; 2). p. 287-314.

BULLOCK, Alan. A dupla imagem. In. BRADBURY, Malcon; MCFARLANE, James. *Modernismo*: guia geral. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 44-54.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialects of seeing*: Walter Benjamin and the Arcades project. West Hanover, Massachusetts: Haliday Lithograph Corporation, 1989.

_____. *The Origin of negative dialectics*: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute. Sussex, England: The Harvester Press, 1977.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da Modernidade. (Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa). São Paulo: EdUSP, 1997.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*: mapas da interculturalidade. (Trad. Luiz Sérgio Henriques). Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

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

CANIVENC, Pierre. Petit glossaire d'une revue symboliste *La Vogue*. *Littératures*, Toulouse, n. 3, p. 139-155, printemps 1981. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1981_num_3_1_1187.

_____. Une petite revue symboliste, *La Vogue* (table alphabétique des collaborateurs). *Littératures*, Tolouse, n. 1, p. 153-171, printemps 1980. Disponível em: www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1980_num_1_1_1162.

CARESANI, Rodrigo Javier. El *arte* de la crítica: Rubén Darío y sus crónicas desconocidas del Salón de 1895 para *La Prensa*. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Madrid, v. 44, p. 137-183, 11, 2015. Disponível em: https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/51511.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). Correspondência de Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta. *Revista Letras*, Curitiba, v. 23, p. 245-297, jun. 1975. p. 246. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19671/12922.

_____ (org.). *Decadismo e Simbolismo no Brasil*: crítica e poética. Rio de Janeiro: LTC; São Paulo: EdUSP, 1980.

CARTER, Boyd. La *Revista Azul*: La resurreicción fallida. *Revista Azul* de Manuel Caballero. In. LITVAK, Lily (ed.). *El Modernismo*. 2 ed. Madrid: Taurus, 1981. p. 337-358.

CARUGATI, Laura; GIRON, Sandra. Prólogo. In. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversacíon sobre la poesía*. (Prólogo, traducción y notas Laura S. Carugati e Sandra Giron). Buenos Aires: Bilos, 2005. (Pasajes). p. 9-27.

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

CLARK DE LARA, Guadalupe Belem; CURIEL DEFOSSÉ, Fernando. *El Modernismo en México a través de cinco revistas*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Baudelaire devant l'innombrable*. Paris: PUPS, 2018. (Mémoire de la critique).

_____. *Os Cinco paradoxos da modernidade*. (Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. (Humanitas).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

COSTA, Adriane Vidal. História, política e literatura na escrita epistolar de Júlio Cortázar. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 153-178, jul. 2016. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/anos90/article/download/60931/39215.

DÍAZ ALEJO, Ana Elena; PADRO VELÁZQUEZ, Pedro (orgs.). *Índice de la Revista Azul* (1894-1896). México: UNAM, 1968. (Publicaciones del Centro de Estudios Literarios; n.12).

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina. El café: refugio de literatos, políticos y de muchos otros ócios. In. CLARK DE LARA, Belem; SPECKMAN GUERRA, Elisa (ed.). *La República de las letras*: asomos a la cultura escrita del México decimonónico. Vol. I. Ambientes, asociaciones y grupos. Movimientos, temas y géneros literarios. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. (Al siglo XIX. Ida y Regreso). p. 75-88.

DIDIER, Bénedict. *Petites revues et esprit bohème à la fin du XIXe siècle (1878-1889)*: Panurge, Le Chat Noir, La Vogue, Le Décadent, La Plume. Paris: L'Harmattan, 2009, (Critiques Littéraires).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Sobrevivência dos vaga-lumes.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. (Coleção Babel).

DIMAS, Antonio. *Rosa-Cruz*: contribuição ao estudo do Simbolismo. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980.

DUARTE, Pedro. *Estio do Tempo*: o amor entre arte e filosofia na origem do romantismo alemão. Tese de Doutorado. Orientador: Eduardo Jardim de Moraes. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de Filosofia, 2009. 277 f.

FRIEDRICH, Hugo. "Mallarmé". In. *A Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. (Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva). São Paulo: Duas Cidades, 1978. (Problemas atuais e suas fontes 3). p. 95-140.

FURMANEK, Carole. Tentatives de relégation – "l'art pour l'art", "la poésie pure", malentendus et constructions idéologiques douteuses. *Fabula / Les colloques*, De l'absolu littéraire à la relégation: le poète hors les murs, le 12 décembre 2014. Disponível em: http://www.fabula.org/colloques/document2464.php.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Apagar os rastros, recolher os restos. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 27-38.

_____. A propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-230, 1980. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898.

_____. Baudelaire, Benjamin e o moderno. In. *Sete aulas sobre linguagem, memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p. 139-154.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. Comentário filológico e crítica materialista. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 34, n. spe2, p. 137-154, 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732011000400009&lng=pt&nrm=iso.

_____. Da escrita filosófica em Walter Benjamin. In. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1999. p. 79-88.

_____. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin (ou Verdade e Beleza). In. *Limiar, aura e rememoração*: ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014. p. 63-73.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013. (Estudos ; 142).

_____. Nas fontes paradoxais da crítica literária, Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999, p. 61-68.

_____. A Propósito do conceito de crítica em Walter Benjamin. *Discurso*, São Paulo, n. 13, p. 219-130, 1980. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/discurso/article/view/37898.

GATTI, Veronica. "*Le Symboliste*", une revue littéraire de courte vie mais de grande importance. *Studi Francesi*, Turin, 170 (LVII | II), p. 369-381, 2013. Disponível em: http://journals.openedition.org/studifrancesi/2958.

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

GINZBURG, Jaime. A Interpretação do rastro em Walter Benjamin. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 107-132.

GOMES, Álvaro Cardoso. Baudelaire e a linguagem das correspondências. *Revista Criação e Crítica*, São Paulo, n. 9, p. 128-139, nov. 2012. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica.

GOMES, Amanda Muzzi. Monarquistas restauradores e jacobinos: ativismo político, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 42, p. 284-302, jul.-dez. 2008. p. 298. Disponível em: http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1373.

GOMES, Mariana Albuquerque. *Marginalidade literária na Modernidade*: revistas literárias e experiências estéticas simbolistas no Brasil finissecular. Dissertação de Mestrado. Orientadora: Laura Moutinho Nery. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento de História, 2016. 211 f.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Pierrot*, entre risos e zombarias: notas sobre a tendência coloquial-irônica das experiências estéticas simbolistas, *Revista Maracanan*, n. 16, p. 225-237, jan./jun. 2017. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/27133.

GOMES, Renato Cordeiro. *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. Ed. ampliada. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

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, 2001. p. 11-24.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. (Trad. Lawrence Flores Pereira). São Paulo: Editora 34, 1998. (Coleção Teoria).

HABERMAS, Jürgen. *O Discurso filosófico da modernidade*: doze lições. (Trad. Luiz Sérgio Repa e Rodnei Nascimento). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos modernistas. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 289-308.

_____ (org.). *Morte e progresso*: cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Editora UNESP, 1998. (Prismas).

HERNÁNDEZ RAMÍREZ, Azucena. Literatura y política en la escritura de Manuel Gutiérrez Nájera durante la consolidación del Porfiriato. *Literatura Mexicana*, Ciudad de México, v. 25, n. 1, p. 25-55, 2014. Disponível em: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462014000100002&lng=es&nrm=iso.

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

HUYSSEN, Andreas. Geografias do modernismo em um mundo globalizante. In. *Culturas do passado-presente*: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto ; Museu de Arte do Rio, 2014. (ArteFíssil). p. 19-38.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. Les manifestes symbolistes. *Littérature*, Paris, n. 139, p. 93-113, Sept. 2005. (Numéro thématique Marges). Disponível em: https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905.

_____. *Le Symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004. (Le Livre de Poche ; Inédit Littérature).

JAUSS, Hans Robert. *História da literatura como provocação à teoria literária.* (Trad. Sérgio Tellaroli). São Paulo: Ática, 1994.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. 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, Heidrun Krieger (org.). *Histórias de Literatura*: as novas teorias alemãs. São Paulo: Ática, 1996. (Série Fundamentos ; 115), p. 47-100.

JENNY, Laurent. "Symbolisme et expression de la pensée". In. JENNY, Laurent (org.). *La Fin de l'intériorité*: théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1905). Paris: Presses Universitaires de France, 2002. (Perspectives Littéraires).

JORLAND, Gérard; THIRIOUX, Bérangère. Note sur l'origine de l'empathie. *Revue de métaphysique et de morale*, Paris, vol. 58, n. 2, p. 269-280, 2008. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-de-metaphysique-et-de-morale-2008-2-page-269.htm.

LACOUE-LABARTHE, Philippe, NANCY, Jean-Luc. *L'absolu littéraire: théorie de la littérature du romantisme allemand*. Paris: Ed. du Seuil, 1978.

LAGES, Susana Kampff. "A Tarefa do tradutor" e o seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Santa Catarina, v.1, n. 3, p. 63-88, 1988. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/5378/4924.

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. 15-78.

LINS, Vera. Desterro e poesia. In. *Poesia e crítica*: uns e outros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. p. 107-114.

_____. Em revistas, o simbolismo e a virada de século. In. OLIVEIRA, Cláudia; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *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.

_____. Livro simbolista, o livro a mais. In. *O Poema em tempos de barbárie e outros ensaios*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013. p. 117-128.

_____. *Novos pierrôs, velhos saltimbancos*: os escritos de Gonzaga Duque e o final do século carioca. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. Os Simbolistas virando o século. *Revista o eixo e a roda*, Rio de Janeiro, v. 14, p. 113-125, 2007. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3246
.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. São Paulo: Boitempo, 2014.

_____; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*: o romantismo na contracorrente da modernidade. (Trad. Nair Fonseca). 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. (Marxismo e Literatura).

LUCBERT, Françoise. *Entre le voir et le dire*: la critique d'art des écrivains dans la presse Symboliste em France de 1882 à 1906. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.

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.

MACKINTOSH, Alastair. *O Simbolismo e o Art Nouveau*. (Trad. Vera Regina Rabello Terra). Barcelona: Editorial Labor, 1977.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Cruz e Sousa*. São Paulo: Ed. das Américas, 1961.

MALOSETTI COSTA, Laura. *Los Primeros modernos*: Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina, 2001.

MENTON, Seymour (org.). *El cuento hispanoamericano*: antologia crítico-histórica. México: FCE, 2005. (Colec. conmemorativa 70 Aniversario ; 33). p.131-132.

MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. (Trad. Maria Elena O. Ortiz Assumpção). São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MORAES, Marcelo Jacques. "Prefácio". In. BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa*: o spleen de Paris. (Trad. Isadora Petry e Eduardo Veras). São Paulo: Via leitura, 2018. (Clássicos da Literatura Universal). p. 9-14.

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

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*: imagens e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: NAU, 2009.

_____. *Figuras da verdade*: Nietzsche, Benjamin e Foucault. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário, 2020.

NERY, Laura Moutinho. *A caricatura:* microcosmo da questão da arte na modernidade. Tese de Doutorado. Orientador: Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2006. 233 f. : il.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. *Cenas da vida carioca*: Raul Pederneiras e a *belle époque* no Rio de Janeiro. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, 2000. 268 f : il.

_____. Grotesco, caricatural, pornográfico: notas sobre a insubmissão da forma. *Revista Transversos*, Rio de Janeiro, ano 03, n. 08, p. 12-24, dez. 2016. (Dossiê "Resistências: LEDDES 15 anos"). p. 16. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos/article/view/26529.

_____. *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. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/13750.

OBERHELMAN, Harley D. La *Revista Azul* y el modernismo mexicano. *Journal of Inter-American Studies*, Cambridge, v. 1, n. 3, p. 335-339, july 1959. Disponível em: www.jstor.org/stable/164899.

OEHLER, Dolf. *Quadros parisienses (1830-1848)*: estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine. (Trad. José Marcos Macedo e Samuel Tintan Jr.). São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OLINTO, Heidrun Krieger. Pequenas dúvidas acerca da cultura contemporânea. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 4 (É preciso ser absolutamente moderno?). Disponível em: http://www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/4Sem_04.html.

OTTE, Georg. "Dizem-me que sou louco" – as epistemologias poéticas de Baudelaire e Benjamin. *Alea*: estudos neolatinos, Rio de Janeiro, v. 9, n. 2, jul.-dez. 2007. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2007000200008&lng=pt&tlng=pt.

_____; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin, *Fragmentos*, Florianópolis, v. 18, p. 35-47, jan-jun. 2000. p. 37. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/6415.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a *nevrose* do novo. In. HUYSMANS, Joris-Karl. *Às Avessas*. (Trad. e estudo crítico de José Paulo Paes). São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 5-28.

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

PAZ, Octavio. *Os Filhos do barro*: do romantismo à vanguarda. (Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht). São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PAZ, Octavio. Poesia Latino-Americana?. In. _____. *Signos em rotação*. 3ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1996. (Debates ; Crítica). p. 143-154.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

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

PEREIRA, Armando (coord.). Polémica: *Revista Azul*. In.: *Diccionario de literatura mexicana*, siglo XX. 2 ed. Ciudad de México: Universidade Nacional Autónoma de México; Ediciones Coyoacán, 2004. p. 397-401.

PINEDA FRANCO, Adela. De Poses y posturas: la exégesis literária y el afrancesamiento en la *Revista Moderna*. In: PÉREZ SILLER, Javier; CRAMAUSSEL, Chantai (coords.). *México Francia*: memoria de una sensibilidad común, siglos XIX-XX. Tomo II. Ciudad de México; Puebla; Michoacán de Ocampo: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; El Colegio de Michoacán A.C., 2004. p. 403-423.

_____. El Afrancesamiento modernista de la *Revista Azul* (1894-1896): ¿Un arte decadente o una apología del progreso positivista? . In. PÉREZ SILLER, Javier (dir.). *México Francia*: memoria de uma sensibilidad comum, siglos XIX-XX. Tomo I. Ciudad de México; San Luis Potosí; Puebla: Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos; El Colegio de San Luis; Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 1998. p. 395-417.

_____. Manuel Gutiérrez Nájera y Ángel de Campos (*Micrós*) en la *Revista Azul* (México, 1894-86), *La Palabra y el Hombre*, Veracruz, n. 106, p. 121-136, abril-junio 1998. Disponível em: https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/837.

PINTO, Julio Pimentel. Posfácio: 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.

PRAZ, Mario. Bisanzio. In.: *La Carne, la morte e il diavolo nella litteratura romantica*. Milano: BUR Rizzoli, 2014. (Saggi). p. 247-360.

RAMA, Ángel. *Las máscaras democráticas del modernismo*. Montevideo: Fundación Ángel Rama, 1985.

RAMOS, Julio. *Desencontros da modernidade na América Latina*: literatura e política no século XIX. (Trad. Rômulo Monte Alto). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. (Humanitas).

RANCIÈRE, Jacques. *O Inconsciente estético*. (Trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: Editora 34, 2009a.

_____. *A Partilha do sensível*: estética e política. (Trad. Mônica Costa Netto). São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009b.

_____. *O que significa "Estética"*. (Trad. de R. P. Cabral), Project YMAGO, 2011a. Disponível em: http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

_____. A Revolução estética: narrativas de autonomia e heteronomia. Traduzido por Projeto Revoluções, p. 1-29. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011b. p. 3-4. Disponível em: http://www.revolucoes.org.br/v1/downloads.

RAPETTI, Rodolphe. *Le Symbolisme.* Version revue et augmentée. Paris: Flamarion, 2016. (Champs; Arts).

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. *A Imagem poética de Alphonsus de Guimaraens*: espelhamentos e tensões. Tese de Doutorado. Orientador: Paulo Franchetti. São Paulo: Unicamp, Instituto de Estudos da Linguagem, 2001. 202 f.

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.

_____. A Querela entre antigos e modernos. In. RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins; FALCON, José Calazans. *Tempos modernos*: ensaios de História Cultural. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. p. 241-285.

_____. 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.

RODRÍGUEZ PRAMPOLINI, Ida. *La Crítica de arte en México en el siglo XIX*. Estudios y documentos III (1879-1902). Tomo III. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

SÁ, Maria Elisa Noronha de. O Labirinto mexicano de Octavio Paz. *O que nos faz pensar – Cadernos do Departamento de Filosofia da Puc-Rio*, Rio de Janeiro, n. 37, p. 51-63, setembro de 2015. (Dossiê "Paixão Crítica: 100 anos de Octavio Paz").

SALIBA, Elias Thomé. *As Utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.

SANCHÉZ MARTÍNEZ, Andrés. Visiones míticas y desmitificación: la figura de Salomé en el modernismo hispânico. *Castilla*: Estudios de Literatura, Valladolid, v. 7, p. 623-651. Disponível em: https://revistas.uva.es/index.php/castilla/issue/view/9.

SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 108-144.

_____. Revoada de vaga-lumes. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 mar. 2011. Caderno Cultura, n.p. Disponível em: http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,revoada-de-vaga-lumes-imp-,693993.

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

_____. *Sete ensaios sobre Walter Benjamin e um lampejo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2013.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

SCHORSKE, Carl. *Pensando com a história*: indagações na passagem para o modernismo. (Trad. Pedro Maia Soares). São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Vienna fin-de-siècle*: política e cultura. (Trad. Denise Bottman). São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Onde começa a poesia. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 8 de novembro de 1997. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/08/caderno_especial/5.html.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

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 JÚNIOR, José Pereira de. O Processo de restauração católica no Brasil na Primeira República, *Fato e Versões: revista de História*, Campo Grande – MS, v. 7, n. 14, p. 80-103, dezembro de 2015. (Dossiê "Cultura, Política e Poder"). Disponível em: https://periodicos.ufms.br/index.php/fatver/article/view/1604.

STARKIE, Enid. L'esthétique des symbolistes. *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, Paris, n. 6, p. 131-138, 1954. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/caief_0571-5865_1954_num_6_1_2053.

STAROBINSKI, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque*. Nouvelle édition revue et corrigé par l'auteur. Paris: Gallimard, 2013. (Art et Artistes).

_____. Sur quelque répondants allégorique du poète. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, Paris, 67e année, n. 2, (Baudelaire), p. 402-412, Apr.-Jun. 1967. Disponível em: https://www.jstor.org/stable/40523050.

STIRNIMANN, Victor-Pierre. Schlegel, carícias de um martelo. In. SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. (Trad. prefácio e notas Victor-Pierre Stirnimann). 1 ed. São Paulo: Iluminuras, 1994. (Biblioteca Pólen). p. 9-26.

TAVARES BASTOS, C. *O Simbolismo no Brasil e outros escritos*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1969.

THÉRIAULT, Patrick. Le 89, rue de Rome: à l'enseigne du secret. Une mise à profit moderne d'un mode de communication à caractère initiatique. *Romantisme*, Paris, vol. 158, n. 4, p. 69-81, 2012. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-romantisme-2012-4-page-69.htm.

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

TORRES ESPINOZA, Edelberto. *Enrique Gómez Carrillo*: el cronista errante. 2ª ed. Guatemala: F&G editores, 2007.

ULMER, Renate. *Alfons Mucha*: o início da arte nova. (Trad. Ruth Correia). Lisboa: Taschen (Köln), 1999.

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. 111-124.

VENTURA, Roberto. *Estilo tropical*: história cultural e polêmicas literárias no Brasil, 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VÉRILHAC, Yoan. *La Jeune Critique des petites revues symbolists*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

WAIZBORT, Leopoldo. Dinheiro. In. *As Aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: USP; Editora 34, 2000, p. 131-168.

WALLERSTEIN. Immanuel. *O universalismo europeu*: a retórica do poder. (Trad. Beatriz Medina). São Paulo: Boitempo, 2007.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. (Trad. Rosaura Eichenberg). São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILSON, Edmund. *O Castelo de Axel*: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930. (Trad. José Paulo Paes). São Paulo: Cultrix, 1967.

WOHLFARTH, Irving. Apagar os vestígios. In. SEDLMAYER, Sabrina; GINZBURG, Jaime (orgs.). *Walter Benjamin*: rastro, aura e história. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. (Humanitas). p. 203-229.

ZAVALA, Iris Milagros. Introducción. In. DARÍO, Rubén. *El Modernismo y otros ensayos*. (Selección, prólogo y notas de Iris Milagros Zavala). Madrid: Alianza Editorial, 1989. (El libro de bolsillo; Clásicos). p. 10-28.

ZEA, Leopoldo. *El Positivismo en México*: nacimiento, apogeo y decadencia. México: FCE, 1968.

Comunicações orais

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Séminaire Poètique des images. Ce qui nous soulève (suite)*. Paris, 2019-2020. (Comunicação oral).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Séminaire Poètique des images. Imaginer recommencer (suite)*. Paris (à distância), 2020-2021. (Comunicação oral).

NERY, Laura Moutinho. O doutor e o Moleque: diálogo e ambiguidade na sátira gráfica na Semana Ilustrada. *Seminário Revistas em revista, desafios e balanços:*

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

historicidade, interdisciplinaridade, circulação, Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro, em 12 de agosto de 2019. (Comunicação oral).

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Anexos

Lista de colaboradores nas revistas

La Vogue (1886 / 1889)

Estadunidenses
MERRILL, Stuart
SABBRIN, Celen [Helen Abbott Michael] (traduzido por Charles Vignier)
WHITMAN, Walt (traduzido por Jules Laforgue)

Franceses
ADAM, Paul
AJALBERT, Jean
d'ALEMBERT [Jean-Baptiste Le Rond] (reeditado por Charles Henry)
BACHE, Gil de [Félix Fénéon]
BEAUMONT, Louis de
BOUISSET, Firmin (ilustração)
BOURGET, Paul
CARAGUEL, Joseph
CASANOVA DE SEINGALT, Jacques (publicado por Gustave Kahn)
COUSTURIER, Edmond
DEHODENCQ, Alfred
DELAROCHE, Achille
DESBORDES-VALMORE, Marceline (citada por Léo d'Orfer)
DUJARDIN, Edouard
FARAMOND, Maurice de
FÉNÉON, Félix [franco-italiano]
FERMAT, Samuel (fornecido por Charles Henry)
FLEURY, Maurice de
GHIL, René [René François Ghilbert]
GONCOURT, Edmond de (fornecido por Félix Fénéon)
HENRY, Charles
HUYSMANS, Joris-Karl [Charles Marie Georges Huysmans]
KAHN, Gustave (assina também La Rédaction) (*diretor da revista*)
KALOUGUINE, Porphyre [Félix Fénéon]
LAFORGUE, Jules [franco-uruguaio]
LEFEBVRE, Léon (ilustração)
LORRAIN, Jean [Paul Alexandre Martin Duval]
MALLARMÉ, Stéphane [Étienne Mallarmé]
MARTHA [desconhecido]
MONCONYS, Balthasar de (publicado por Charles Henry)
MORICE, Charles
ORFER, Léo d' (*diretor da revista*)
PELETIER DU MANS, Jacques (edição de Alfred Dehodencq)
RAMEAU, Jean
RÉGNIER, Henri de
RENARD, Jules
RÉTHORÉ, J.-Jacques
RETTÉ, Adolphe
RIMBAUD, Arthur
SAINT-PAUL, Albert
SCHIMITT, Jean-E.
STENDHAL [Henri Beyle] (publicado por Charles Henry)
SULLY-PRUDHOMME [René Armand François Prudhomme]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

TAILHADE, Laurent
THOREL, Jean [Jules Raymond Virgile Bouthors]
TRISTAN, Octave (ilustração)
VANOR, Georges [Georges Van Ormelingen]
VERHAEREN, Émile
VERLAINE, Paul
VIELÉ-GRIFFIN, Francis [franco-estadunidense]
VIGNIER, Charles [franco-suíço]
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, [Auguste de] [Le Comte de]
WRONSKI, Hoëné [franco-polonês]
WYZEWA, Theodor de [franco-polonês]

Grego
MORÉAS, Jean [Ioánnis A. Papadiamantópoulos]

Inglês
KEATS, John (traduzido por J.-Jacques Réthoré)

Latino
HORACE (traduzido por Jacques Peletier du Mans)

Russos
DOSTOÏEVSKI, Feodor (traduzido por E. Halperine e Charles Morice)
HALPERINE, Ély [Ilia-Danilovitch Halperine-Kaminsky]

Suíços
ESTOPPEY, David (ilustração)
MORHARDT, Mathias

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Le Symboliste (1886)

Franceses
ADAM, Paul
AJALBERT, Jean
DUBREUILH, Gaston
FARAMOND, Maurice de
FÉNÉON, Félix [franco-italiano]
KAHN, Gustave (*diretor da revista*)
LAFORGUE, Jules [franco-uruguaio]
PLOWERT [Paul Adam e Félix Fénéon]
POICTEVIN, Francis
SAINTE-CROIX, Camille de
SELWYN [pseudônimo – Paul Adam?]
VERLAINE, Paul
VIGNIER, Charles

Grego
MORÉAS, Jean [Ioánnis A. Papadiamantópoulos]

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Pierrot (1890)

Brasileiros
ABREU E SILVA JUNIOR [desconhecido]
AMIEL [pseudônimo desconhecido]
ARAÚJO FIGUEREDO [Juvêncio de]
AZEVEDO SOBRINHO, Álvares de
BARBOSA, Isaltino (ilustração)
BARBOSA, Ricardo
BARONESA DE MAMANGUAPE [Carmem Freire]
BÉBÉ (ilustração) [pseudônimo desconhecido – colaborador no *Chat Noir*?]
CARNERO, Emanuel
CHINCHAFON [pseudônimo desconhecido]
CHOPP [pseudônimo desconhecido]
COLIN, Carlos
CORREIA, Leoncio
D. FELIX [desconhecido – Félix Pacheco?]
D. JUAN... DE PIMENTEL [pseudônimo desconhecido]
FREIRE, Silvio
GOMES, Fabricio
GUIL MAR [Guilherme Martins]
LA FEMME MASQUÉE [pseudônimo desconhecido – Gonzaga Duque?]
LIMA CAMPOS [César Câmara de]
LOPES, B. [Bernadino da Costa Lopes]
NOCTIVAGO [pseudônimo desconhecido – Olavo Bilac ou sátira?]
OAKS [pseudônimo desconhecido]
PASSOLLO, Hermano
PATRICK (IVAN) [pseudônimo desconhecido – Gonzaga Duque?]
PEDERNEIRAS, Mario
PERNETTA, Emiliano
PIERRETTE [desconhecido – Gonzaga Duque?]
PIERROT [Gonzaga Duque] [Luis Gonzaga Duque Estrada] (*diretor da revista*)
ROSAS, Oscar
ROSE MARYSS [pseudônimo desconhecido]
SABINO, Ignez
SILVA, Alberto
VÁRSEA, Virgílio

Franceses
BOURGET, Paul (citado pela redação do Pierrot)
COPPÉE, François (citado pela redação do Pierrot)
HUGO, Victor (citado pela redação do Pierrot)
MAUPASSANT, Guy de (citado pela redação do Pierrot)
SAND, George [Amantine Aurore Lucile Dupin] (citado pela redação do Pierrot)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Revista Azul (1894-1896)

Em função da extensão de autores que colaboram na revista, listaremos aqui apenas os **mexicanos** (exceto os pseudônimos):

ALBA, Rafael de
ALTAMIRANO, Ignacio M.
ÁLVAREZ DEL CASTILLO, Manuel
ÁLVAREZ RUL, J. B.
BARREDA, Octavio
BARRERA, Luis G.
BARRIOS DE LOS RÍOS, José María
BUSTILLOS, José Maria
CABALLERO, Manuel
CAMARILLO Y ROA, María Enriqueta
CAMPO, Ángel de
CAMPOS, Rubén M.
CARRILLO, Adolfo
CASTILLÓN, José Anacleto
CONTREAS, Felipe T.
CORREA, Eduardo J.
COSMES, Francisco G.
COUTO CASTILLO, Bernardo
CUENCA, Augustín F.
DÁVALOS, Balbino
DELGADO, Juan B.
DELGADO, Rafael
DÍAZ DUFÓO, Carlos (*diretor da revista*)
DÍAZ MIRÓN, Salvador
ESTEVA, Adalberto A.
ESTEVA, José María
FERNÁNDEZ GRANADOS, Enrique
FLORES, Manuel
GAMBOA, Frederico
GAMBOA, José Joaquin
GIBBON, Eduardo A.
GÓMEZ GUERRERO, E.
GÓMEZ RODRÍGUEZ, Crescencio
GONZÁLEZ CARRASCO, Aurelio
GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis
GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (*diretor da revista*)
GUTIÉRREZ NÁJERA, Salvador
ICAZA, Francisco A. de
IGLESIAS CALDERÓN, Fernando
ITUARTE, Alberto
JUANES FERNÁNDEZ GUITIÉRREZ, Fernando
LARRAÑAGA PORTUGAL, Manuel
LEDUC, Alberto
LÓPEZ, Carlos
LÓPEZ CARVAJAL, Francisco
LÓPEZ PORTILLO Y ROJAS, José
LLORENTE, Vicente Daniel
LUCHICHÍ, Ignacio M.
MALDA, J. Gabriel
MARISCAL, Ignacio

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

MARTÍNEZ RUBIO, Rafael
MÉNDEZ DE CUENCA, Laura
MORISSE, S. E.
MORENO, Antonio de P.
MORENO CANTÓN, Delio
NERVO, Amado
NOVELO, José Inés
OJEDA VERDUZCO, Ignacio
OLAGUÍBEL, Francisco Modesto de
ORTIZ, Luis G.
OTHÓN, Manuel José
PAGAZA, Joaquín Arcadio
PALLARES, Jacinto
PARRA, Porfírio
PAT Y VALLE, Gonzalo
PEÑA Y REYS, Antonio de la
PEÓN DEL VALLE, José
PEÓN Y CONTRERAS, José
PEREYRA, Migueal E.
PEZA, Juan de Dios
PIMENTEL, Emilio
PRIETO, Guillermo
PUGA Y ACAL, Manuel
QUEVEDO Y ZUBIETA, Salvador
RABASA, Emilio
RIVA PALACIO, Vicente
ROA BÁRCENA, José María
RODRÍGUEZ, Alfredo
SÁNCHEZ AZCONA, Juan
SIERRA, Justo
SIERRA, Santiago
TABLADA, José Juan
TORO, Luis del
TORRES TORIJA, Manuel
TREJO, Joaquim
URBINA, Luis G.
URUETA, Jesús
VALENZUELA, Jesús E.
VALLE, Eduardo del
VEJA SERRANO, José de la
ZARAGOZA, Antonio
ZÁRATE, Eduardo
ZÁRATE RUIZ, Francisco
ZAYAS ENRÍQUEZ, Rafael de

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Revista de America (1894)

Argentinos
AGUILAR, Jorge
DELLA COSTA, Pablo
DIAZ, Leopoldo
FERNÁNDEZ ESPIRO, Diego
LOBOS, Eleodoro
LÓPEZ BENEDITO, Fernando
MARTEL, Julián [José Maria Micró]
MITRE Y VEDIA, Bartolomé
NEREO, Marco [Alberto Ghiraldo]

Bolivianos
BROCHA GORDA [Julio Lucas Jaimes]
JAIMES FREYRE, Ricardo (*diretor da revista*)
NUÑEZ, Rafael [Rafael Wenceslau Nuñez Moledo]

Cubano
RONCORONI, Luis

Espanhóis
MATAGARRIGA, Carlos
RUEDA, Salvador

Franceses
COTHEREAU, Daniel
EBELOT, Alfred
HULDA, Jean [Réthoré]
REYER, Edouard
SIGNORET, Emmanuel (traduzido por Ricardo Jaimes Freyre)

Guatemalteco
GÓMEZ CARRILLO, Enrique

Italiano
MOSCA, Ettone

Nicaraguense
DARÍO, Rubén (*diretor da revista*)

Panamenho
FÁCIO, Justo Antonio

Suíço
ALEMANN, Theodor

Uruguaio
ARREGUINE, Victor

Venezuelano
PARDO, Miguel Eduardo

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Galaxia (1896)

Brasileiros
BARBOSA, Isaltino (ilustração)
DUQUE, Gonzaga [Luiz Gonzaga Duque Estrada]
F.J. [desconhecido]
GASTON, Luiz (ilustração)
LIMA CAMPOS [César Câmara de]]
LOPES, B [Bernadino da Costa Lopes]
LUCAS, Arthur (ilustração)
PEDERNEIRAS, Mario
VILHENA, Mario

Franceses
CAZALS, Frédéric-Auguste (ilustração em edição da Direção da Galáxia)
VERLAINE, Paul (texto e ilustração em edição da Direção da Galáxia)
VOLLOTON, Félix (ilustração em edição da Direção da Galáxia)

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA

Rosa-Cruz (1901 / 1904)

Alemão
NIETZSCHE, Friedrich (tradução em francês) (em edição da direção da Rosa-Cruz)

Belga
MÆTERLINCK, Maurice (em edição da direção da Rosa-Cruz)

Brasileiros
ALENCAR, Cabral de
ANDRÉA, João
ARAÚJO, Paulo
BARROS, Raphaelina
BARROZO, Collatino [José Colatino do Couto Barroso]
CASTRO MENEZES, A. S. de [Álvaro Sá de]
CRUZ E SOUSA, João da
DELFINO, Luiz
FERNANDES, Carlos D. [Dias]
GÓES, Carlos
GOMES, Roberto
GUIMARAENS, Alphonsus de [Afonso Henrique da Costa Guimarães]
GUIMARAENS, Arch'Angelus de [Arcanjo Augusto da Costa Guimarães]
JÁCOME, Gonçalo
JUBIM, Maurício (ilustração e texto)
MALAGUTI, Heitor
MEIRELLES, Saturnino de (*diretor da revista*)
MELLO, Amadeu Amaral Miguel
FÉLIX PACHECO [José Félix Alves Pacheco]
PEREIRA DA SILVA [Antônio Joaquim]
POMPÉIA, Raul
ROCHA POMBO [José Francisco da]
SILVEIRA, Flavio da
SOBRINHO, Bernardes
TAVARES BASTOS, C. [Cassiano Machado]

Franceses
BAUDELAIRE, Charles (citado pela direção da Rosa-Cruz)
BIGEON, Maurice (em edição da direção da Rosa-Cruz)
CORBIERE, Tristan [Édouard-Joachim Cobière] (em edição da direção da Rosa-Cruz)
LAUTRÉAMONT [Isidore Lucien Ducasse] [Comte de] [franco-uruguaio] (em edição da direção da Rosa-Cruz)
MALLARMÉ, Stéphane [Étienne Mallarmé] (em edição da direção da Rosa-Cruz)
RIMBAUD, Arthur (em edição da direção da Rosa-Cruz)
SAR PELADAN [Joseph-Aimé Péladan] (em edição da direção da Rosa-Cruz)

Portugueses
BARREIRA, João
CARNEIRO, Mario

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1712720/CA