

TRAVESSIAS

tensões da *Belle Époque*, raízes do contemporâneo



Organizadores

Carmem Negreiros (UERJ)

Fátima Oliveira (CEFET-RJ)

Jean Pierre Chauvin (USP)

Mônica Vermes (UFES)

Ricardo Carvalho (USP)



Travessias

tensões da *Belle Époque*,
raízes do contemporâneo



FUNDAÇÃO
UNIVERSITÁRIA DO
DESENVOLVIMENTO
DO OESTE

Presidente

Vincenzo Francesco Mastrogiacomio

Vice-Presidente

Ivonei Barbiero



UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ

UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ

Reitor: Claudio Alcides Jacoski

Pró-Reitora de Graduação e Vice-Reitora: Silvana Muraro Wildner

Pró-Reitora de Pesquisa, Extensão, Inovação e Pós-Graduação: Andréa de Almeida Leite Marocco

Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento: Márcio da Paixão Rodrigues

Pró-Reitor de Administração: José Alexandre de Toni

Diretora de Pesquisa e Pós-Graduação *Stricto Sensu*: Vanessa da Silva Corralo

Coordenadora da Argos: Rosane Natalina Meneghetti

Conselho Editorial:

Titulares: Clodoaldo Antônio de Sá (presidente), Cristian Baú Dal Magro (vice-presidente),

Rosane Natalina Meneghetti, Andréa de Almeida Leite Marocco, Cleunice Zanella,

Hilario Junior dos Santos, Vanessa da Silva Corralo, Rodrigo Barichello,

André Luiz Onghero, Circe Mara Marques, Gustavo Lopes Colpani,

Odisséia Aparecida Paludo Fontana, Andrea Díaz Genis (Uruguai),

José Mario Méndez Méndez (Costa Rica), Suelen Carls (Alemanha).

Suplentes: Maria Assunta Busato, Rodrigo Oliveira de Oliveira,

Josiane Maria Muneron de Mello, Reginaldo Pereira, Idir Canzi,

Márcia Luiza Pit Dal Magro.



Associação Brasileira
das Editoras Universitárias

Carmem Negreiros
Fátima Oliveira
Jean Pierre Chauvin
Mônica Vermes
Ricardo Carvalho
(Orgs.)

Travessias

tensões da *Belle Époque*,
raízes do contemporâneo



Chapecó, 2022

As ideias, imagens e demais informações apresentadas nesta obra são de inteira responsabilidade de seus autores e organizadores ou editores.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra poderá ser reproduzida, arquivada ou transmitida, por qualquer meio ou forma, sem prévia permissão por escrito da Editora Argos.

T782t

Travessias: tensões da *Belle Époque*, raízes do contemporâneo
/ [recurso eletrônico] / Carmem Negreiros ... [et. al.]
(Orgs.). – Chapecó: Argos, 2022.
544 p.: PDF [e-Book]. – (Perspectivas; 68) –

Inclui bibliografias
ISBN: 978-65-88029-94-7

1. Literatura. 2. Cultura. 3. Belle époque.
4. Negreiros, Carmem.

CDD: 807

Catálogo elaborado pela Bibliotecária Gabriella Joana Zorzetto CRB 14/1638
Biblioteca Central da UnoChapecó



Servidão Anjo da Guarda, 295-D
Bairro Efapi – Chapecó - SC
89809-900 – Caixa postal: 1141
Fone: (49) 3321-8218
E-mail: argos@unochapeco.edu.br
Site: www.editoraargos.com.br

Sumário

Apresentação

Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Jean Pierre Chauvin,
Mónica Vermes, Ricardo Carvalho (Orgs.)

TENSÕES POLÍTICAS E SOCIAIS NA LITERATURA

**O feminismo na *Belle Époque*:
vozes-mulheres pela(s) liberdade(s)**
Constância Lima Duarte

**Vidas da infâmia no romance *Pedro Espanhol*,
de José do Patrocínio**
Marcelo dos Santos

**O “romance de combate” como estratégia de propaganda
das ideias libertárias e resistência aos dispositivos consagrados de
gênero e sexualidade**
Angela Maria Roberti Martins

***Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto: racismo,
literatura e comunicação no Rio de Janeiro da *Belle Époque***
Dionisio Márquez Arreaza

**Lima Barreto e a modernidade claro-escuro
da *Belle Époque* carioca**
Carmem Negreiros

VISUALIDADE E LITERATURA

**Remontagem do tempo em “A Passagem da Ópera”,
de Louis Aragon**
Márcia Arbex-Enrico

**A caixa mágica do ilusionista: lanternas mágicas,
fantasmagorias e a escrita como projeção**
Marcus Salgado

**Da fita ao filme: o *film d'art* no Rio de Janeiro de 1909-1910, ou as
especificidades do teatro no cinema**
Danielle Crepaldi Carvalho

Revista Moderna*: espaço de modernidade e *art nouveau
Luciana Persice Nogueira-Pretti

***Écriture artiste*: um estudo sobre o estilo de João do Rio
e a estética *art nouveau***
Maurício Silva

Olavo Bilac e as mídias na *Belle Époque*
Marcus Vinicius Nogueira Soares

RIO DE JANEIRO EM TEMPOS MODERNOS

A cidade-feitiço de João do Rio

Giovanna Dealtry

**A modernização da percepção na *Belle Époque* carioca:
notas do “diário íntimo” de Lima Barreto**

Fátima Oliveira

**A imagem turística da cidade do Rio de Janeiro no
Guide des Etats-Unis du Brésil de Olavo Bilac,
Guimarães Passos e Bandeira Junior**

Amanda Danelli Costa

DO POEMA À INDUMENTÁRIA, DA PALAVRA À IMAGEM: TENSÕES DA FORMA

***Em quais companhias se escreve o poeta? Poesia e
amizade em Alphonsus de Guimaraens***

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Gustavo Santiago: do guarda-roupa à estante

Armando Gens

**Eugênio de Castro e Alberto de Oliveira: lideranças antagônicas do
decadentismo-simbolismo português**

Álvaro Santos Simões Junior

**Notas sobre a crise do paradigma mítico-musical
na poesia moderna**

Eduardo Veras

**A música no Rio de Janeiro da *Belle Époque*:
lugares, agentes e relatos**

Mônica Vermes

NATUREZA, ARTE E CIÊNCIA

Surfando turbilhões: Turner, Poe e o antigo atomismo

Maria Cristina Franco Ferraz

Velhos jardins: natureza e civilização na *Belle Époque*

Claudete Daflon

De volta à natureza: da decadência ao *art nouveau* no romance

Inverno em flor, de Coelho Neto

Luciana Murari

**“Nem místicos, nem empíricos”:
a poesia da ciência em Euclides da Cunha**

Ricardo Souza de Carvalho

**TEMPORALIDADES CONVERGENTES,
ESTÉTICAS DIVERGENTES**

Virgular com os olhos, ampulheta de abismos: a arte de *O alienista*

Ieda Lebensztayn

**A metáfora da escrita como ruptura com as tendências
do complexo estilístico pós-romântico na concepção**

de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis

José Osmar de Melo

O naturalismo francês “triunfante”: trajetórias e temporalidades

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Pardal Mallet, um *frondeur* na *Belle Époque*

Leonardo Mendes, Gabriela Krugel dos Santos Nunes

***Os condenados* e o percurso romanesco de Oswald de Andrade**

Rafael Rodrigo Ferreira

**Entre Dadá e a Antropofagia: a estilização
dos manifestos por Oswald de Andrade**

Jean Pierre Chauvin

Sobre os autores

Apresentação

Em 2020, o projeto LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – completou cinco anos de pesquisas, encontros, trocas. Numa perspectiva multidisciplinar e interinstitucional, coerente com o perfil de um Grupo de Pesquisa certificado pelo CNPq, a proposta preponderante do grupo se mantém e concentra-se em investigar a relevância, inventividade e riqueza da produção literária e cultural do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX. Período que guarda uma vida literária pulsante marcada por conferências, vesperais, salões, saraus, reuniões em editoras e nas muitas livrarias, além de encontros em confeitarias e botequins para discutir os artigos, polêmicas e notícias veiculados por muitos jornais diários e farto número de revistas semanais. E, sobretudo, apresenta questões seminais da modernidade brasileira como a problematização da brasilidade, a atuação do intelectual diante das tensões da cultura, a profissionalização do escritor e o crescimento do mercado de livros, as disputas da literatura com outras linguagens vindas da imprensa, da técnica, do entretenimento, da ciência. Além da tensa coexistência de ideais políticos díspares entre si. Não à toa o local de trabalho dos escritores, escritoras e poetas será a rua.

Para comemorar estes cinco anos de desafios e conquistas do Laboratório, aconteceu o seminário *Travessias*, com reflexões de pesqui-

sadores do grupo e convidados, durante os dias 30 de setembro, 7, 14, 15, 21 e 28 de outubro, com transmissão pelo canal YouTube LABELLE-URJ e disponível em: <http://bit.ly/labelleuerjnoyoutube>.

O termo *Travessias* conduziu o seminário com a intenção de dar perspectiva histórica ao presente e nos reconhecermos contemporâneos de homens e mulheres, da chamada *Belle Époque*, atravessados por questões como o nascimento da cultura midiática e a formação de um ambiente tecnológico moderno, que submetiam os sujeitos a novas velocidades e sobrecargas sensoriais sem precedentes, ao lado da força autoritária e violenta da Primeira República, determinada a enquadrar os sujeitos, controlar os riscos na cidade e desenhar um perfil de brasilidade. Há, ainda, a fascinante mistura de radicalismo político – do anarquismo, comunismo ou fascismo – e experimentações estéticas, com renovação na linguagem gráfica, visual, literária e artística em meio a manifestações de movimentos de mulheres e operários, guerra imperial, lutas da população marginalizada contra a opressão da ordem (expressa na força policial ou no aparato médico-judiciário), ao lado de propostas de muitas utopias sociais.

Concomitantemente, disseminavam-se estratégias e tecnologias ligadas ao entretenimento que se tornam mecanismos difusores de poder subjetivamente internalizados. As tecnologias acentuam os efeitos da modernidade sobre os indivíduos, nos modos de olhar a si mesmos e aos outros e permitem sentir no corpo os abalos das novas experiências vindas do cinema, da fotografia, do automóvel, do telégrafo, do trem, em atravessamento com a palavra, que luta com a imagem nos letreiros das vitrines e nas páginas dos jornais. Muito além de uma época de frivolidades e de “sorrisos”, assistimos à reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação e da própria compreensão da subjetividade. O Rio de Janeiro é o cenário desse processo de rápidas

mudanças, no Brasil, a partir das reformas urbanas que tornam a cidade um poderoso centro de produção cultural no país.

Escritores e escritoras cariocas – ou os que se estabeleceram na cidade vindos de diferentes regiões do país – procuram dar forma possível ao sentimento de desintegração da realidade e dos sujeitos. Tudo isso ao lado da carência de moradias, das dificuldades e problemas não resolvidos de saneamento, captação de esgoto, abastecimento de água, enchentes gigantescas com as chuvas de verão, aluguéis altos, inflação e abandono das periferias à própria sorte ao lado da violência policial. Nada que pareça estranho ao carioca, e brasileiro, do século XXI.

A onda modernizadora também chegou ao campo como forma de romper com a associação entre mundo rural, barbárie, doença ou atraso. Com isso, há o resgate da natureza para o novo sentido de brasilidade, ora cedendo aos apelos do uso econômico com viés exploratório em diálogo com o expansionismo imperialista, ora na defesa e conservação da natureza, numa perspectiva que privilegia a memória e/ou na posição ambígua de exploração com controle. Questões que alcançam nossos dias com a forte predominância, ainda, do viés predatório e colonialista que deixa cidades e pessoas sem respirar devido à fumaça de queimadas num país cujas terras são destruídas pela ganância de uma elite que pressupõe a ideia de natureza como algo fora dos seres humanos, justificando assim a exploração predatória da biodiversidade, a expropriação de territórios e o genocídio dos povos originários.

Precisamos ler e ouvir as narrativas de cientistas, médicos, engenheiros, escritores, artistas, cujas ações se integraram na missão de pensar o Brasil e os brasileiros, da geologia dos sertões à ressignificação do espaço urbano. Tudo vinculado às preocupações com o destino do país para buscar respostas às perguntas: o que é o Brasil? Quem são os brasi-

leiros? De que é feita a brasilidade? Questões que ainda não nos abandonaram quando, em nossos dias, nos defrontamos com a face horrenda de um Brasil profundo.

No processo tenso que envolve o período que estudamos, os intelectuais viam na ciência uma aliada para a resposta a essas questões na defesa do sanitarismo, da eugenia do branqueamento em debates profícuos que antecipam o viés da falaciosa democracia racial, na mesma medida em que denunciavam o racismo estrutural e seus efeitos sobre as instituições e sujeitos. E, nesse contexto, o componente mais forte do discurso nacionalista girava em torno da ideia de raça, argumento pretensamente de saber técnico para justificar exclusão, violência, degradação. Hospícios, prisões, genocídios (foram muitos e Canudos talvez seja o mais expressivo) são reveladores dessa prática que marca sobretudo corpos negros e pobres. Corpos que desfilam como mercadoria exposta na cidade, que expõem seus movimentos em contrações e espasmos de dor, angústia, medo e prazer e/ou corpos ameaçados, que se escondem da violência ou, também, corpos que negociam, como podem, com a técnica, a ciência, com a força da ordem e do progresso. A República, que nasceu de um golpe de Estado com a participação de muitos militares, sedimentou a violência e o autoritarismo no controle de corpos e sujeitos.

Em síntese, o período chamado *Belle Époque*, cuja imagem é associada à superficialidade e ao *glamour*, traz no bojo a marca da tensão pela coexistência de questões vindas do imperialismo colonial, do fascismo, do nacionalismo mesclado à religião (nacionalismo cristão), da ciência que racializa, de autoridades personalistas, ao lado de utopias libertárias e das bases para o consumo massivo a partir do entretenimento como mercadoria.

Assistimos hoje, com espanto, a força dessas narrativas nacionalistas para, em nome de um pretenso interesse coletivo, expulsar, proibir, alienar, subjugar aqueles que não podem figurar como protagonistas na história que estamos fazendo. Por isso, é preciso pensar em que medida somos contemporâneos das muitas vozes dos anos 1890-1920 que vivenciaram pandemias, guerras, lutas libertárias, utopias, genocídios e valores herdados da sociedade escravocrata excludente, autoritária e violenta.

E, ainda, é preciso refletir sobre questões incontornáveis: por que estudar a produção literária, cultural e artística entre 1890-1920? Qual é a relação dessa produção com as tensões do contemporâneo? Em que medida tais investigações podem enriquecer os estudos literários?

Por isso, talvez a travessia mais significativa esteja em problematizar o silêncio da crítica à produção literária realizada entre 1890-1920. Discutir a ebulição literária (ou a busca de resposta) dos poetas, escritores e escritoras ao desafio de produzir literatura diante de formas de entretenimento como a música, os primeiros filmes, inventos ópticos diversos, ruas e vitrines; frente à disputa de poder entre vários discursos, a rapidez da informação e o impacto das imagens, assim como a luta por funções – e espaço – no interior dos jornais e das revistas.

É preciso pensar, ainda, acerca da coragem de artistas, escritoras e escritores da *Belle Époque* para se posicionar diante das questões de seu tempo e tomar de assalto os espaços da cultura midiática nascente, a audácia para incorporar as novas tecnologias, a disposição para expor-se a novas experiências – em presídios, redações de jornais, cassinos, hospícios, cabarés, os vários recantos e horários das ruas – e medir a temperatura das novas sociabilidade e sensibilidade para ampliar os recursos da linguagem literária. Não se intimidaram frente aos desafios e impasses do novo. Nesse contexto, atrair o leitor e oferecer-lhe uma experiência

que abalasse os nervos (já tão intensamente abalados pela modernização) junto com o mapa – físico e sensorial – da cidade não era tarefa fácil. Mas não fugiram do desafio. E vale dizer, escritoras, e muitas, com muito prestígio, talento e popularidade, aceitaram a novidade da proposta e a ela deram forma em suas obras. Tudo acontecendo em meio ao turbilhão da cena urbana, como observou Adelino Magalhães (1963, p. 312): “Naquele café, quantas visões diversas diante de cada par de olhos – quantas visões sensacionais ou mansas ou dolorosas, perversas ou emotivas!”

O conjunto de textos ora oferecido ao público neste volume recupera, portanto, a riqueza dos debates ocorridos no Seminário *Travessias* e organiza-se em seis blocos cujos títulos foram pensados para o agrupamento de autores por afinidades temáticas. Sendo assim, no primeiro bloco, os textos discutem as tensões políticas e sociais na literatura. Constância Lima Duarte traz as vozes-mulheres que “[...] escaparam dos estreitos limites domésticos e escreveram poemas, romances, ensaios, e até criaram jornais!” A força feminina como questionadora dos limites, como sujeito literário e político visível na criação do Partido Republicano Feminino e na formação da Academia Brasileira de Letras (ABL). Como lembra Constância: “[...] se foram ignoradas pelo cânone, é outra história: história das relações sociais de gênero, história de poder, de sexo dito ‘forte’ e sexo dito ‘fraco.’”

No mesmo bloco, Marcelo dos Santos pensa o romance *Pedro Espanhol*, de José do Patrocínio, inserido nas linhas da ficção brasileira que tensionam experiências de exclusão, marginalização e exceção nas quais se cruzam questões de raça, gênero e classe. Para Marcelo, “[...] o romance de Patrocínio, inscrevendo-se na fatura folhetinesca de seu tempo, constrói uma tipologia romanesca que se avizinha do romance de tese ao mesmo particular de observação – atenta aos modos de mar-

ginalizar, punir, excluir.” A historiadora Angela Maria Roberti Martins discute o que denomina “romance de combate” de Domingos Ribeiro Filho, que por 15 anos foi editor da revista *Careta*. Para a autora, o escritor e jornalista “[...] se valeu da literatura como forma de reflexão social, alimentando o debate e a difusão do projeto de transformação social, moral e sexual dos libertários nos primeiros anos de vida republicana no país.”

Em “*Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto: racismo, literatura e comunicação no Rio de Janeiro da *Belle Époque*”, Dionisio Márquez Arreaza problematiza os limites entre o pacto autobiográfico ou autoficcional, no romance do escritor carioca, como estratégia para “[...] atingir a veracidade do racismo nessas ‘recordações’ e o impacto crítico delas não com base no autor carioca biográfico como pessoa real, mas através do autor capixaba (auto)fictício como recurso artístico.” E a obra do criador de Policarpo Quaresma também é tema de “Lima Barreto e a modernidade claro-escuro da *Belle Époque* carioca”, de Carmem Negreiros, que descreve o cenário claro-escuro da modernidade carioca que acolhe a ordem racionalizante e disciplinadora, mas não defende a certeza de um futuro luminoso. Tensão bastante perceptível na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto, a partir das questões, “quem sou eu?”, “quem somos nós?” e “que país é este?”.

A visualidade da escrita urbana e as lentes trazidas pelas tecnologias abalaram a literatura e as artes, conferindo às ruas o papel primordial na criação. E, para iniciar o segundo bloco “Visualidade e Literatura”, Márcia Arbex-Enrico apresenta uma reflexão sobre “A Passagem da Ópera”, de Louis Aragon, texto que compõe o livro *Le Paysan de Paris* (*O Camponês de Paris*), publicado em 1926. Para a ensaísta, “[...] a descrição das vitrines e a exibição da escrita em toda a sua materialidade gráfica colocam em cena a fantasmagoria do mercado do século 19; e

Louis Aragon faz uma remontagem de fragmentos de alcance político e o estético.” E ainda, a “heterogeneidade do material gráfico e a descontinuidade do texto” possibilitam uma “temporalidade de dupla face”, sendo a montagem “o operador desse trabalho arqueológico, material e psíquico, do conhecimento histórico” que “se inscreve diretamente na linha das preocupações do filósofo Walter Benjamin”.

E quando se trata da ampliação do campo visualidade na literatura, o cinematógrafo ganha prioridade, como nos diz Marcus Salgado. No entanto, em “A caixa mágica do ilusionista: lanternas mágicas, fantasmagorias e a escrita como projeção” o autor lembra que “dispositivos como as lanternas mágicas e espetáculos” e as fantasmagorias “deixaram marcas sobre a produção literária do período”. De Théodore de Banville a Coelho Neto, e outros, o autor analisa as possíveis triangulações entre literatura, periodismo e a linguagem moderna das lanternas mágicas, assim como discute as fantasmagorias como pertencentes “[...] à mesma categoria estética da fotografia fantástica: contemplar o invisível pelo buraco da fechadura.” Dessa maneira, o ensaio foge do lugar comum que considera tais tecnologias como “[...] formas técnicas arcaicas dentro de uma busca pela imagem em movimento que culmina no cinematógrafo.”

Em “Da fita ao filme: o *film d'art* no Rio de Janeiro de 1909-1910, ou as especificidades do teatro no cinema”, Danielle Crepaldi Carvalho apresenta a interessante transformação brasileira de fitas em filmes e “[...] que sentidos ela adquiriu junto aos seus exibidores, produtores, público, e cronistas que a elas se dedicaram na imprensa da cidade.” A autora amplia o debate procurando compreender “[...] de que forma esta sorte de filmes que se queria ‘artística’ dialoga com a produção teatral brasileira.”

A estética *art nouveau* está presente a partir do estudo de Luciana Persice Nogueira-Pretti da *Revista Moderna*, publicação brasileira editada na França que relaciona o termo moderno do título “com a modernidade técnica e sua expressão periodística mais completa: o magazine ilustrado”. Ou, dito de outra maneira, “um veículo moderno, por ser laboratório de políticas e linguagens” e, por isso, abraça o *art nouveau* “a um só tempo propagando e internalizando a nova estética”. Maurício Silva, em “*Écriture artiste*: um estudo sobre o estilo de João do Rio e a estética *art nouveau*”, demonstra que, no período, “[...] a ornamentação literária se manifestou, muitas vezes, como apego a certos aspectos da estética *art nouveau* [...]” que, para o autor, revela-se na obra de João do Rio não apenas em seus temas e motivos literários, mas também como marca estilística, presente de modo mais ou menos recorrente em seus escritos.

A partir da crônica de Olavo Bilac, intitulada “Kinestocópio”, que foi publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 17 de dezembro de 1894, Marcus Vinicius Nogueira Soares discute o funcionamento das mídias na *Belle Époque* e ressalta que o significado de mídia adotado “[...] corresponde ao do termo que designa dispositivos técnicos por meio dos quais uma mensagem é veiculada e transmitida ao receptor.” Por isso, prioriza no estudo

[...] os campos discursivos (jornalismo, literatura, cinema etc.), nos quais as mídias (jornal, livro, cinematógrafo etc.) são empregadas, como também o modo como cada dispositivo, por conta de suas materialidades específicas, afeta a percepção das mensagens por parte do receptor.

O espaço urbano, dinâmico e multifacetado, que envolve sensibilidades diversas na complexa justaposição de tempos e experiências

permite a compreensão do tempo moderno que “não é contemporâneo de si mesmo” (Rancière, 2021, p. 63). A cidade do Rio de Janeiro traduz tais paradoxos da vida moderna e os textos literários possibilitam diferentes modos de olhar para a cidade, do próximo ao distante, do presente ao passado, em sucessão e descontinuidade, em profundidade e superfície. Esse é o tópico do terceiro bloco denominado “Rio de Janeiro em tempos modernos”, cujos ensaios discutem como a cidade carioca é apresentada aos leitores sob múltiplas perspectivas, desde lugares efervescentes de luxo e esplendor até ruelas, esburacadas, mas quase íntimas e capazes de contar história. Numa aproximação tensa e rica com o jornalismo, a literatura apresenta aos leitores as inovações que transformam o cotidiano de homens e mulheres e ampliam a sua compreensão da realidade urbana.

A fluência desse processo é visível no ensaio de Giovanna Dealtry, que resgata, a partir da obra de João do Rio, “[...] a complexidade das relações entre cultura e circulação de bens afrodisíacos na modernidade carioca.” Em “A cidade-feitiço de João do Rio”, a autora destaca que:

[...] a confluência dos elementos aparentemente díspares, como candomblés e a modernização da cidade; o jornalista *flâneur* e seu informante; progresso tecnológico e vozes marginalizadas, produz o sentido de choque específico da modernidade carioca. Esses elementos não estão, *a priori*, em campos opostos, mas produzem relações dinâmicas e mutáveis.

Se a desestabilização e mobilidade crescentes marcam as primeiras décadas do século XX no espaço urbano carioca, Fátima Oliveira, a partir da leitura do *Diário Íntimo*, apresenta as nuances da “faceta de observador moderno”, do escritor Lima Barreto. A autora flagra as mui-

tas “viagens de trem da estação suburbana de Todos-os-Santos para o centro da cidade” porque “[...] são propícias ao exercício da observação em que atenção e distração fluem de uma para outra.” De um lado, constituem, para o escritor, estratégia de resistência interna aos sistemas de rotinização da Secretaria de Guerra; de outro, “[...] ocorre a intersecção de duas realidades temporais: o tempo da viagem de trem da cidade para casa e o tempo de meditação, durante a viagem, sobre o livro que estava escrevendo.”

Amanda Danelli Costa apresenta o guia turístico de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Bandeira Jr., publicado em 1904. Apesar da não existência de políticas destinadas à incrementação do turismo, a autora destaca o papel dos literatos na construção de imagens da cidade e detalha o conteúdo de *Guide des États-Unis du Brésil* concluindo que parece tratar-se de um “livro útil para possíveis imigrantes e homens de negócios”.

E, para fechar esse bloco, Mônica Vermes mostra que no Rio de Janeiro, do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, a música “(já) tinha uma importante presença ou uma quase onipresença”. Mas, a tradição da historiografia musical brasileira apresenta a intensa vida cultural da cidade “[...] cindida em duas categorias isoladas, música erudita e música popular, com a tendência a se dar pouca importância aos fenômenos relacionados ao entretenimento ou às práticas amadoras.” Em paralelo, diz a pesquisadora, há “[...] outra série de relatos – escritos por músicos, jornalistas ou pesquisadores – que procurarão registrar as práticas, repertórios, histórias e valores de outros circuitos musicais.” No ensaio, a autora apresenta os “[...] cruzamentos, ou transbordamentos, das diferentes esferas musicais que ocorrem em muitas outras situações do cotidiano [...]” na “[...] trama complexa e fascinante da música,

parte fundamental da experiência da cidade, também plural, na *Belle Époque*.”

Para comentar o quarto conjunto de textos, é preciso lembrar que a crítica literária estabelecida, iluminada pela tematização do nacional, diminuiu, como sabemos, a compreensão de aproximações, diálogos e entrecruzamentos que caracterizam o vigoroso intercâmbio cultural, com trocas e empréstimos deliberados e/ou inconfessos na *Belle Époque*, especialmente no âmbito da produção poética. Por isso é muito interessante a pergunta de Francine Weiss Ricieri: “A quem se dirige essa figura de um ‘eu’ que flagramos em pleno processo de construção enquanto lemos o poema?”, mote do ensaio “*Em quais companhias se escreve o poeta?* Poesia e amizade em Alphonsus de Guimaraens”. E inicia a reflexão considerando que “[...] um poema se enuncia, nesse sentido, como uma voz direcionada a um interlocutor hipotético, singular e anônimo, previsto como um tu, por sua vez contraparte necessária, no processo de constituição de uma específica ficção, a ficção de um ‘eu.’” E a autora argumenta que a poesia de Alphonsus de Guimaraens “[...] convoca uma legião de amigos que operam, desde os procedimentos técnicos, na estruturação de uma escrita da pluralidade – do acúmulo de referências e vozes.”

“Gustavo Santiago: do guarda-roupa à estante”, ensaio de Armando Gens, propõe “[...] uma travessia – do guarda-roupa à estante – para problematizar a figuração do poeta, mediante três questões: O que veste o poeta? O poeta veste que ideias? O que veste o poema?”. Para o autor, “a opção do poeta pela cor preta (intensidade)” não só evoca o luto eterno de Charles Baudelaire, mas também reflete o caráter disruptivo do tempo que, cosmeticamente, o cenário da *Belle Époque* busca escamotear. Assim, do vestuário exótico ao objeto livro revela-se “[...] a dor

causada pela dilaceração da subjetividade e do artista pelas tramas da indústria e do consumo.”

Em “Eugênio de Castro e Alberto de Oliveira: lideranças antagônicas do decadentismo-simbolismo português”, Álvaro Santos Simões Junior parte da afirmação da força da imprensa, em Portugal entre 1889 e 1893, como instrumento de interação entre os intelectuais e de atuação sobre o público, para explorar as intervenções e ativismo de Eugênio de Castro e Alberto de Oliveira. Segundo o autor, seriam os poetas os responsáveis pela propagação do movimento decadente-simbolista em Portugal: “[...] foram ambos, a despeito dos *temperamentos* divergentes e das diferentes estratégias adotadas, muito hábeis em usar a seu favor a imprensa periódica, mesmo quando se mantiveram em silêncio.”

Em “Notas sobre a crise do paradigma mítico-musical na poesia moderna”, Eduardo Veras realiza a aproximação entre o conceito de poesia, “cunhado pelo abade Henri Brémon e a oração”, o que “[...] aponta para uma nova proposta de aproximação da poesia com o sagrado que descarta definitivamente o intermédio da música.” Para o autor, a poesia da segunda metade do século XIX, de Nerval, Poe e Baudelaire a Cruz e Sousa e Mallarmé “[...] é menos a poesia de um período que a poesia fundadora de um modo de se pensar/fazer poesia [...]”, o que torna perceptível “[...] a relação problemática – jamais resolvida – da poesia com o mito e com a música, constantemente reevocados, constantemente destituídos.”

As décadas iniciais do século XX problematizam, no Brasil, a naturalização da investida humana sobre a natureza, com posições diversificadas (de defesa e apoios, de crítica e conciliação) de literatos e artistas sobre o tema. Uma amostra, breve, desse debate segue no quinto bloco deste livro. Especialmente a partir dos tênues limites entre arte, natureza e ciência. Nessa direção, o ensaio de Maria Cristina Franco

Ferraz aponta que tanto o pintor William Turner quanto o escritor Edgar Allan Poe evidenciaram um interesse especial por atmosferas turbilhonares. Ao revisitar três quadros de Turner e dois contos de Poe, a autora assinala seu atravessamento pela física atomista e naturalista greco-latina e enfatizando sua pregnância moderna.

Luciana Murari analisa, a partir de “Inverno em flor”, obra de Coelho Neto, o diálogo do escritor maranhense com as correntes intelectuais do decadentismo e do *art nouveau*. Para a autora, o romance de Coelho Neto expressou ficcionalmente, através dos conflitos do enredo e da prática descritiva, uma ideia de uma sucessão cronológica dessas duas correntes do *fin-de-siècle*, atribuindo ao diálogo dissonante entre elas um significado histórico específico no contexto brasileiro. E, entre as edições e reedições da obra, aponta a ensaísta “uma sutil mudança de sentido na forma como a relação com a natureza é pensada”, ganhando relevância “o espírito de domínio e tomada de posse sobre o ambiente”.

Inspirada em crônica de Olavo Bilac, publicada na revista *Kosmos*, em 1904, e com base na “[...] procura por palavras-chave na ferramenta de busca da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional [...]”, Claudete Daflon destaca em “Velhos jardins: natureza e civilização na *Belle Époque*” algumas “tensões importantes” acerca da situação dos jardins urbanos na cidade do Rio de Janeiro, “especialmente aqueles que tinham uma história atrelada ao passado colonial”. O ensaio problematiza “[...] o caráter pedagógico que se atribui às árvores, aos jardins e às intervenções urbanísticas pautadas no efeito civilizador de áreas verdes.”

Ricardo Souza de Carvalho, em “‘Nem místicos, nem empíricos’: a poesia da ciência em Euclides da Cunha”, elenca os argumentos da disputa do cânone para classificação da obra de Euclides da Cunha, ora no campo da ciência, ora no campo do literário. Mas, o ensaísta lança a hipótese de que o autor de *Os sertões*

[...] teria partido da concepção mais próxima a de Goethe, em que sobressaía a distinção e a hierarquização, para uma visão mais abertamente romântica, na qual a complementaridade aponta para limites e impasses da própria ciência.

O último bloco de textos intitulado “Temporalidades convergentes, estéticas divergentes” demonstra a pluralidade estética do período marcado pela multiplicidade de fenômenos heterogêneos, e concomitantes, próprios da temporalidade que se pode chamar moderna. Por isso, é possível acompanharmos a sofisticada leitura da forma do conto-novela de Machado de Assis “O alienista” feita por Ieda Lebensztayn. Partindo da consideração da forma do conto “como uma ampulheta feita de dois abismos transpostos segundo a ‘lógica do absurdo’”, a ensaísta chama a atenção para a significativa alteração na passagem da versão publicada em *A Estação* para a forma do livro: a substituição do verbo “pontuar” por “virgular”. E múltiplas questões afloram dessa leitura, como

[...] a importância e os limites da ciência; o exercício tirânico do poder; a angústia entre prisão e liberdade; a reversibilidade entre os sentidos de loucura e razão; as dúvidas quanto à ciência, à fé e às virtudes; a prevalência de interesses particulares e do capricho, acima de princípios éticos e coletivos.

A forma machadiana segue em debate com “A metáfora da escrita como ruptura com as tendências do complexo estilístico pós-romântico na concepção de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis”. No ensaio, José Osmar de Melo problematiza que “[...] o narrador machadiano deixa explícito que o enredo está sendo construído. Assim, o leitor, ao invés de viver a história, percebe-a como linguagem.” Há na obra uma

[...] série de procedimentos discursivos que comprometem o efeito de realidade da verossimilhança, uma vez que quebra o pacto realista através das constantes reflexões metanarrativas que denunciam, para o leitor atento, que o livro é um livro; não uma realidade.

Diferente do proposto pela crítica canônica que caracteriza o ambiente literário da *Belle Époque* como marcado pela “penúria cultural” que leva a elite artística a não ter “meios de encarar criticamente a si mesma”, pressupondo que o distanciamento do “povo inculto” garantiria para a mesma elite “uma posição de atitude absoluta” (Candido, 1989, p. 148), as discussões sobre o naturalismo dão uma amostra do constante diálogo, no período, entre linguagens e culturas. E, assim, a estética naturalista é compreendida em “O naturalismo francês ‘triunfante’: trajetórias e temporalidades”, de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina, a partir de constantes processos de trocas, retomadas e empréstimos, especialmente “tendo em vista a estreita relação do naturalismo brasileiro com o naturalismo francês” que “[...] passou de uma literatura dominada a uma literatura dominante, fazendo prevalecer seus modelos de representação – processo que parece não ter ocorrido do mesmo modo no Brasil.”

A movimentada vida literária com seus protagonistas transitando da política para a literatura, dos salões às ruas, das tribunas às livrarias e cafés é perceptível no ensaio “Pardal Mallet, um *frondeur* na *Belle Époque*”, de Leonardo Mendes e Gabriela Krugel dos Santos Nunes. Os autores tratam da trajetória de Pardal Mallet que gozava de “estatuto ambíguo, admirado e temido ao mesmo tempo”. Suas obras traziam “um pessimismo schopenhaueriano” nas “histórias de desintegrações e desmoronamentos”, além de “referências a personagens e obras de Zola,

dos irmãos Goncourt e de Maupassant” que “reafirmam o vínculo com o naturalismo”.

Rafael Rodrigo Ferreira mapeia a trajetória do romance *Os condenados*, de Oswald de Andrade, e sua reflexão induz à percepção do “hibridismo formal” e da “[...] possibilidade de convivência de distintos discursos e projetos no contexto da virada do século XIX para o XX – sobretudo quando contraditórios, assimétricos, irregulares.” A variedade de produção cultural e estética no período demonstra o encavalamento de diferentes temporalidades: fragmentação e continuidade, movimento e imobilidade, antecipação e atraso, tradição e ruptura marcam a riqueza cultural, e estética, que não pode ser representada com um pálido traço que sugere transição, incompletude, falta ou falha. No entanto, Jean Pierre Chauvin alerta para as “duas operações comuns à maioria dos manuais de literatura brasileira”. Trata-se da ênfase à divisão da produção por “movimentos” e, além disso, com

[...] a finalidade de enaltecer determinados ‘movimentos literários’, subdividem-se os ‘ismos’ – nomenclatura inventada no final do século XIX – em ‘pré’, ‘pós’ e ‘neo’ (Classicismo, Neoclassicismo, Pré-Romantismo, Neorromantismo, Pré-Modernismo, Pós-Modernismo etc.).

A partir dessa premissa, o autor considera relevante estabelecer algum diálogo “[...] entre as reflexões que Mário e Oswald de Andrade fizeram a respeito do Modernismo e do papel que supuseram cumprir, tendo em vista a instauração e o cumprimento dos respectivos programas.” O diálogo se constrói a partir da problematização do manifesto, “gênero discursivo entre jocoso e sério” que convida o leitor, entre outras coisas, a “[...] revisitar as etapas da colonização europeia e a desconstruir o ufanismo nacional-positivista.” Tarefa que os escritores da

Belle Époque já vinham enfrentando, talvez sem muita alegria e festa, mas pontuando o viés sedutor e trágico da modernidade excludente e colonialista.

O termo *Belle Époque* é um grande guarda-chuva para tratar da pluralidade de linguagens, do cosmopolitismo de tendências estéticas, da problematização de temas que constituem a brasilidade (presentes desde a questão racial – matizada de cientificismo – até as nuances para a compreensão da natureza), da suspeita sobre a ciência, a técnica e a própria linguagem e, sobretudo, da crise do sujeito soberano. O propósito deste livro é, portanto, o de convidar você, leitor(a), a nos acompanhar nestas travessias do imaginário político, literário e cultural de uma época cuja perspectiva dos artistas e intelectuais procurava integrar realidades múltiplas e também contraditórias, produzindo gestos e estéticas que configuram tempos modernos, matrizes do contemporâneo.

Carmem Negreiros

Fátima Oliveira

Jean Pierre Chauvin

Mônica Vermes

Ricardo Carvalho

(Orgs.)

Referências

CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

MAGALHÃES, Adelino. Visões, cenas e perfis. In: MAGALHÃES, Adelino (org.). **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1963.

RANCIÈRE, Jacques. **Tempos modernos**. Arte, tempo, política.
Traduzido por Pedro Taam. São Paulo: n-1 edições, 2021.

**TENSÕES POLÍTICAS E
SOCIAIS NA LITERATURA**

O feminismo na *Belle Époque*: vozes-mulheres pela(s) liberdade(s)¹

Constância Lima Duarte

A questão é de tempo, mais nada. As mulheres sabem esperar, porque nas lutas de sua vida íntima aprenderam à sua custa a adquirir paciência, que é a magna virtude para se suportar essas crises. (Júlia Lopes de Almeida, 1908 *apud* Soihet, 2000, p. 111).

Esta é uma reflexão acerca da história das mulheres e do feminismo. Há quem pense que o feminismo começou nas décadas de 1970 e 1980, quando a Organização das Nações Unidas (ONU) instituiu a Década Internacional da Mulher. Mas não é bem assim. Na verdade, desde que as primeiras mulheres tiveram acesso ao letramento, elas se apoderaram da leitura, que as levou à escrita e à crítica, e lhes deu consciência do estatuto de exceção que ocupavam no universo de mulheres analfabetas, e da condição subalterna a que o sexo estava submetido².

-
- 1 Agradeço à professora Carmem Negreiros e demais colegas organizadores do Seminário LABELLE Travessias, a oportunidade de conhecer o Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* da UERJ. O Seminário comprovou o quanto ainda há para se estudar da intensa produção literária, intelectual e cultural que circulou entre nós nas últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX.
 - 2 Penso em feminismo num sentido amplo, como toda ação realizada por uma ou mais mulheres que tenha como propósito a ampliação dos direitos humanos, civis e políticos para as mulheres.

Hoje é normal encontrar livros de autoras e autores lado a lado nas estantes, mas houve um tempo que não era assim. Durante séculos os homens dominaram o espaço público enquanto as mulheres ficavam em casa, enclausuradas em preconceitos, imersas numa rígida penúria cultural, e chamadas de “belo sexo” e “sexo frágil” que, ao fim e ao cabo, era sinônimo de inferior, infantil, irracional. Poder estudar, votar e trabalhar foram direitos lentamente conquistados. Vejam, estou me referindo às mulheres brancas e da elite, pois a experiência vivida pelas negras, escravizadas ou libertas, foi muito diferente.

Para falar de feminismo na *Belle Époque*, preciso passar rapidamente pela história que o antecedeu. E lembrar algumas vozes que escaparam dos estreitos limites domésticos e escreveram poemas, romances, ensaios, e até criaram jornais! Se foram ignoradas pelo cânone, é outra história: história das relações sociais de gênero, história de poder, de sexo dito “forte” e sexo dito “fraco”.

Se pensamos o movimento feminista como ondas – que surgem, crescem, recuam e tornam a se formar – a primeira surgida entre nós aconteceu no final da década de 1820 – e não foi coincidência –, ao ser autorizada a abertura de escolas públicas para meninas.

O nome que se destaca nesse momento é o da norte-rio-grandense Nísia Floresta Brasileira Augusta (1810-1885), que residiu em Recife, Porto Alegre e Rio de Janeiro antes de se mudar para a Europa; e publicou cerca de 15 títulos, entre ficção, poemas e ensaios, em português, francês, inglês e italiano. Seu primeiro livro, *Direitos das mulheres e injustiça dos homens*, de 1832, foi a tradução de um tratado inglês que circulava na França, que até hoje é considerado o primeiro entre nós a falar em direito das mulheres à instrução, e a exigir que fossem consideradas seres dotados de inteligência.

A mineira Beatriz Brandão (1779-1860) e a gaúcha Ana Eurídice de Barandas (1806-1863) foram desta época, e suas obras também refletem sobre a opressão feminina. Os jornais foram um caso à parte. Surgidos ainda na década de 1830, desde o início pleiteavam melhorias na instrução das meninas, vista como superficial e inferior à reservada aos meninos. O *Jornal das Senhoras* (1853-1855), de Joana Paula Manso de Noronha, e *O Belo Sexo* (1862), de Júlia de Albuquerque Sandy Aguiar, entre outros, declaravam a “crença inabalável na capacidade intelectual da mulher”, e incentivavam o “melhoramento social e a emancipação moral” do sexo feminino.

A segunda onda surge na década de 1870 e se caracteriza principalmente pelo surpreendente número de jornais e revistas de feição nitidamente feminista, editados em diferentes pontos do país, que minimizaram o isolamento das mulheres ao possibilitar o início de um intercâmbio intelectual entre elas. Muitos propagavam que o gênero está submetido ao fator econômico. Isto é, que a dependência financeira determina a subjugação, e o progresso do país depende de suas mulheres. Uma tese atualíssima, ainda hoje.³ Lembro alguns títulos: *O Domingo* e o *Jornal das Damas*, ambos em 1873, e *O Echo das Damas* (1875-1885), de Amélia Carolina da Silva Couto, por exemplo, defendiam a igualdade e o direito à educação; e *O Sexo Feminino* (1873-1896), de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, trouxe o seguinte em seu primeiro editorial:

3 Algumas décadas mais tarde, Virginia Woolf também alerta para a necessidade de a mulher ter alguma renda para ser independente e se tornar escritora.

O século XIX, século das luzes, não se findará sem que os homens se convençam de que mais da metade dos males que os oprimem é devido ao descuido que eles têm tido na educação das mulheres, e ao falso suposto de pensarem que a mulher não passa de *um traste de casa* [...] que alguns indivíduos menos delicados ousam atirar à face da mulher, e o que é mais às vezes, em plena sociedade familiar!!!!

É tempo de reparar a injustiça que nos haveis feito, conservando-nos trancadas as portas dos estabelecimentos de ensino superior. Temos até aqui sofrido toda sorte de humilhações e injustiças. Agora, porém, que a taça transbordou, ousamos levantar nossas vozes pedindo a reparação dos vossos erros e de vossas injustiças! (*O Sexo Feminino*, 7 set. 1873, destaques no original).

Com a Proclamação da República, Francisca Senhorinha mudou o nome do periódico para *O Quinze de Novembro do Sexo Feminino*, tal a expectativa de que a República beneficiasse as mulheres – nos campos jurídico, cívico e educacional –, o que a Constituição de 1891 não realiza. Ao contrário: a nova Carta proíbe o acesso das jovens às instituições de ensino superior (que havia sido liberado em 1879), e mais: ao regulamentar o ensino para meninas dá mais ênfase às habilidades domésticas. Ou seja, a Proclamação da República atrasou em mais de trinta anos o acesso das brasileiras à universidade. E lembro o nome de Josefina Álvares de Azevedo (1851-1908) que, através do seu jornal *A Família* (1888-1897), se destaca pelo tom assumidamente combativo em prol da emancipação. Para Josefina, as mulheres precisavam se unir para enfrentar o patriarcado. São suas palavras:

Formem grupos e associações, fundem jornais e revistas, levem de vencida os tirocínios acadêmicos, procurem as mais ilustres e felizes, com a sua influência, aviventar a campanha em bem da mulher e seus direitos, no Brasil. (*A Família*, 1889).

Até hoje têm os homens mantido o falso e funesto princípio de nossa inferioridade. Mas nós não somos a eles inferiores porque somos suas semelhantes, embora de sexo diverso. Temos, segundo nossa natureza, funções especiais, como eles pela mesma razão as têm. Mas isso não é razão de inferioridade [...]. Portanto, em tudo devemos competir com os homens – no governo da família, como na direção do estado. (*A Família*, 18 nov. 1888).

Josefina Álvares de Azevedo realizou um intenso ativismo sufragista, e toda sua obra jornalística e literária versa sobre a defesa dos direitos da mulher, da abolição e do divórcio.

Outros periódicos, como *O Corimbo* (1884-1944), de Porto Alegre, das irmãs Revocata Heloísa de Melo e Julieta de Melo Monteiro, e a revista *A Mensageira* (1897-1900), que circulou na capital paulista sob a direção de Presciliana Duarte de Almeida, traziam editoriais com apelos veementes a favor do voto, da educação superior e da profissionalização.

Reparem que já estamos em plena *Belle Époque*, e entrando naquela que seria a terceira onda do feminismo. Um número espantoso de mulheres – bem diferentes do tipo coquete e melindrosa – tentava de variadas formas se fazer ouvir em suas denúncias e reivindicações. O novo tempo, com certa pegada mais intelectual e artística, incentivava as transformações nos modos de pensar e de viver o cotidiano. E uma nova mulher surgia em meio à cultura cosmopolita, sob o impulso do desenvolvimento dos meios de comunicação e transporte, e das mudanças políticas do país.

Em 1910, por exemplo, duas visionárias – a professora Leolinda de Figueiredo Daltro (1860-1935) e a poetisa Gilka Machado (1893-1980) – fundam o Partido Republicano Feminino para organizar as mulheres em prol dos direitos políticos. Vejam: tivemos um Partido Republicano Feminino antes mesmo das mulheres terem direitos políticos!

Foi este o clima que Bertha Lutz (1894-1976) encontrou no país após alguns anos de residência na Europa. E em pouco tempo ela se torna uma liderança na campanha pelo voto e pela igualdade de direitos entre homens e mulheres. Primeiro, em 1918, funda, com outras companheiras, a Liga pela Emancipação da Mulher; e, em 1922, a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, que vai se disseminar pelos estados e ter vida longa – mais de cinquenta anos. Em carta enviada à *Revista da Semana*, em 1918, Bertha Lutz diz a que veio:

Venho propor-me fazer um ensaio de fundação de uma liga de mulheres brasileiras. Não proponho uma associação de *suffragettes* para quebrar as vidraças da Avenida, mas uma sociedade de brasileiras que compreendessem que a mulher não deve viver parasitariamente do seu sexo, aproveitando os instintos animais do homem, mas que deve ser útil, instruir-se e a seus filhos, e tornar-se capaz de cumprir os deveres políticos que o futuro não pode deixar de repartir com ela. Assim, deixariam de ocupar uma posição social tão humilhante para elas como nefasta para os homens, e deixaria de ser um dos pesados elos que atam o nosso país ao passado, para se tornarem instrumentos preciosos ao progresso do Brasil. (Lutz, 1974 *apud* Hahner, 1981, p. 140).

Nesta carta, ela ainda critica os homens por infantilizarem e tratarem as mulheres como objetos incapazes de pensar por si, e afirma: “Poder trabalhar, é essencial para a emancipação e o amadurecimento da personalidade feminina.” (Lutz, 1974 *apud* Hahner, 1981, p. 140).

E outras mulheres também participavam do movimento, cada uma a seu modo. Maria Lacerda de Moura (1887-1945) funda a revista *Renascença* para difundir o feminismo e a “libertação total da mulher”; participa da Federação Internacional Feminina e do Comitê Feminino contra a Guerra, e publica os livros *Em torno da educação* (1918), *A*

mulher é uma degenerada? (1921) e *Amai e não vos multipliqueis* (1932). Diva Nolf Nazário, advogada, secretária da Aliança Paulista pelo Sufrágio Feminino, lança, em 1923, o livro *Voto feminino e feminismo* obtendo grande repercussão. Leolinda Daltro (1859-1935), do Partido Republicano Feminino, lidera um grupo de feministas que usava a estratégia de ocupar os espaços públicos com passeatas barulhentas, como forma de chamar atenção para suas reivindicações sufragistas. E Ercília Nogueira Cobra (1891-1938), dona de um estilo agressivo e corajoso, publicou dois livros que foram suficientes para torná-la muito conhecida: o ensaio *Virgindade anti-higiênica*, em 1924; e a ficção, *Virgindade inútil: novela de uma revoltada*, em 1926. Em ambos, defendia o amor livre e denunciava a hipocrisia religiosa que vitimava as mulheres.

E chamo atenção para um detalhe importante: desde que surgiu o feminismo se revelou múltiplo: sempre houve as moderadas, que preferiam contemporizar para obter apoio para suas reivindicações; e as radicais, talvez inspiradas nas inglesas que promoviam barulho e exigiam seus direitos em altos brados. As diferenças ideológicas também revelam a diversidade de posturas entre as mulheres, pois, enquanto umas apoiam o anarquismo, o marxismo e o comunismo, outras aderem ao fascismo, mesmo se dizendo feministas.

Até com relação ao voto não havia consenso. Por mais que Bertha Lutz explicasse que a conquista do voto não era um fim em si mesmo, mas um instrumento a ser usado para melhorar o *status* da mulher, muitas não se deixavam convencer. Como Carmen Dolores, que considerava inútil a participação feminina na política, pois o voto, na sua opinião, não traria nenhum resultado prático para a mulher ou para o feminismo (*O Paiz*, 1910). E Albertina Bertha (1880-1953), autora de *Exaltação* (1916), um romance cuja protagonista se rebela com o papel atribuído à mulher, também pensava que o voto só traria injustiças e rivalidades...

Mas quando, em 1927, o governador do Rio Grande do Norte, Juvenal Lamartine, aprova a lei dando o direito de voto às mulheres de seu estado, ele provoca verdadeiro frenesi entre as sufragistas de todo o país. A terra de Nísia Floresta saía na frente e impunha-se como provocação para as demais províncias. Com um detalhe, não só as norte-rio-grandenses votaram em 1928, como elegeram a primeira prefeita do país (e da América do Sul). O nome dessa pioneira é Alzira Soriano (1897-1963), que derrotou um conhecido coronel da região com sessenta por cento dos votos, tornando-se Prefeita de Lajes.

Bertha Lutz, Jerônima Mesquita, Maria Eugênia Celso e Clotilde de Mello Vianna, a esposa do vice-presidente, entre outras, logo reagiram lançando um manifesto à nação nos seguintes termos:

As mulheres, assim como os homens, nascem membros livres e independentes da espécie humana, dotados de faculdades equivalentes e igualmente chamados a exercer, sem peias, os seus direitos e deveres individuais; os sexos são interdependentes e devem, um ao outro, a sua cooperação. A supressão dos direitos de um acarretará, inevitavelmente, prejuízos para o outro, e, consequentemente, para a Nação.

Em todos os países e tempos, as leis, preconceitos e costumes tendentes a restringir a mulher, a limitar a sua instrução, a entravar o desenvolvimento das suas aptidões naturais, a subordinar sua individualidade ao juízo de uma personalidade alheia, foram baseados em teorias falsas, produzindo na vida moderna intenso desequilíbrio social.⁴

4 Disponível em: <https://blog.bemglo.com/jeronima-mesquita-e-movimento-das-mulheres/>. Acesso em: 3 maio 2020.

Com tanta pressão das mulheres, que a essa altura já contavam com o apoio de vários deputados e senadores, em 1932 Getúlio Vargas decide incorporar ao novo Código Eleitoral o direito de voto à mulher, nas mesmas condições que aos homens⁵.

Voltando para o campo literário, muitas feministas também aí se destacaram. Em 1921, Rosalina Coelho Lisboa (1900-1975), defensora do divórcio e da causa feminina, conquistou o primeiro prêmio no concurso literário da Academia Brasileira de Letras (ABL) com o livro *Rito pagão*. Mariana Coelho (1857-1954), que Zahidé Muzart chamava carinhosamente de “nossa Beauvoir tupiniquim”, publicou, em 1933, *A evolução do feminismo: subsídios para sua história*, uma importantíssima contribuição à história intelectual da mulher brasileira.

Patrícia Galvão (1910-1962) também foi deste tempo. Pagu, como era conhecida, foi jornalista, escritora, militante política, defensora dos direitos femininos. Seu romance, *Parque industrial*, também de 1933, é considerado o primeiro romance proletário brasileiro, por denunciar a desigualdade social com foco nas operárias. E Gilka Machado (1893-1980), defensora do sufrágio e autora de versos eróticos que causaram escândalo à sociedade conservadora. Desde 1915 ela já publicava – *Cristais partidos* (1915), *A revelação dos perfumes* (1916), *Estados de alma* (1917) – mas foi na década de 1920 que surgiram os títulos mais polêmicos: *Mulher nua* (1922), *O grande amor* (1928), *Meu glorioso pecado* (1928). Como era previsível, Gilka Machado foi fortemente

5 O Brasil passava a ser o quarto país nas Américas, ao lado do Canadá, Estados Unidos e Equador, a conceder o voto às mulheres. Mas a alegria durou pouco: como Vargas suspendeu as eleições, as mulheres só vão exercer o direito conquistado na disputa eleitoral de 1945.

combatida pelos modernistas, especialmente por Mário de Andrade (1893-1945)⁶.

Outra escritora que deve ser lembrada é Júlia Lopes de Almeida (1862-1934): também integrante da FBPF, autora de mais de quarenta volumes, dentre romances, contos e teatro. Foi cronista do jornal *O País* por mais de trinta anos, e única mulher a participar das reuniões de criação da ABL, da qual acabou sendo excluída por ser do sexo feminino. São palavras suas que escolhi para epígrafe deste texto: “A questão é de tempo, mais nada. As mulheres sabem esperar, porque nas lutas de sua vida íntima aprenderam à sua custa a adquirir paciência, que é a magna virtude para se suportar essas crises.” (Lopes de Almeida, [s.d.] *apud* Soihet, 2000, p. 211).

Para terminar esta lista que é enorme, e será sempre incompleta, cito só mais um nome: o de Adalzira Bittencourt (1904-1976), advogada, ativista cultural, autora de uma instigante ficção científica: *Sua Ex-cia. a Presidente do Brasil do ano 2500*. Concebido em 1929, o romance constrói um tempo sem analfabetos, sem prostituição, em que impera a justiça social, inclusive entre os sexos, e o Brasil é governado por uma jovem formada em Medicina e Direito. Nessa sociedade utópica a ciência está tão avançada que não há doenças, o aborto é permitido em caso de estupro e má-formação do feto, o casamento é temporário, e é normal ter filhos fora do casamento. O trecho que se segue é exemplar desta ficção:

6 Apenas em 1979, a escritora foi agraciada com o Prêmio Machado de Assis, da Academia Brasileira de Letras.

O maior entrave ao progresso feminino era a sua indumentária. A roupa da mulher desde 1830 até 1910 era terrível: um cabelo longo todo trabalhado em fofos e coques e pitoques pesados de grampos de ferro, travessas de tartaruga guarnecidas de pedrinhas falsas, passadores, grampões e fivelas. Era uma torre ou um castelo pesado e de difícil equilíbrio. Custava horas para o seu preparo!

A mulher pensou bem no caso. Tomou de uma tesoura, cortou-o; jogou fora os grampinhos, os grampões, bem como as travessas, os enchimentos, as perucas, as fitas, os passadores, as fivelas e disse consigo mesma: destes pesos estou livre! E respirando aliviada pensou com desprezo em Schopenhauer, e tratou de abolir o resto. [...]

Aboliu o espartilho, as sete saias engomadas, as camisas de mangueiras, os corpinhos com botões, os vestidos de colchetes, os chapéus com grampos, os enchimentos de peito, de cadeiras, etc., e deixou a indumentária assim: as meias, duas argolas de ligas, o sapatinho que mal o pé o toca e já se encontra calçado; umas calcinhas de elástico no có, uma combinação e um vestido de enfiar pela cabeça, um feltrozinho ligeiro ou uma boina e só. Nem um botão ou colchete.

Assim pôde ter tempo para trabalhar, pelos seus direitos e pela grandeza do Brasil. (Bittencourt, 1996, p. 199).

E chegamos ao cerne de um grave problema: bem poucos, entre os nomes que citei, são hoje conhecidos porque foram sistematicamente alijados da memória e do arquivo oficial. Foram – em outras palavras – vítimas de *memoricídio*, palavra que designa o assassinato da memó-

ria e de uma cultura⁷. No caso feminino, memoricídio pode designar também o processo de opressão e negação da participação da mulher ao longo da história. Pois, ao eliminar a memória de luta contra o patriarcado, a História impôs o silêncio e a invisibilidade às pioneiras, registrando apenas a timidez e o confinamento das jovens oitocentistas ao lar, como a sugerir que as mulheres brancas não tiveram vida pública antes do século XX.

Foram, portanto, razões históricas e ideológicas as responsáveis por jogar no limbo do esquecimento as primeiras produções intelectuais das mulheres, bem como a história de sua participação nas lutas sociais. E o apagamento de seus nomes teve como consequência um grave dano à identidade feminina e ao acervo cultural brasileiro, promovendo uma amnésia social e o desconhecimento generalizado da história de nossa opressão e nossa resistência.

Felizmente, pesquisas realizadas na década de 1980, de verdadeira arqueologia literária, encontraram os nomes das primeiras escritoras e jornalistas, além de preciosas obras inéditas. E assim a trajetória intelectual da mulher brasileira está se constituindo: livro por livro, jornal por jornal, autora por autora. Acontece muitas vezes do pesquisador (ou pesquisadora) ser surpreendido(a) ao constatar que determinada escritora obteve até um relativo sucesso em seu tempo, mas seu nome foi aos poucos se apagando até se tornar desconhecido. Há casos, inclu-

7 Fernando Baez (2010) usou o termo ao identificar os três crimes ocorridos durante a conquista da América Latina no século XVI: o genocídio, o etnocídio e o memoricídio. Segundo o historiador venezuelano, os conquistadores não se limitaram em tomar o território e as riquezas, mas também exterminaram grupos, destruíram culturas e impuseram o esquecimento de seu passado. No caso dos africanos trazidos escravizados ocorreu semelhante: foram despojados de suas culturas e batizados com nomes cristãos.

sive, em que o silêncio e o ocaso chegam ainda com a escritora viva e produzindo.

A explicação para o apagamento dessa memória é simples: elas foram caladas pelo corporativismo masculino. Como os homens ocupavam as instituições de prestígio e os espaços de poder, eles construíram um cânone em torno apenas de nomes masculinos. Mesmo quando admiravam uma escritora, na hora de fazer uma antologia, de escrever a história literária, verbetes para dicionários, ou mesmo de escolher obras para serem reeditadas, elas foram sumariamente deixadas de lado.

Tal comportamento pode ser considerado uma manifestação de *backlash*: ou seja, de reação orquestrada contra o feminismo. A grande imprensa foi pródiga na divulgação de charges e caricaturas grosseiras que ridicularizavam as feministas; bem como na publicação sistemática de editoriais, artigos e reportagens contrários a tudo que elas pleiteassem. Dentre os argumentos mais utilizados no caso do sufrágio, diziam que o voto provocaria a desordem familiar, o caos doméstico; que a mulher tinha o cérebro mais leve, e sua inteligência não era capaz de compreender os meandros da política; e que a função primordial do gênero feminino era garantir a sobrevivência da espécie humana. Para fechar a questão em definitivo afirmavam que só solteironas, mulheres feias e masculinizadas eram feministas...

E tem mais: nas primeiras décadas do século XX, quando as escritoras surgiam por todo o país, críticos e jornalistas se encarregaram de desprestigiar a atividade intelectual feminina, aconselhando as que teimavam em escrever que elas deviam se ater a textos com fins didáticos e morais, aos manuais de comportamento, além de manter certo “recato” literário. O termo poetisa, por exemplo, acabou se tornando pejorativo como forma de menosprezar a poesia feita pelas mulheres. E quando

reconheciam a qualidade de uma poetisa e queriam elogiar, diziam que ela era “um bom poeta”!

Por isso, se as escritoras não estiveram presentes na Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922, não foi porque elas não existissem naquela época. Havia muitas, simplesmente não foram convidadas para a festa... O sucesso literário tem dessas coisas: é preciso estar no lugar certo na hora certa e, principalmente, olhar na mesma direção. E as escritoras mais produtivas daquela década estavam distantes do projeto modernista tal como ele foi elaborado, pois era outro o seu projeto – não necessariamente estético mas ideológico –, visando a emancipação da mulher.

Já caminhando para terminar, volto às ondas do feminismo. A quarta onda, que desaguou nas décadas de 1970 e 1980, teve no Brasil marcas bem distintas, pois a conjuntura histórica impôs que as feministas se posicionassem também contra a ditadura civil-militar e a censura, e pela redemocratização do país. Nesta época, um movimento bem articulado de feministas universitárias, alunas e professoras promoveu a institucionalização dos estudos sobre a mulher, tal como já ocorria na Europa e Estados Unidos, bem como sua legitimação diante dos saberes acadêmicos, através da criação de núcleos de estudos, grupos de trabalho, e da organização de congressos, colóquios e seminários que permitiram a necessária e saudável troca entre as pesquisadoras.

E foi nesse momento criado o antídoto contra o memoricídio: re-firo-me ao trabalho de resgate realizado ao longo das últimas décadas. A ausência de escritoras nos séculos passados, e até nas primeiras décadas do XX, estava de tal forma naturalizada que demoramos a questionar a possibilidade de elas terem um dia existido, assim como demoramos a refletir sobre a formação do cânone literário, e a perceber os mecanismos de exclusão das mulheres que os historiadores e os críticos, cons-

ciente ou inconscientemente, exerceram. Os cursos, disciplinas, dissertações, monografias e teses derivadas de pesquisas acadêmicas foram os responsáveis pelas tantas descobertas que hoje conhecemos. Também a criação de grupos de estudo e pesquisa – como o LABELLE – voltado para rever e conhecer melhor o passado.

Com certeza vivemos outros e novos tempos, e o movimento feminista atravessa um importante período de amadurecimento e reflexão. Mas sempre lembro que, apesar de tantas conquistas nos inúmeros campos de conhecimento e da vida social, persistem nichos patriarcais de resistência. Basta que nos lembremos do salário inferior, da presença desigual de mulheres na política, nas assembleias e em cargos de direção, e da ancestral violência que continua sendo praticada com a mesma covardia e abuso da força física.

Referências

A FAMÍLIA, São Paulo, ano I, n. especial, 1889.

A FAMÍLIA, São Paulo, n. 1, 18 nov. 1888.

BAEZ, Fernando. **A história da destruição cultural da América Latina: da conquista à globalização**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BITTENCOURT, Adalzira. Sua Excia. a Presidente da República no ano de 2500. In: QUINLAN, Susan C.; SHARPE, Peggy (ed.). **Visões do passado, previsões do futuro**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Goiânia: UFG, 1996.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Revista de Estudos Avançados da USP**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 81-90, dez. 2003.

DUARTE, Constância Lima. **Imprensa feminina e feminista no Brasil – século XIX**: dicionário ilustrado. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

GOTLIB, Nádia Battella. A literatura feita por mulheres no Brasil. *In*: BRANDÃO, Izabel; MUZART, Zahidé L. (org.). **Refazendo nós**. Florianópolis: Mulheres; Unisc, 2003.

HAHNER, June. **A mulher brasileira e suas lutas sociais e políticas: 1850-1937**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

O SEXO FEMININO, Campanha-MG, ano 1, n. 1, 7 set. 1873.

PAIXÃO, Sylvia Perlingeiro. Mulheres em revista: a participação feminina no projeto modernista do Rio de Janeiro dos anos 20. *In*: FUNCK, Susana B. (org.). **Trocando ideias sobre a mulher e a literatura**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1994.

SOIHET, Rachel. A pedagogia da conquista do espaço público pelas mulheres e a militância feministas de Bertha Lutz. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 15, p. 97-117, set./dez. 2000.

Vidas da infâmia no romance

***Pedro Espanhol*, de José do Patrocínio**

Marcelo dos Santos

E mesmo o grande criminoso e o humorista conquistam nosso interesse, na representação literária, pela coerência narcísica com que mantêm afastado do seu Eu tudo o que possa diminuí-lo. É como se o invejássemos pela conservação de um estado psíquico bem-aventurado, uma posição libidinal inatacável, que desde então nós mesmos abandonamos. (Freud, 2010, p. 34).

Desvios da ficção

O intuito deste texto é dar sequência à leitura da obra romanesca do escritor e jornalista José do Patrocínio, que iniciei em um artigo já publicado (Santos, 2018). Aqui, abordo o último romance de Patrocínio, *Pedro Espanhol*, realizando leitura que não tem o objetivo de exibir uma interpretação dedicada a enquadrar a obra nos pressupostos da ficção de finais do século XIX, embora eu possa, em alguns momentos, lançar mão de certos aspectos desse enquadramento. O percurso que me interessou seguir deseja construir pontes entre este livro, e também seus outros romances, e linhas da ficção brasileira que tensionem experiências de exclusão, marginalização e exceção nas quais se cruzam questões de raça, gênero e classe.

A propósito, sempre me pareceu, desde a primeira incursão na obra de Patrocínio, que a obra romanesca do autor cumpria o pacto ficcional esperado pela ficção do final do século XIX, em especial aquela que se vale dos códigos partilhados pelo leitor de periódicos que desliza o seu olhar para os folhetins em busca de uma ficcionalização de fatos que o entretinha, mas que também o guie por outros vieses discursivos para perceber, sentir e explorar os acontecimentos cotidianos e a sua própria posição diante da dobra entre os séculos.

Dando atenção a histórias e personagens infames, o romance de Patrocínio desenha um projeto muito vivo de ficção especulativa, o que tangencia o romance de tese, conforme assinalou o crítico Silviano Santiago (1977). Esta já seria uma via de leitura fundamental para se entender como o romance de Patrocínio, inscrevendo-se na fatura folhetinesca de seu tempo, constrói uma tipologia romanesca que se avizinha do romance de tese ao mesmo tempo em que escreve uma outra linha ficcional: aquela que faz cruzar um ângulo muito particular de observação – atenta aos modos de marginalizar, punir, excluir – e uma narrativização da memória (no caso de *Motta Coqueiro*) e da condição do escravizado (no caso de *Pedro Espanhol*). O ângulo e a narrativização são, como aponte, cruzados, pois, ao falar do infame Pedro Espanhol, ao apresentar a nós leitores um ângulo de observação da vida de crime, dos bastidores das tramas que cercam o personagem, o narrador apresenta outros personagens, cenas, situações que põem em jogo a marginalização de pobres e pretos escravizados.

Páginas com sangue

A fim de localizar o romance *Pedro Espanhol* para quem não seja leitor de Patrocínio, este é o último romance do escritor, precedido de

Os retirantes, romance de 1879, e de *Motta Coqueiro*, de 1877. *Motta Coqueiro* está disponível na edição datada de 1977, preparada por Dirce Côrtes Riedel, com apresentação de Silviano Santiago. Nesta apresentação, o crítico destaca um aspecto decisivo para se ler a obra de Patrocínio (1977, p. 18): “Motta Coqueiro se afasta da rotina do romance brasileiro do século XIX, e de certa forma é pioneiro nessa tentativa de configurar socialmente o ambiente da senzala.” Silviano assinala o pioneirismo do romance a partir dessa contribuição, que margeia o autobiográfico, provavelmente baseada na realidade da mãe de Patrocínio, africana escravizada. Tal contribuição se concretiza por um desvio da ficção.

O segundo romance de Patrocínio é *Os retirantes*, ficção que tem como base a seca de 1877, na então província do Ceará, a qual o escritor cobriu como jornalista. *Os retirantes* traz personagens em busca de um espaço de sobrevivência. Contudo, a trama da ficção deixa evidente que tanto os problemas da seca quanto as decisões sobre a vida e a morte têm relação com uma sociedade construída sobre bases coloniais.

Mais cerradamente que *Motta Coqueiro*, *Pedro Espanhol* dialoga com a literatura de crime que marca o campo literário do final do século XIX e o começo do XX (Kalifa, 2019). Duas tramas acontecem em *Pedro Espanhol*: a quadrilha de presos fugidos da Casa de Suplicação (o Limoeiro) planeja saquear Lisboa após o terremoto de 1755, aproveitando-se das ruínas e da calamidade. Ao final dessa trama, acompanhamos a entrada da personagem Pedro Espanhol, ainda criança, no enredo, com o episódio do seu primeiro delito que serve de trilha para que o leitor salte a cronologia até a próxima parte. A segunda parte é dedicada à vida de Pedro no Brasil, quando este lidera uma quadrilha de assaltantes que atua no Rio de Janeiro, no ano de 1834, quando a narrativa termina.

A história de Pedro Espanhol já havia servido, antes do romance de Patrocínio, à narrativa de Moreira de Azevedo, no volume *Crimino-*

os célebres: episódios históricos, publicado em 1873, como nos informa a pesquisadora Ana Gomes Porto (2016) em seu artigo dedicado ao personagem Pedro Espanhol. A autora percorre a história de Pedro Espanhol desde os indícios de sua chegada ao Brasil, provavelmente coincidindo com a chegada da Corte ao Brasil, a sua impregnação no imaginário popular, o registro de suas ações nos jornais dos anos 1830 até as construções de Moreira de Azevedo e José do Patrocínio. A reconstituição da pesquisadora é fundamental para se perceber como a personagem se constitui no âmbito do imaginário popular, dividindo o temor e a atração, o que fomenta a construção da figura do criminoso nos anos 1830 e a utilização de sua persona como instrumento de enquadramento de sujeitos marginalizados das chamadas classes perigosas. A figura de Pedro Espanhol é um índice que, para além da sua trajetória específica, serviu a um momento no qual a imprensa:

[...] tentava delimitar um certo grupo de indivíduos e termos como ‘classes perigosas’, ‘malfeitores’, ‘facínoras’, ‘ladrões e vadios’, ‘desordeiros’, ‘bárbaros’ eram utilizados para designar pessoas como Pedro Espanhol, líderes de revoltas com características políticas (como as que se seguiram o período de abdicação) e membros das classes mais baixas da população quando se envolviam em qualquer atividade considerada ilegal ou inadequada. (Porto, 2016, p. 119).

A transformação de Pedro Espanhol em signo disponível para caracterizar tanto a população marginalizada quanto os sujeitos que se rebelavam, e que pertenciam à marginalização, marca os anos 1830. Porém, a reativação de Patrocínio recoloca este signo novamente à disposição, agora convertendo sua figura em personagem que encarna as ambiguidades do sujeito em confronto com a lei. É bem verdade que Pedro Espanhol, como personagem branco e europeu (apesar

de fontes que desmintam sua origem espanhola em favor da origem portuguesa), torna-se, para o público leitor, mais facilmente digerível como herói do que aqueles que lutavam contra a escravização e a marginalização. É o que alerta Ana Gomes Porto na conclusão de seu artigo:

A partir desta perspectiva, um bandido *espanhol* e *branco* não era necessariamente um personagem negativo. Assim, criava-se o herói. Notadamente, na mesma década em que a revolta dos Malês assustou a elite brasileira: entre escravos sanguinários e um português-espanhol salteador, o último certamente ocupava o lugar de herói. (Porto, 2016, p. 133).

A contextualização referida é crucial para situar o romance nas demandas e possibilidades de leitura do texto do Patrocínio. Todavia, proponho que seja exatamente por essa negociação com o leitor, colocando em evidência uma história fora do tempo das revoltas que “assustam”, que o romance vai operando um desvio, como sinalizou Silviano Santiago (1977), para algumas questões mais agudas que não poderiam vir plenamente à tona. A ficção de Patrocínio se constrói com trilhas superpostas, uma em primeiro plano e outra como desvio, que acredito serem importantes para veicular uma ficção que ao mesmo tempo se assemelha com o repertório de sua época e se afasta dele pelos pontos de fuga inerentes, como tentarei demonstrar adiante.

Ainda na esteira da contextualização do romance, é válido explicitar as estratégias de divulgação que antecedem o início da publicação do folhetim. Entre as que pude acompanhar na leitura da *Gazeta da Tarde*, em exemplares disponíveis na Hemeroteca Digital da Biblioteca, o nome Pedro Espanhol serve de chamada para a publicação do folhetim e também retorna como personagem das notas dos dias 12 e 16 de

janeiro. Ambas utilizam a personagem Pedro Espanhol, contando com o conhecimento do público leitor e da memória coletiva, para satirizar situações de engano ou trapalhada. Reproduzo aqui a segunda:

Que brincadeira!

José Joaquim Coelho, negociante à rua Sete de Setembro n. 79, foi ontem, às 11 ½ horas da manhã, queixar-se à estação do 5º. Distrito da guarda urbana de que o estando parado na *vitrine* da rua do Ouvidor, em companhia de outras pessoas, tiraram-lhe do bolso 1:800\$ que ia sacar para a Europa pela casa Azambuja, da rua S. Pedro.

E... se fosse o *Pedro Espanhol* o autor do furto?

(Gazeta da Tarde, 16 jan. 1884, p. 3, destaques no original).

Na mesma edição, o leitor podia acompanhar os passos de José do Patrocínio na viagem que realizou para Portugal, e sua passagem por Paris, a fim de pesquisar para a escrita do romance. A nota de viagem cumpria a função de negociar a expectativa do público, como um paratexto, uma vez que o romance dependia da disposição do autor e da disponibilidade de documentação necessária, registros que consignariam a história do livro; por outro lado, as demais notícias, como a do “furto”, colocavam em circulação a personagem infame e instigavam o leitor para o texto que viria.

Sob o signo da infâmia

Ao longo de *Pedro Espanhol*, o leitor é colocado diante do cortejo da infâmia: há uma impregnação do signo da infâmia em personagens e situações capaz de dar o tom das vidas contadas no romance. O primeiro espaço narrativo é o da Casa de Suplicação, onde os condenados

cumprem sua pena antes de acontecer o terremoto de Lisboa. Adamastor, Mestre de Cerimônias, Príncipe, dentre outros, aparecem no espaço da “jaula legal de feras humanas”, cuja origem o narrador fará questão de contar. Este espaço se constitui como primeiro em que a infâmia é sentida quando o terremoto amplifica a situação precária da vida no cárcere:

Os guardas empregados, já espavoridos e atordoados pelo estrépito cataclítico que subia da cidade baixa e se avolumava com o retumbar dos desmoronamentos próximos, fugiram, deixando o velho edifício à discrição dos condenados.

– Socorro! Socorro! Bradava a multidão de bandidos. É uma infâmia; é condenarem-nos à morte, abram as portas, abram. (Patrocínio, 2013, p. 41).

A partir daqui, a infâmia é um signo insistente que ora serve para designar as atitudes criminosas, ora é rejeitado mesmo por aqueles que estão em confronto com a lei, e por vezes serve de atribuição injusta a uma conduta que, se bem compreendida, indica como o infame é na verdade um herói. Com essa terceira possibilidade, podemos observar a ambiguidade que a infâmia pode assumir, especialmente quando a personagem Pedro Espanhol dominar a narrativa, na segunda parte do romance.

No romance, a infâmia é uma preocupação constante entre os condenados, o que se traduz na atenção que eles dispensam ao livro de registros que pode denunciar como suas vidas estão grafadas pela inscrição na lei: “– Nada mais fácil do que mudarmo-nos. Temos infelizmente uma bagagem maneira e que, em caso de necessidade, pode ficar aos cuidados desta casa. // – Tu graças? O livro precioso da vida e feitos das nossas respeitáveis pessoas?!...” (Patrocínio, 2013, p. 66).

Na fuga, o livro de registro é uma bagagem preciosa, pois ela guarda a “biografia” possível das vidas que somente aparecem, inclusive para eles mesmos, quando envolvidas nas malhas da lei. Nesse sentido, o romance parece exemplificar as reflexões do filósofo Michel Foucault na ocasião em que este expõe, a partir da pesquisa em arquivos, as vidas dos homens infames. Lembro aqui a proposta da pesquisa e o sentido do material encontrado por Foucault pelas palavras do mesmo:

É uma antologia de existências. Vidas de algumas linhas ou de algumas páginas, desventuras e aventuras sem nome, juntadas em um punhado de palavras. Vidas breves, encontradas por acaso em livros e documentos. [...] Este livro, portanto, não convirá aos historiadores, menos ainda que os outros. Livro de humor e puramente subjetivo? Diria, antes – mas isso talvez dê no mesmo –, que é um livro de convenção e de jogo, o livro de uma pequena mania que deu a si seu sistema. Na verdade, creio que o *poema* do agiota extravagante ou do monge sodomita me serviram, de ponta a ponta, de modelo. Quis também que essas personagens fossem elas próprias obscuras; que nada as predispucesse a um clarão qualquer, que não fossem dotadas de nenhuma dessas grandezas estabelecidas e reconhecidas – as do nascimento, da fortuna, da santidade, do heroísmo ou do gênio; que pertencessem a esses milhares de existências destinadas a passar sem deixar rastro; que houvesse em suas desgraças, em suas paixões, em seus amores e em seus ódios alguma coisa de cinza e de comum em relação ao que se considera, em geral, digno de ser contado; que, no entanto, tivessem sido atravessadas por um certo ardor, que tivessem sido animadas por uma violência, uma energia, um excesso na malvadeza, na vilania, na baixeza, na obstinação ou no azar que lhes dava, aos olhos de seus familiares, e à proporção de sua própria mediocridade, uma espécie de grandeza assustadora ou digna de pena. (Foucault, 2010, p. 203-205, destaques nossos).

O romance extravasa os limites da infâmia ao construir personagens que lutam contra ela, que a justificam ou mesmo que a percebem como destino inescrutável diante das contrariedades da vida. Este talvez seja o caso de duas personagens da primeira parte do romance: Catarina e o Marquês de Pombal.

Catarina aparece como companheira de Simão, personagem que se compromete em ajudar nos planos de fuga dos detentos. Sabemos que ela se junta a Simão porque ele fez a ela a promessa de ajudar na vingança contra D. Teresa, cujo marido era amante de Catarina. Segundo esta, ao descobrir a traição, Teresa envolveu Catarina num roubo de joias, o que a levou para o Limoeiro e a cobriu de infâmia. Desde então, ela planeja a vingança, e o leitor vai acompanhar o desenvolvimento da vida e da vingança em grande parte da primeira parte de *Pedro Espanhol*.

Catarina, que é vista por alguns personagens como uma das motivadoras da quadrilha, pode ilustrar a construção da infâmia: sua subjetividade evidencia-se a partir de um enfrentamento da lei, quando ser sujeita é ser assujeitada via acusação, denúncia, submissões próprias da vida judicializada que aqui tem seus fundamentos modernos, se consideramos que a trama se passa na segunda metade do século XVIII, próxima daquela retratada por Foucault a partir da análise das ordens régias.

Considero “O monstro providencial” um dos capítulos-chave para se acompanhar as ambiguidades que a infâmia pode suscitar. Este serve para especular sobre a conduta do Marquês de Pombal, então secretário de Estado do monarca de Portugal, D. José I, diante da situação calamitosa e dos constantes furtos e violências que Lisboa sofria. A argumentação do narrador caminha para uma compreensão da construção de uma infâmia que se abate sobre o Marquês, pelo seu ateísmo, pelas condutas

severas que assume, mas que aqui são defendidas como condutas mais que necessárias para o reestabelecimento de Portugal. Sendo assim, a “monstruosidade” atribuída a Pombal ganha sua defesa romanesca:

Tendo tido poderosos detratores contemporâneos, tendo ainda hoje prestigiosos detratores póstumos, ele continua no lugar que conquistou na história, ereto e inabalável como tem sido aos terremotos a cidade que ele construiu nas ruas antigas de Lisboa. (Patrocínio, 2013, p. 156).

O ministro absorveu-se de novo no pensamento que o avassalava. As probabilidades de condenar inocentes haviam pela meditação convertido em certeza o que lhe atanzava o coração [...] A sua fisionomia denunciava sempre as mudanças dos seus pensamentos, o que facilitava muito a quem o observava saber se ele estava de bom ou mau humor. (Patrocínio, 2013, p. 163).

– É horroroso o meu destino; para fazer o bem sou forçado a parecer monstro. Vamos, é preciso que El-Rey assine estes decretos. (Patrocínio, 2013, p. 164).

A fama de Pombal e sua figura histórica, segundo o narrador, não se fazem sem a ameaça da difamação, da incompreensão das atitudes que podem fazer com que o afamado se assemelhe a um monstro. É fato que há uma distância entre as boas intenções de Pombal e as ações dos infames que o narrador nos apresenta; não obstante, a literatura, afastando-se da perspectivação que a escrita jornalista confere a essas vidas, pode explorar certas ambiguidades das vidas infames, suas vidas pregressas, arrependimentos, remorsos que transcendem o registro da infâmia.

Acompanhando as reflexões de Michel Foucault, podemos entender que, embora a tensão entre sujeito e transgressão da lei seja o motivo de algumas vidas aparecerem, serem registradas, deixando de

fora da grade da escrita outros aspectos dessas vidas, é por aquela tensão mesma que temos notícias dessas vidas. Em certo sentido, as vidas infames que aparecem na literatura, por vezes, metamorfoseiam-se em vidas narráveis, vidas que, na ficção, aparecem nos confrontos com a lei e também na produção de sujeitos-personagens. Para Foucault, as vidas infames podem muito bem ser entendidas como sinal mesmo de uma abertura para o realismo literário, no qual as vidas infames ficam abrigadas, assumem um espaço antes destinado às vidas dignas de fama. Mas o filósofo aponta também que, uma vez abrigadas na literatura, essas vidas se tornam irmãs da própria literatura como discurso que se afasta da oficialidade, do compromisso com a moralidade vigente ou mesmo da judicialização restrita. As vidas infames da e na literatura imantam o desejo de uma outra vida, de uma forma de existir que não pode ser assumida, mas que habita o desejo na parte obscura que somente a arte poderia veicular:

A literatura, portanto, faz parte desse grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso; mas ela ocupa um lugar particular: obstinada em procurar o cotidiano por baixo dele mesmo, em ultrapassar os limites, em levantar brutal ou insidiosamente os segredos, em deslocar as regras e os códigos, em fazer dizer o inconfessável, ela tenderá, então, a se pôr fora da lei ou, ao menos, a ocupar-se do escândalo, da transgressão ou da revolta. Mais do que qualquer outra forma de linguagem, ela permanece o discurso da ‘infâmia’: cabe a ela dizer o mais indizível – o pior, o mais secreto, o mais intolerável, o descarado. A fascinação que a psicanálise e a literatura exercem uma sobre a outra, há anos, é, neste ponto, significativa. (Foucault, 2010, p. 221).

Pedro Espanhol é um romance das vidas infames na literatura, e exatamente por isso carrega com ele a atração pelo discurso da infâmia. A despeito do protagonismo da personagem-título, a narrativa se sedimenta pela proliferação de vidas infames, da qual a de Pedro é a consubstanciação mais palpável e mais negociável para o leitor de 1884. Ainda, as vidas infames não poderiam ser contadas sem o contato com as existências de opressão, de infâmia imposta de que o romance também trata: a vida de marginalizados e escravizados encontra-se à mercê do motor da infâmia.

Desvios para uma outra ficção

O enquadramento do romance de José do Patrocínio na literatura de crime é fundamental para se entender a recepção e a produção de *Pedro Espanhol*. Porém, arriscarei neste estudo uma tipificação mais fluida que visibiliza no romance outras vias da sua composição. Seguindo a ideia de Silviano Santiago, os desvios da ficção, que podem apontar para um romance que se desdobra em tese, também podem se encaminhar para figurar a sobrevivência de memórias, discursos, cenas, situações e personagens que escapam da expectativa gerada pela ficção oitocentista.

Se, por um lado, temos a construção de um leitor cúmplice que, dando as mãos ao narrador, deseja especular sobre os motivos das ações criminosas, acompanhar o trajeto do crime à punição; por outro lado, temos a presença de um autor-testemunha que, incorporado na voz do narrador, interfere na estrutura do romance, desviando o leitor para outros temas. Para acompanhar o que chamo de interferência no romance, quero destacar algumas passagens que podem ajudar a configurar o quadro da ficção de Patrocínio.

Na primeira parte do romance, o narrador, após construir a trama dos planos de fuga e de furto do bando, no momento em que eles repousam do dia de atividades, relê a cena a partir da seguinte reflexão:

Como é desconsolador esse nivelamento da natureza!

Para ela como que não existe o bem e o mal, a virtude e o crime, e quando ela os distingue é justamente para premiar o segundo.

O senhor goza alegremente a vida, enquanto o escravo a sente travar-lhe a existência. Para aquele o afeto dos filhos, a consideração social, as condescendências tirânicas do direito, o caminho maternal da lei! Para o escravo a mutilação cruel do coração pela venda da esposa e dos filhos [...] a brutalidade selvagem da lei e a desgraça social perseguindo-o através das gerações!

Em todas as mil relações da vida sempre a iniquidade, a hipocrisia mais festejada que a sinceridade, o servilismo tão benquisto quanto indisposta a altivez, o especulador afrontando impunemente o trabalhador probo... (Patrocínio, 2013, p. 113).

Mesmo que a trama lida esteja centrada na Lisboa de 1755, o narrador lembra ao leitor de que ele está em 1884, no centro da discussão sobre a escravização e o abolicionismo; portanto, a ficção é aqui aproveitada para veículo de ideias conduzidas pelo autor que se serve do narrador.

Se a passagem anterior pode ser percebida como explícita demais, uma outra pode ajudar a observar que o narrador executa seus desvios utilizando-se de estratégias diversas. Na segunda parte do romance, o surgimento da personagem Joaquim Ferrador tipifica a condição do negro lido como mestiço, reproduzindo os discursos sobre esta figura, que justificariam a travessia destes sujeitos da vida digna para a infâmia:

Entre o pessoal da casa da rua do Fogo, havia um oficial de grande perícia e de grande moralidade aparente – o Joaquim mulatinho.

Estas duas qualidades fizeram com que o novo dono da casa o escolhesse para dirigi-la e Joaquim passou a ser a pessoa principal ao estabelecimento da rua do Fogo.

Trabalhador era ele e muito, mas o sangue cruzado queimava-lhe o organismo numa febre indômita de volúpia. À noite, o Joaquim só era encontrado nas ruas em que se encontravam mulheres que não haviam sabido guardar as suas flores de laranjeiras. (Patrocínio, 2013, p. 267-268).

Embora seja uma reprodução de discurso de estereótipos, acredito não ser possível ignorar a autoria do romance: Patrocínio é um autor cuja vida é atravessada por discursos como esse, estigmatizadores dos negros de origem mestiça que, ao resistir ou sucumbir diante de situações reservadas a estes sujeitos, têm sua infâmia atribuída à origem racial.

Uma outra personagem pode deixar ver melhor que a ficção de Patrocínio tem sua trama aberta pela presença de elementos que sinalizam a escravização como uma infâmia que se cruza com a punição e a criminalização. A africana que aparece como testemunha do roubo sofrido pela personagem Oliver dá mostras de uma autorreflexão sobre sua existência. Na situação, Oliver é roubado graças ao plano de José Algarve, parceiro de Pedro Espanhol, que usou Joaquim Ferrador para distrair o escravizado que tomava conta da casa enquanto o roubo acontecia. Oliver desconfia que sua amante, a Ciganinha, faz parte do plano e vai até a casa do pintor Roger, onde ela está, e lá Oliver interpela a africana, já que não encontra ninguém na casa.

A africana faz grande esforço para não trair-se. Sabia que a menor suspeita lhe custaria centenas de açoite e porisso fazia milagres de astúcia para se furtar de toda responsabilidade.

– Ele deve estar lá dentro, pensou a escrava lembrando-se de José Algarve, estou perdida, quererão que eu explique a sua presença aqui.

[...]

– Meu senhor não acha que se deve chamar a justiça ou mandar arrombar a porta? Eu não fiz isto, porque não sabia se minha senhora estava ou não com meu senhor em qualquer lugar... Eu disse comigo: se eu falo, pode ser que seja lá coisa dos brancos e boca pra que falaste... Não, deixa senhor voltar primeiro... Não hei de ser eu quem meta em mexericos de vizinhança. (Patrocínio, 2013, p. 300).

A vida narrada de Joaquim e a fala da africana escravizada, dentre outras, apontam para modos de existência possíveis, mas limitadas e silenciadas em razão da base escravocrata da sociedade brasileira. Mais do que construções ficcionais, tais elementos são instâncias que reproduzem discursos cuja vivência e escuta marcam o texto de Patrocínio.

O signo da infâmia, que margeia as existências de escravizados pobres, e que estrutura o romance *Pedro Espanhol*, também está na ficção de Patrocínio porque se desdobra em biografema¹. A infâmia comparece na vivência do autor como signo usado para proteger e defender sua existência e atuação no mundo que o cerca.

A historiadora Ana Flávia Magalhães Pinto (2018), no capítulo que dedica aos embates, sobretudo raciais, de Patrocínio, elenca docu-

1 Faço uso do neologismo de Roland Barthes (1984, p. 51) como signo que carrega, na grafia de um autor, um traço de vida, próximo da analogia que o crítico formulou em *A câmara clara*: “Gosto de certos traços biográficos que, na vida de um escritor, me encantam tanto quanto certas fotografias; chamei esses traços de ‘biografemas’; a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.”

mentos que reconstituem tais querelas. Uma das principais é a travada com o intelectual Silvio Romero, partidário da ideia de inferioridade intelectual de africanos e, consequentemente, de afrodescendentes. Na polêmica acompanhada pelo texto de Ana Magalhães, o signo “infâmia” ocupa a pena do jornalista e escritor em resposta tanto ao desfile de ofensas raciais do artigo sem assinatura “Casamento de um tipo”, saído no periódico *O corsário*, em 1881, quanto aos posicionamentos de Sílvia Romero. Para este último, Patrocínio escreve ironizando, na *Gazeta de Notícias*, em 3 de agosto de 1887, três anos após *Pedro Espanhol*, que:

[...] se quisesse responder ao Sr. Sílvia, nos termos que estão em ‘voga’, lhe diria coisas do tipo àquele ‘cão lazarento’:
Você é um miserável, um infame, um canalha de marca maior (*brevet d’invention*), um Sílvia, um vilão, um traste [...] Catapó da crítica e, sobretudo, muito canalha e muito infame, mas muito mesmo. (Patrocínio, 1881 *apud* Pinto, 2018, p. 132).

Contra aqueles que querem lhe impingir a infâmia, Patrocínio responde com o mesmo signo, o que demonstra a atualidade do termo e seus alcances na textualidade do final do século XIX, confirmando que a presença da palavra no romance de 1884 é um registro preciso do código linguístico do período.

Com as passagens exemplificadas anteriormente e a dinâmica do signo da infâmia, que atravessa a ficção e a vida de Patrocínio, acredito que, para além de o romance *Pedro Espanhol* representar os caminhos da prosa do início da *Belle Époque*, a obra de Patrocínio representa também possibilidades da literatura negro-brasileira, segundo termo do poeta e pesquisador Cuti (2010). Acompanhando as discussões de Cuti, uma literatura negro-brasileira não pode ser compreendida inteiramente sem considerar os limites do discurso literário para autores negros, pois:

Escritores negros sempre tiveram de contar, como qualquer outro artista, com a recepção branca. Ora, se o escritor conhece a concepção de raça que predomina na sociedade (no Brasil, a ideia de que há discriminação racial, ou quando muito apenas um ‘racismo cordial’), procurará não ferir a expectativa literária para não comprometer o sucesso de seu trabalho. (Cuti, 2010, p. 28).

Portanto, se a ficção de Patrocínio, a princípio, parece reproduzir discursos e modelos narrativos disponíveis em sua época, percebo que há uma negociação com o leitor, majoritariamente branco, para que outros temas, estratégias e discursos se apresentem na ficção, como a memória e a reflexão sobre as ideias abolicionistas ou sobre a crueldade escravista, por exemplo.

Se *Pedro Espanhol* pode ser pensado como um romance da infâmia e dos infames, é preciso não apartar do horizonte da narrativa a infâmia que se abate sobre os escravizados e mesmo a população preta na pós-Abolição. Lilia Ferreira Lobo, cujo trabalho *Os infames da história* (2015) produz um quadro pertinente sobre os que sofrem e sofreram o estigma da infâmia, dá visibilidade à infâmia sofrida pela população preta brasileira. Em especial, a autora lembra da intensidade da produção da infâmia a partir da década de 1870:

Coincidência ou não, o período da maior divulgação das teorias racistas e das soluções brasileiras para a questão da raça foi na década de 1870 [...] após a Lei do Ventre Livre, de 1871, o prenúncio lento, porém seguro, do final do sistema escravocrata. [...] A questão era, por um lado, o *perigo social* que a libertação representava e, por outro, a substituição de escravos e ex-escravos (crioulos e africanos) por trabalhadores estrangeiros, de preferência brancos do norte da Europa – eles trariam o progresso para a agricultura e, principalmente, para a produção industrial das cidades. (Lobo, 2015, p. 203, destaques no original).

Por esta constatação, compreendemos que o romance, sem ser o espelho da sociedade, ao se afastar de um tema contemporâneo e recuar para a Lisboa de 1755 e para o Brasil de 1832, não deixa de transpirar o clima das vidas infames nem de veicular a tensão social no ar: o medo social, não de bandidos brancos como Pedro, mas aquele que serve à infâmia das existências pretas e mestiças.

Importa ler o romance pensando que ele não trata apenas da fama do infame Pedro Espanhol, que é um chamariz para o leitor do final do século XIX, e das cenas de crime, bem integradas na literatura de sensação, popular no seu período; a obra de Patrocínio também trata das tensões, da proximidade entre os infames do crime e os infames da história, bem ali onde estes se aproximam. Sendo assim, talvez *Pedro Espanhol* não tenha um lugar na historiografia da literatura brasileira, mas talvez deva ocupar um espaço na genealogia² das experiências da infâmia, dos invisíveis, daqueles que vivem na exceção e, infelizmente, apenas por causa dela ganharam e ganham visibilidade. Sua literatura parece, com o esforço e a limitação de sua época, prometer segurar conosco a pá que remove os escombros da história.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

2 Atribuo o caráter genealógico à tarefa de aproximar discursos que, em conjunto, podem trazer à luz existências e acontecimentos invisíveis ao discurso da História. Remeto o leitor para a exposição de uma possível metodologia da pesquisa genealógica no estudo de Michel Foucault (2006) sobre Nietzsche.

CUTI (Luiz Silva). **Literatura negro-brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. *In*: FOUCAULT, Michel. **Ditos & escritos**: estratégia, poder-saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. v. 4.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. *In*: FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FREUD, Sigmund. Introdução ao narcisismo. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 12.

GAZETA DA TARDE, Rio de Janeiro, p. 3, 16 jan. 1884.

KALIFA, Dominique. **A tinta e o sangue**: narrativas sobre crime e sociedade na *Belle Époque*. São Paulo: Editora da Unesp, 2019.

LOBO, Lilia Ferreira. **Os infames da história**: pobres, escravos e deficientes no Brasil. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

PATROCÍNIO, José do. **Motta Coqueiro ou a pena de morte**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1977.

PATROCÍNIO, José do. **Os retirantes**. São Paulo: Editora Três, 1973.

PATROCÍNIO, José do. **Pedro Espanhol**. Rio de Janeiro: G. Ermarkoff, 2013.

PINTO, Ana Flávia Magalhães. **Escritos da liberdade**: literatos negros, racismo e cidadania no Brasil oitocentista. Campinas: Editora da Unicamp, 2018.

PORTO, Ana Gomes. Pedro Espanhol: um bandido célebre no Império brasileiro. **História: Questões & Debates**, Curitiba, v. 64, n. 1, p. 103-133, jan./jun. 2016.

SANTIAGO, Silviano. Desvios da ficção. *In*: PATROCÍNIO, José do. **Motta Coqueiro ou a pena de morte**. Rio de Janeiro: Instituto Estadual do Livro, 1977.

SANTOS, M. dos. Políticas da morte na ficção de José do Patrocínio. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 183-199, out. 2018. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.28.3.183-199>.

O “romance de combate” como estratégia de propaganda das ideias libertárias e resistência aos dispositivos consagrados de gênero e sexualidade

Angela Maria Roberti Martins

Este texto tem o propósito de problematizar a noção “romance de combate”, cunhada pelo escritor libertário¹ Domingos Ribeiro Filho (1875-1942) na obra *Vãs torturas*, lançada em dezembro de 1911 e decorre de todo um investimento que tenho feito nos últimos anos em pesquisar e estudar o campo da cultura no interior do movimento anarquista que se desenvolveu no eixo Rio de Janeiro-São Paulo nas décadas iniciais do século XX. Nesse esforço investigativo, venho conferindo destaque à literatura em verso e prosa, com especial interesse nos romances e contos de Ribeiro Filho, o qual emprestou sua pena não só para difundir o ideário, mas provocar reflexão, a fim de atingir o sentir e o pensar dos indivíduos, com o propósito de estimular neles compor-

1 Atribui-se a criação da palavra “libertário” ao poeta anarquista francês Joseph Déjacque em carta dirigida a Pierre Joseph-Proudhon, datada de 1857. Posteriormente, essa palavra foi retomada pelos militantes anarquistas Sébastien Faure e Louise Michel para nomear o jornal que lançaram no ano de 1895. Assumir-se anarquista naquele contexto da chamada “era dos atentados” – última década do século XIX –, poderia representar risco de morte devido à forte repressão. Portanto, usava-se libertário como sinônimo de anarquista. Este é o sentido que também lhe atribuímos neste artigo (Jourdan; Acácio, 2019).

tamentos e atitudes libertários, compatíveis com formas mais livres de existência.

Trata-se, até agora, de uma literatura pouco estudada, que ainda não mereceu a devida atenção nos meios acadêmicos, não obstante as pesquisas pioneiras realizadas no âmbito do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, principalmente as pesquisas do professor Antonio Arnoni Prado. Independentemente da falta de interesse e reconhecimento, não se pode esquecer que o anarquismo fez parte da cultura brasileira, sobretudo, nos anos iniciais do século XX, fermentando a atmosfera da *Belle Époque*, sobretudo, na cidade capital. A obra literária produzida por escritores anarquistas, voltada aos temas sociais a partir de uma perspectiva libertária, consiste em “[...] *evidência histórica* objetivamente determinada – isto é, situada no processo histórico –, logo apresenta propriedades específicas e precisa ser adequadamente interrogada.” (Chalhoub; Pereira, 1998, p. 7). Em minhas interrogações, na área da História, muitas descobertas instigantes foram feitas; vamos a algumas delas!

Palavras que estouram como dinamites

Domingos Ribeiro Filho foi uma personalidade ímpar da vida intelectual e cultural brasileira nas décadas iniciais do século XX. Como jornalista, deixou um extenso legado nas páginas dos mais importantes jornais e revistas da imprensa comercial carioca, com destaque à revista *Careta*, da qual foi editor por cerca de 15 anos. Como escritor, exerceu a maestria das letras no âmbito do romance, do conto e, principalmente, da crônica. Como intelectual de variadas facetas, exercitou, ainda, a crítica teatral e ensaiou passos na dramaturgia. Como libertário, colaborou intensamente na imprensa operária e anarquista, defendendo o anarquismo

como concepção política, não só para explicar o mundo e a humanidade, mas para reinventá-los². Como boêmio e revolucionário, seu espírito livre, irreverente e polemista não passou despercebido por seus contemporâneos.

Em sua época, Ribeiro Filho conquistou respeito como jornalista e até mesmo como escritor, sendo reconhecido, muitas vezes, por seu espírito filosófico, sempre associado à crítica severa que exercia em relação às contradições da sociedade em que vivia e a defesa que manifestava acerca da possibilidade de um mundo outro, mais livre e igualitário. Por ocasião do lançamento de seus primeiros romances, *O cravo vermelho*, em 1907, e *Vãs torturas*³, em 1911, autor e obras formam adjetivados positivamente por alguns críticos, como João do Rio, Lima Barreto, Astrojildo Pereira, entre outros⁴.

Segundo nota publicada na revista *Floreal* (1907, n. 2, p. 33), dirigida por Lima Barreto, com *O cravo vermelho*, Ribeiro Filho iniciava “[...] uma série de estudos sociais e morais, a que o autor denominou – *Estudo de uma moral*.” Quando do lançamento de *Vãs torturas*, quatro anos depois, texto de Astrojildo Pereira, firmado com o pseudônimo Astper, publicado no periódico anarquista *A Guerra Social*, fazia afirmação semelhante: “Com *Vãs Torturas*, Domingos Ribeiro Filho continua a série de romances encetada com o *Cravo Vermelho*, série onde ele vem fazendo os ‘estudos de uma moral’” (Astper, 1912, p. 4).

2 Domingos Ribeiro Filho militou entre os anarquistas pelo menos até 1919. Mesmo depois, não perdeu o espírito libertário.

3 No original, *Vans torturas*. Neste artigo, optou-se por atualizar a grafia de acordo com os padrões vigentes na Língua Portuguesa.

4 Sobre a crítica elaborada pelos contemporâneos de Ribeiro Filho acerca de suas obras, consultar Martins (2019, p. 210-241).

O próprio autor manifestou-se a respeito desse “estudo de uma moral” quando rebateu uma observação crítica feita pelo amigo e camarada Lima Barreto, segundo o qual o romance *O cravo vermelho* estaria repleto da “cândida crença” de Ribeiro Filho na ciência⁵ (Floreal, 1907, n. 3, p. 35). Respondendo às objeções, Domingos escreveu:

Barreto amigo.

Tu me permites?

Li a crítica, que fizeste do meu primeiro livro *O Cravo Vermelho*, com a atenção e o carinho que me merecem as coisas que produzes.

Quero bem fazer a concordância entre a tua manifestação e a minha aceitação, mas isso não é totalmente possível, e eu vou dizer-te por quê.

Falas tu nas minhas esperanças na Ciência e na crença robusta que tenho de ser ela o caminho único por onde iremos à conquista do veloz do bem.

Retórica à parte, isso te digo e nisso creio.

Mas, Barreto, no meu romance, que é o *estudo de uma moral*, eu não cogitei absolutamente, não tive absolutamente *parti-pris* de fazê-lo científico, ou de inçar o caráter dos personagens de fórmulas de ciência para levá-los ao desenlace clássico do amor. [...]

O que há é o seguinte: Estudando uma moral, eu, que detesto a nossa moral, tive que traçar um paradigma novo, diferente do que nos enquadra a atividade nervosa e social. Nesse modelo fiz agir os personagens, forjei-lhes o caráter, preparei-lhes as situações e encaminhei os resultados...

Tu sabes que eu detesto a religião, o Cristo, deus e todas essas fábulas grotescas e insultuosas que nos atiram pela cara todos os ca-

5 Lima Barreto e Domingos Ribeiro Filho, além de amigos, eram colegas na Secretaria da Guerra, onde exerciam a função de amanuenses.

nalhas que não têm outros recursos de espírito. Que fiz eu, então? Coerente com as minhas sinceras opiniões, tirei aos personagens relevantes todo e qualquer espírito, princípio, antecedente ou relatividade com essa espantosa religião cristã. Os meus heróis se comportam como criaturas que nunca ouviram falar nessas sandices todas; eles não têm nenhuma fé, porque a fé é uma fórmula elegante da covardia humana; eles não se apoiam no mistério nem se socorrem do milagre; comportam-se todos como se comportariam, os mouros de Granada ou os espartanos que vivessem no século atual em Paris [...]

[...] eu fui tão rigorosamente caprichoso em trazer ao meu livro esse cunho de emancipação dos mitos, que nem uma só vez empreguei as palavras *alma, santo, divino, altar, anjo, igreja, comunhão, bemaventurança*, etc, etc, e suas derivadas, assim como excluí, expurguei inexoravelmente toda e qualquer comparação religiosa, toda e qualquer ideia de origem mítica ou mística.

Oh! esses hediondos lugares comuns seriam a minha desonra, Barreto, e tu não tolerarias ser amigo de um intelectual desonrado pelas estupendas banalidades religiosas que hão sido o refúgio das nossas mediocridades. [...] Eu quis ser coerente (é uma tolice? seja!) e foi-me impossível fazer um romance onde não vazasse com serenidade e coragem todas as minhas conquistas intelectuais e morais... (Floreal, 1907, n. 4, p. 46-48).

Essa longa citação é necessária para situar o posicionamento do escritor naquele cenário em que o processo de laicização do Estado e secularização da sociedade civil, sob os impulsos da modernidade, adquiria contornos cada vez mais nítidos e específicos, sobressaindo a separação crescente entre a Igreja e o Estado, a rejeição dos intelectuais à fé católica e o anticlericalismo. Identificando-se com o racionalismo, Ribeiro Filho posiciona-se como crítico ferrenho dos dogmas da Igreja, atacando, corajosamente, não somente o *corpus* doutrinário, mas a pró-

pria ideologia cristã. Defensor da razão, censura a fé e todo um sistema místico de relações entre deus/religião e a humanidade.

Como libertário, Domingos, certamente, acreditava que a subserviência do homem e da mulher à divindade e seus representantes pressupunha não somente a anulação de sua liberdade, como também representava a subordinação das consciências. Era comum, pois, entre os anarquistas da época, “[...] uma postura anticlerical pautada no agnosticismo, no antirreligiosismo e no ateísmo.” (Rudy, 2020, p. 16).

Pela longa citação, é possível perceber, também, que Ribeiro Filho se valeu da literatura como forma de reflexão social, alimentando o debate e a difusão do projeto de transformação social, moral e sexual dos libertários nos primeiros anos de vida republicana no país⁶. Seu projeto literário de realizar “o estudo de uma moral” confluía com o projeto político do anarquismo, o qual considerava tão necessário como destruir o poder do Estado e suplantar o capitalismo, a criação das

[...] condições para a transformação dos hábitos da população, para formação de uma juventude aberta para a vida, livre dos preconceitos e das repressões impostas pelo conservadorismo burguês e pelo obscurantismo religioso. (Rago, 2006, p. 147).

Como rejeitavam a conquista do poder, bem como o seu exercício, os anarquistas investiram “[...] fortemente na destruição das relações de poder e na constituição de novas formas de moralidade social e de sociabilidade.” (Rago, 2006, p. 147). Portanto, advogaram em favor

6 As questões que envolviam o campo da moral e do redimensionamento das relações afetivo-sexuais foram objeto de intenso debate entre os anarquistas, sem, contudo, haver unanimidade entre eles.

da reorganização da vida sexual e familiar dos indivíduos, em especial das mulheres, bem como se preocuparam com a construção de uma nova moral e a transformação das relações de gênero, pois todos esses elementos seriam fundamentais para o ideal revolucionário que defendiam e pelo qual se batiam.

Na dinâmica vivida pelos militantes, a palavra escrita, nas suas mais variadas expressões, incluindo a prosa de ficção, adquiriu papel relevante como manifestação de uma ação direta na luta instituída por anarquistas em dimensão transnacional. O valor que creditavam à palavra escrita pode ser percebido no prólogo redigido por Juan Mir y Mir para a coletânea intitulada *Dinamita cerebral: antologia de los cuentos anarquistas mas famosos*, publicada na Espanha, em 1913. Nesse texto, Mir esclarece que a expressão *dinamita cerebral* foi cunhada por José Lluas, editor do semanário catalão *La Tramontana*, “como oposição à violência sistemática dos dinamitadores” (Mir y Mir, 1977, p. 9)⁷.

Em contraposição aos atentados então praticados, diversos militantes libertários, alguns de projeção internacional, como Piotr Kropotkin, passaram a valorizar, cada vez mais, a chamada “propaganda pela palavra”, ou seja, o uso da palavra na propaganda das ideias libertárias, no despertar das consciências, na sensibilização para a causa anarquista. À época, era comum explicitar a crença

[...] na eficiência da palavra impressa e no papel que esta podia ter em prol da revolução, na convicção de que um panfleto subversi-

7 Refere-se aos atentados perpetrados na última década do século XIX, na qual se registrou o radicalismo de alguns militantes contra chefes de Estado, clérigos, militares e membros da Realeza e da burguesia.

vo era de muito mais valia que uma bomba terrorista ou o punhal de um assassino. (Joll, 1977, p. 175).

No prólogo da coletânea aludida anteriormente, Juan Mir enfatiza a crença que possuía na literatura como capaz de influenciar a maneira de sentir e pensar dos indivíduos, marcando uma orientação decisiva em sua vida intelectual, moral e artística:

Se a literatura servisse apenas para entreter os desocupados e fazer as pessoas rirem ou ficarem satisfeitas, não apreciáramos o trabalho de um escritor mais do que a palhaçada de um palhaço. Isso nos diverte por um momento, enquanto o escritor exerce uma poderosa influência em nosso modo de sentir e pensar. Nada no mundo causa uma impressão tão duradoura e influente quanto a palavra escrita... [...] Isso explica os serviços preciosos e constantes da literatura para os ideais mais sublimes da humanidade. (Mir y Mir, 1977, p. 8, tradução nossa).

Em função do internacionalismo como fundamento básico e pilar central das práticas sociais e revolucionárias do anarquismo, esse movimento de tomar a palavra como “uma das muitas formas de realizar a ação direta” (Tarcus, 2021, p. 8), não se restringiu à Europa; difundiu-se pela América, atingindo significativamente a região rioplatense, com destaque à Argentina, mas alcançando, também, o Uruguai. Onde quer que atuassem, os anarquistas lançaram mão de jornais, revistas, livros, opúsculos, folhetos, panfletos, brochuras como forma de expressar e divulgar suas ideias e ideais⁸. Mas, não se restringiram a esses suportes de

8 Dentre os impressos anarquistas, o jornal constituiu-se no principal veículo de propaganda, embora a publicação de brochuras e a criação literária não tenham sido desprezadas.

propaganda: recorreram, também, à expressão artística, principalmente à literatura, em verso e prosa, acreditando, entre outros, na sua função social, no seu poder de influenciar o modo de sentir e pensar dos indivíduos. Como escreveram Vidal e Minguzzi (2021, p. 19, tradução nossa), a literatura anarquista, para além dos caminhos de sua ação ficcional, sempre buscou fornecer aos leitores ferramentas ideológicas capazes de levá-los a avaliar as ações cotidianas, as ideias e os preconceitos do momento ou confrontar os fatos e seus atores. Desse modo, apresentava claramente um horizonte e um desejo pedagógico.

No Brasil, não foi diferente. O escritor Curvelo de Mendonça, identificado com o tolstoísmo, em resposta ao inquérito promovido por João do Rio com a “classe de 1908”, fornece alguns indícios que permitem compreender o papel exercido pela literatura para os grupos identificados com as correntes sociais de tendência socialista, como é o caso do anarquismo⁹. Tratar-se-ia de uma “literatura útil”, ou seja, “de um exercício intelectual aplicado às necessidades sociais” (Mendonça, 2006, p. 109). E, nesse sentido, a literatura não era um fim em si mesmo, mas “um instrumento de ação social” (Mendonça, 2006, p. 111). Menos poderoso do que outros meios de propaganda e luta, reconhecia Mendonça, mas nem por isso, dispensável, a não ser que se quisesse fazer questão unicamente das palavras, menosprezando as ideias explicitadas em “romances e poesias de ação”, como o tolstoísta fez questão de registrar (Mendonça, 2006, p. 112).

9 Considerações sobre a literatura que se produziu e circulou no movimento anarquista durante a *Belle Époque*, podem ser consultadas em Martins (2020a, p. 201-218).

Nesse lutar com as palavras, Chalmers (2017, p. 44) enfatiza que “a literatura libertária tem a missão formadora da mentalidade do novo homem livre”, exigindo “a transformação das condições sociais de produção pela revolução” tanto quanto requeria “a interiorização da luta na transformação do comportamento humano”. Acreditava-se no poder da palavra escrita como estratégia de propaganda anarquista, organização do movimento, formação de novas subjetividades. Ou seja, a chamada literatura libertária é investida de uma missão que visava à formação da mentalidade do “novo homem” e da “nova mulher”, operando muito além do entretenimento, ao se apresentar como mais um instrumento de luta, de caráter formador e educativo no processo de formação e ação militantes (Mendonça, 2006, p. 43-44).

Foi a partir desse contexto e com base nessas ideias que circulavam por meio dos impressos libertários, que Domingos Ribeiro Filho produziu seu romance *Vãs torturas*, investindo-o de “palavras que estouram como dinamites”, no dizer de Astrojildo Pereira (Astper, 1912, p. 4).

***Vãs torturas*: “romance de combate”**

Anunciado como romance e publicado em um volume com 182 páginas, *Vãs torturas* foi lançado no Rio de Janeiro em dezembro de 1911. Logo nas primeiras páginas, algumas referências vão situando o leitor em relação às concepções que presidem o romance e podem sugerir que Ribeiro Filho revela suas próprias características por meio de seus personagens, tipos que ele próprio descreve no romance.

O terceiro era um funcionário público amanuense de uma repartição de fazenda. Revoltado e resignado, *cultivava o gênero da literatura social, da anarquia e da propaganda das ideias libertárias*.

[...] tinha um livro a publicar, um *romance de combate e de escândalo em que fazia larga sementeira de seus princípios libertários*. (Ribeiro Filho, 1911, p. 9, grifos nossos).

O camarada descrito pelo narrador é um funcionário público que produzia literatura social e abraçava as ideias anarquistas, publicizadas por meio do romance que escrevia e com o qual pretendia combater a sociedade, promovendo crítica e escândalo. Vale-se, portanto, da palavra escrita como um instrumento de denúncia e arma de combate, colocando em pauta questões de valor político e social.

Neste ponto, e alinhavando essas informações, acredito ser possível alguns exercícios de reflexão acerca da chamada literatura social e da noção “romance de combate”, considerando-se os limites de um artigo.

De acordo com Candido (2011, p. 183), literatura social se preocupa em transpor os problemas da sociedade para a narrativa de ficção, ou seja, em incorporar às letras as preocupações sociais que permeiam a vida em sociedade. Nesse tipo de produção literária, “o autor deseja assumir posição em face dos problemas” ficcionalizados. Quase sempre motivado por posições políticas, o autor confere vida a personagens e dramas verossímeis, desenvolvendo seu romance em conexão com a realidade concreta, com a “vida real”. A crítica e a denúncia das mazelas da sociedade fazem parte do texto ficcional, do qual o romancista se serve para despertar os sentidos do leitor, estimular sua reflexão, provocá-lo, chamando sua atenção para avaliar determinadas questões e apostar na possibilidade de mudança, sempre orientado para desenvolver o romance não só a partir de suas convicções e visão de mundo, mas em conexão com a realidade ou sua interpretação da realidade.

Nessa perspectiva, *Vãs torturas* pode ser considerado um romance vinculado à literatura social, uma literatura social libertária, porquanto

as formas de problematização dos temas apresentados no romance, envolvendo o campo da sexualidade, e as respostas sugeridas pelo autor aos dramas morais tratados são encaminhadas à luz das perspectivas libertárias de construção de uma nova moral social/sexual. A base argumentativa do romance dialoga com os preceitos teóricos do anarquismo, seus fundamentos de rejeição da autoridade, da coerção e da opressão, de recusa das instituições como o Estado, a Igreja, o casamento monogâmico indissolúvel e o patriarcado, de crítica à exploração capitalista e aos valores da ordem burguesa, entre outros.

Vãs torturas é um romance urbano, cuja trama é ambientada no Rio de Janeiro. Seu temário principal envolve o amor livre, a livre união, a repressão sexual, a desigualdade entre os sexos, a emancipação feminina, o desejo sexual, o prazer carnal, colocando em questão a virgindade e a instituição do casamento contratual, sacramentado pela Igreja e legalizado pelo Estado (Martins, 2020b, p. 163-195). Possui uma narrativa simples e linear, com poucos personagens, concentrando-se no cotidiano vivido pelos amigos e camaradas Heitor Lobo e Júlio de Sá. Identificados como anarquistas, são deles as falas mais politizadas, como as críticas que dirigem à “alta sociedade”, apresentando a burguesia sob o estigma da hipocrisia, futilidade e destruição. A trama principal gira em torno do amor e da atração que movem o anarquista Heitor e a jovem Olga Prado. Ela é uma moça da alta sociedade, cuja família pretende negociá-la em casamento com alguém do mesmo nível social. Apaixonados, lutam para viver o amor e experimentar o sexo em toda plenitude. Paralelamente, há a trama que envolve o outro casal de amigos: Julio e Henriette. Ele, um anarquista, atuava como professor e tradutor; ela, uma francesa de espírito livre e aberto, era costureira de ofício. Juntos, eles tentavam viver uma união livre baseada exclusivamente no amor. É a luta de Heitor e Olga para

ficarem juntos e de Júlio e Henriette pela sobrevivência que conferem dinâmica ao romance.

A partir desse entrecho, Ribeiro Filho volta-se para dar vida ao seu “romance de combate”, que diz respeito a uma prosa de ficção vinculada ao gênero da literatura social (libertária), em cujo conteúdo abordam-se temas de valor político e social mediatizadas por uma leitura da realidade comprometida com o pensamento libertário. Por meio dela, se faz larga sementeira da anarquia e dos princípios libertários, a fim de questionar e desarticular as convenções estabelecidas e as redes de poder tradicionalmente instituídas. Desse modo, circularam pelas páginas de *Vãs torturas* algumas das críticas mais severas dos anarquistas à ordem burguesa, como a exploração do trabalho, a desigualdade de classes, a moral repressiva e opressora que se baseia no princípio da autoridade. O livro todo é dotado de uma “sensibilidade antiautoritária e atuante”, em cuja estética valoriza-se o combate e visa-se à mudança (Reszler, 1974, p. 7).

Em relação ao campo da moral, a crítica direciona-se, principalmente, às normas de gênero que circunscreviam a situação social da mulher na sociedade e prescreviam a virgindade e o casamento como valores positivos. No centro dessa discussão, encontra-se a opressão sofrida pelas mulheres, com a falta de independência na escolha de seus companheiros e a repressão de seus desejos sexuais. O tema do amor livre e da livre união são preocupações centrais do enredo, vistos como expressões de um novo ideal, mas sinalizados que tal realização dependeria das condições da vida material. Da mesma forma, também permeiam a obra a educação feminina, as diferenças nos papéis sociais-sexuais atribuídos a homens e mulheres e o duplo padrão de moral sexual, que atingia desigualmente os “sexos”.

Nesse movimento, se encontra a denúncia severa das hipocrisias e a crítica enérgica aos aprisionamentos perpetrados pela ordem do-

minante, com o propósito de subverter a ordem moral e as normas de gênero. A preferência por temas que contribuam para desarticular a legitimidade de práticas e comportamentos tradicionais remete à transgressão como vetor que possibilita a construção de novas formações subjetivas, novos modos de ser e de experimentar as relações afetivas e sexuais. Problematicando a experiência trespassada por dramas morais e sociais, esperava-se não somente uma transformação íntima, individual, mas a transformação coletiva, pela possibilidade de a literatura social libertária estimular novas formas de existência para todas e todos. Na verdade, ansiava-se que tais transformações poderiam levar a modos libertários de existência, nos quais a sexualidade estaria no centro das preocupações.

“Romance de combate”, portanto, é articulado a uma perspectiva ideológica, que se projeta além da propagação do ideário, uma vez que se preocupava com a reflexão social e a formação de novas bases para as relações sociais, em geral, e as relações entre homens e mulheres, em particular, fazendo crer que as escolhas eram possíveis e a transgressão uma possibilidade de existência. Disso decorre uma obra destinada a divulgar ideias e emitir opiniões, a partir de uma crítica contundente à tradição cristã e a forma de ser burguesa, os valores e objetivos em que se baseiam.

A força dos personagens principais, e por decorrência da obra, consiste justamente na “liberdade do indivíduo – verdadeira matriz da moralidade anarquista” (Pérez, 2006, p. 17), a qual orienta a busca da felicidade a partir da transgressão às regras morais vigentes, sobretudo aos códigos que circunscreviam a sexualidade, em benefício de uma prática existencial pautada no amor e na união livres, sem obrigação nem coerção, distante da premissa do pecado como “falta” ou “erro” e de qualquer sentimento de culpa.

Por meio do seu “romance de combate”, Ribeiro Filho procurava trabalhar pela transformação dos padrões morais, dos perfis de gênero e das relações entre o masculino e o feminino, pressupondo novas subjetividades, atreladas à produção de um novo modo de existência, novas maneiras de experimentar as relações afetivas e sexuais. As formas de problematização dos temas apresentados nos romances e, sobretudo, as respostas sugeridas expressam um modo de ser e de sentir anarquistas que se desejava forjar, distantes da esfera de controle e disciplinarização dos corpos e das consciências. Resistir e combater as convenções, transgredir as regras, guiando-se no sentido de realizar seus projetos: era isso que se esperava do homem e da mulher novos, sujeitos livres e autônomos. Era por isso que os anarquistas combatiam, trabalhavam e ansiavam.

Portanto, o mergulho nesse “romance de combate” permite pensar a obra a partir de um sentido social e político; como verdadeiro lugar de embates de ideias, de crítica social e até mesmo de denúncia, como nesta passagem, em que Heitor, irônico, afirma:

– Convenho; – ... mas quem sabe não me cabe a sorte daquele juiz que condena as mulheres adúlteras e permite aos maridos o direito de matar, enquanto dorme tranquilo com as mulheres dos advogados e dos almirantes? (Ribeiro Filho, 1911, p. 11).

Nesse mínimo fragmento, pode-se verificar a força do questionamento das estruturas de gênero em casos que envolviam a infidelidade feminina e os crimes passionais, a partir dos quais “a vítima torna[va]-se réu e o réu, vítima” (Borelli, 1999, p. 17). Sem falar na hipocrisia daqueles que deveriam exercer a *justiça burguesa*, parcial e tendenciosa, sempre favorável aos poderosos.

Avaliar, então, o significado histórico da literatura social libertária e seu valor documental, significa tomá-la como estratégia de resistência e luta; exige pensá-la como possibilidade de resistência pela transgressão, na medida em que o autor ficcionaliza situações e relações que propõem a destruição de regras coercitivas em benefício de uma ética libertária, orientada por formas mais livres de viver. Entendendo-se resistência não somente como oposição explícita a uma dada ordem social e moral estabelecida, mas também, e principalmente, como a construção de novos sentidos nas relações afetivas e sexuais entre homens e mulheres; nos padrões de comportamento, construindo novas subjetividades, novas sensibilidades, atacando, portanto, as fontes de saber e autoridade e as convenções firmadas. Essa foi a sensibilidade de Domingos Ribeiro Filho, um homem, um anarquista, um escritor, em cuja obra se pode verificar o questionamento das hierarquias entre os gêneros e a produção de novas subjetividades em conexão com os fundamentos estruturantes da tradição libertária por meio da forma literária.

Referências

ASTPER. Um livro que é uma exceção. **A Guerra Social**, Rio de Janeiro, p. 4, 3 fev. 1912.

BORELLI, Andrea. **Matei por amor!** – as representações do masculino e do feminino nos crimes passionais. São Paulo: Celso Bastos; Instituto Brasileiro de Direito Constitucional, 1999.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo. **A história contada:** capítulos de história social da literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

CHALMERS, Vera. **Escritas libertárias**. São Carlos: EdUFSCar, 2017.

FLOREAL, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 12 nov. 1907.

FLOREAL, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 12 nov. 1907.

FLOREAL, Rio de Janeiro, ano 1, n. 4, 31 dez. 1907.

JOLL, James. **Anarquistas e anarquismo**. Lisboa: Dom Quixote, 1977.

JOURDAN, Camila; ACÁCIO, Augusto. **A sociedade contra o Estado**: libertário é sinônimo de anarquista. 2019. Disponível em: https://faccaoficticia.noblogs.org/files/2019/08/SociedadeContraEstadoAnarquia_cor_Leitura.pdf. Acesso em: 24 set. 2020.

MARTINS, Angela Maria Roberti. Considerações acerca da literatura que se produziu e circulou no movimento anarquista durante a *Belle Époque* no Rio de Janeiro e a produção literária de Domingos Ribeiro Filho. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima (org.). **Belle Époque em perspectiva**. São Paulo: Intermeios, 2020a.

MARTINS, Angela Maria Roberti. Domingos Ribeiro Filho: literatura e espírito libertário na *Belle Époque* carioca. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). **A cidadela das letras**: história e literatura no Rio de Janeiro da virada do século XIX ao XX. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

MARTINS, Angela Maria Roberti. O romance libertário *Vãs torturas* como forma de luta e resistência: uma proposta preliminar de leitura. In: MARTINS, Angela Maria Roberti (org.). **Escritores e textos libertários**. Rio de Janeiro: Ayrán, 2020b.

MENDONÇA, M. Curvelo de. Curvelo de Mendonça. In: RIO, João do. **O momento literário**. Curitiba: Criar, 2006.

MIR Y MIR, Juan. Prologo. In: ANTOLOGÍA. **Dinamita cerebral**: antologia de los cuentos anarquistas mas famosos. Barcelona: Icaria, 1977.

PÉREZ, José Luis de Sousa. Prefácio. *In*: KROPOTKINE, Piotr A. **A moral anarquista**. Lisboa: Sílabo, 2006.

RAGO, Margareth. “Es que no es digna la satisfacción de los instintos sexuales?” – amor, sexo e anarquia na Revolução Espanhola. *In*: SOARES, Carmen (org.). **Corpo e História**. Campinas: Autores Associados, 2006.

RESZLER, André. **La estética anarquista**. México: Fondo de Cultura Económica, 1974.

RIBEIRO FILHO, Domingos. **Vãs torturas**. Rio de Janeiro: J. Ribeiro dos Santos, 1911.

RUDY, Cleber. **O anticlericalismo sob o manto da República**: tensões sociais e cultura libertária no Brasil (1901-1935). São Paulo: Alameda, 2020.

TARCUS, Horacio. La literatura anarquista, jalones de um reconocimiento. *In*: VIDAL, Daniel; MINGUZZI, Armando Vicente (org.). **Contra toda autoridad**: literatura anarquista rioplatense (1896-1919). Matías Raia; Temperley: Tren en Movimiento, 2021.

VIDAL, Daniel; MINGUZZI, Armando Vicente. Palabras soñadas y vividas. *In*: VIDAL, Daniel; MINGUZZI, Armando Vicente (org.). **Contra toda autoridad**: literatura anarquista rioplatense (1896-1919). Matías Raia; Temperley: Tren en Movimiento, 2021.

Recordações do escrивão Isaías Caminha, de Lima Barreto: racismo, literatura e comunicação no Rio de Janeiro da Belle Époque

Dionisio Márquez Arreaza

Entretanto, isso tudo é uma questão de semântica: amanhã, dentro de um século, não terá mais significação injuriosa. Essa reflexão, porém, não me confortava naquele tempo [...] As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria! (*Recordações do escrивão Isaías Caminha*).

Lima Barreto é e não é Isaías Caminha

A primeira coisa que chama a atenção do romance de Lima Barreto *Recordações do escrивão Isaías Caminha* é a estrutura de enunciação, em particular, as mudanças dos elementos pré-textuais e textuais nas distintas edições. Por um lado, tem-se o prefácio datado de 1905 na edição parcial da revista *Floreal* de 1907 no Rio de Janeiro e assinado pelo próprio escrивão Isaías Caminha que assume a autoria do texto. Por outro, no livro de 1917, também editado no Rio, tem-se a “Breve notícia” datada de 1916 e assinada por Lima, na qual incorpora aquele mesmo prefácio assinado por Isaías e explica que este amigo seu teria lhe confiado publicar o manuscrito sobre as suas lembranças de vida. Se a edição portuguesa de 1909, em que consta o texto completo pela primeira vez, não contém nenhum elemento pré-textual, já no título, o nome e a

voz em primeira pessoa identificam Isaías como narrador. Diante dessas mudanças e possíveis divergências, como entender esse narrador?

Tomando a distinção que faz Umberto Eco (1996, p. 26), a estrutura de enunciação parte de um autor empírico no primeiro nível que, por sua vez, cede a autoria a outra pessoa no segundo nível, o autor modelo ou propriamente fictício, e é este quem, no caso, literalmente, assina o fim do texto com a data de 1908. Tratando-se de ficção, pode se perguntar se precisaria de um recurso que reforçasse o efeito de veracidade. Talvez fosse necessário, porém, para um tema sério: o racismo no Rio de Janeiro e o trauma dessa experiência. O tratamento do preconceito multifacetado, que Lima Barreto conhecia e que recriou nos sofrimentos atribuídos a outro indivíduo, necessitava, mesmo assim, de um tom pessoal e confessional que, na sua crítica da cidade e os seus habitantes, partisse de alguém que vinha de fora como o jovem Isaías que veio do Espírito Santo para o Rio, eis em parte a razão desse clássico recurso literário.

Se o uso e efeito da voz veraz de outra pessoa de outro estado lhe permitia colocar ênfase mais nos assuntos tratados que nas pessoas, essa voz alterna também permitia a Lima tomar distância das opiniões de Isaías, e vice-versa. Dava-lhe flexibilidade na abordagem dos posicionamentos que o personagem de ficção pratica e defende ao longo do texto, que não necessariamente coincidiam com os dele. Da mesma forma, o próprio Isaías se permitia concordar com algumas coisas dos outros personagens e não com outras. Por exemplo, ele gostava da fala palaciana do poeta revolucionário Abelardo Leyva, mas não concordava com a síntese anarquista-positivista do seu pensamento porque considerava o caos social e a ordem científica como coisas essencialmente contraditórias (Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 210).

Quem sabe se essa decisão narrativa do escritor carioca se deva a querer separar o personagem da sua personalidade supostamente repre-

ensível de polemista, bêbado, louco e pseudoescritor para que a comunidade letrada da época, daquela *Belle Époque* (1890-1920), não viesse a desmerecer as questões sociais problematizadas na obra e que eram, ademais, intrínsecas àquela personalidade complexa do escritor de cor que debutava então no Rio “belepocano”. Mesmo que o leitor coetâneo o odiasse, esse recurso narrativo permitiria, através do artifício, dar atenção à imagem e crítica sociais representadas no personagem narrador e não à pessoa que era ou não Affonso de Lima Barreto. O pacto autobiográfico (Lejeune, 1975) ou autoficcional serviria para atingir a veracidade do racismo nessas “recordações” e o impacto crítico delas não com base no autor carioca biográfico como pessoa real, mas através do autor capixaba (auto)fictício como recurso artístico, o que Carmem Lúcia Negreiros de Figueiredo e Ceila Maria Ferreira (2017b, p. 33-34), tomando o termo de Manuel Alberca, chamam de pacto ambíguo. Com efeito, Lima Barreto é e não é seu amigo Isaías Caminha, não só da maneira estrutural em que um autor é e não é seu narrador, mas dentro da enunciação ambígua – que não incomoda o leitor contemporâneo – e da especificidade da questão étnico-racial num momento e lugar determinado da cultura carioca e brasileira, a partir das quais percebe-se uma estrutura e obra literária com força universal – como o próprio Lima almejava.

A segunda questão de estrutura que chama a atenção, seguindo a cronologia dos elementos pré-textuais e textuais (o prefácio, a “Breve notícia” e o texto propriamente) e da primeira publicação parcial (1907) e as duas edições completas (1909 e 1917), são os distintos tempos em que age o narrador-personagem Isaías. Coincindo com a distinção de Figueiredo e Ferreira (2017b, p. 32-33), em que este segundo narrador se desdobra triplamente: o tempo passado do jovem Isaías sobre quem se narra entre 1895 e 1898; o primeiro tempo presente entre 1905 e 1908 no qual o Isaías adulto, que assina como “escrivão de coletoria”, compõe

o manuscrito (prefácio e texto); e o segundo tempo presente em 1916 no qual o autor empírico, o próprio Lima Barreto, redige uma “breve notícia” sobre um Isaías dez anos mais velho que aquele adulto que tinha narrado, e que havia sido eleito deputado. O que destaca nessa “breve notícia”, acrescentada na edição de 1917, é o estado de superação do trauma e penúria iniciais “recordados” dez anos antes, nas edições de 1907 e 1909, e o alto grau de integração de Isaías à sociedade antes criticada como é evidenciado nessas “notícias” do paratexto de 1917.

Observados esses elementos e as edições em conjunto, o leitor pode qualificar os três momentos da evolução de Isaías: do jovem que passou fome e sofreu discriminação racial para o adulto que narra aquele trauma tomando distância crítica, mas com certo “cinismo” e “amargura”, e, finalmente, para um adulto mais velho, que não narra, está ausente no texto, agora está integrado social e economicamente, e que, conta Lima Barreto na “Breve notícia”, “não se incomoda mais com o livro; tomou outro rumo” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 130).

O Isaías mais velho de 1917, continua explicando Lima Barreto, vive o presente já sem a dor do preconceito social e racial na comunidade letrada, “figurando nas notícias elegantes dos jornais” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 130), e como figura pública com tempo de lazer se exibindo no espaço urbano, “entre as encantadoras, fazendo o tal *footing* domingueiro, no Flamengo” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 130). Esse contraste de situações materiais e morais opostas, feito através da estrutura de enunciação e da relação diacrônica entre o textual e o paratextual, faz parte do sentido da obra. Em outras palavras, as retomadas e revisões do texto por parte de Lima Barreto, autor empírico, durante dez anos, como apontam Figueiredo e Ferreira (2017b, p. 8-11), são tão significativas quanto as mudanças de Isaías Caminha, autor fictício, através desse tempo.

O trauma do racismo do jovem Isaías

Nos primeiros quatro capítulos, e parte do quinto, o narrador ficcionalmente autobiográfico vai gradualmente narrando as experiências da sua infância cultivada e boa educação formal, formulando paulatinamente a questão do racismo na capital brasileira da primeira década do então novo século XX. Nesses capítulos e no prefácio, para falar de si, o narrador emprega palavras ou frases étnico-racialmente indeterminadas como “pessoas de meu nascimento” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 127), “não te mostres muito, porque nós...” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 142), e “tez de cor pronunciadamente azeitonada” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 143) para preparar o terreno do tema do romance. No segundo capítulo, narra-se a primeira experiência de discriminação não explícita, quando, durante a viagem para o Rio, o caixeiro na estação de trem o tratara diferentemente do cliente “alourado” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 143). A referência à Benedicta, “uma velha preta, antiga escrava do meu reverendo pai” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 172), no quarto capítulo, é uma descrição étnico-racial, mas não racista (retomarei isso depois).

Será no quinto capítulo que é usado o primeiro termo com sentido e contexto racista, “*mulatinho*” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 187). Até ali, o protagonista vai perdendo progressivamente a inocência e ignorância do jovem do interior semirrural de outro estado para ser socializado e racializado na linguagem e espaço urbanos do Rio de Janeiro, adquirindo assim uma nova consciência como negro marginalizado de forma patente, embora relativa.

Ao voltar para o hotel Jenikalé, onde fica nas primeiras semanas no Rio, Isaías recebe uma intimação. Deve se apresentar na delegacia

para ser interrogado sobre um furto de dinheiro acontecido no hotel, o que implica que alguém suspeitou dele, dentre todos os outros hóspedes. Enquanto espera na delegacia para ser chamado a depor, o capitão/escrivão Viveiros faz a pergunta racista para o inspetor e o narrador intercala uma explicação:

– É o caso do Jenikalé? Já apareceu o tal *mulatinho*?

Não tenho pejo em confessar hoje que quando me ouvi tratado assim, as **lágrimas me vieram aos olhos**. Eu saíra do colégio, vivera sempre num **ambiente artificial de consideração, de respeito, de atenções comigo** [...]. Hoje, agora, depois não sei de quantos pontapés destes e outros mais brutais, **sou outro, insensível e cínico, mais forte talvez**; aos meus olhos, porém, **muito diminuído de mim próprio, do meu primitivo ideal** [...]; mas **choro agora, choro hoje quando me lembro que uma palavra desprezível dessas não me torna a fazer chorar**. Entretanto, isso tudo é uma **questão de semântica: amanhã, dentro de um século, não terá mais significação injuriosa**. Essa reflexão, porém, não me confortava naquele tempo, porque **sentia na baixeza do tratamento, todo o desconhecimento das minhas qualidades, o julgamento anterior da minha personalidade** que não queriam ouvir, sentir e examinar. O que mais me feriu foi que ele partisse de um funcionário, de **um representante do governo**, da administração que devia ter tão perfeitamente como eu **a consciência jurídica dos meus direitos ao Brasil** e como tal merecia dele **um tratamento respeitoso**. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 187, itálicos no original, negritos nossos).

O termo racial “*mulatinho*”, de origem etimológica animal, com diminutivo, na fala de um funcionário público, aparece no texto com a ênfase dos itálicos. É comum no romance essa letra para destacar a intenção nas falas dos personagens, o que permite atribuir um sentido racista nos elementos da situação comunicativa:

o termo racial, a forma diminutiva, os itálicos, e a forma conversacional de tratamento. O forte impacto dessa palavra nesse contexto constitui uma experiência singular traumática que transforma propriamente o jovem com uma boa imagem de si (egocêntrico, de boa educação escolar e de casa, seguro de si, orgulhoso, idealista, sensível e ciente dos seus direitos de cidadão) numa “pessoa de cor” intencionalmente desprezada, dito de outra maneira, num personagem de cor. Distingo aqui pessoa de personagem porque a raça ou a característica étnico-racial, no sentido weberiano (Weber, 1978, p. 387), é uma crença social e histórica construída e, assim, uma ficção por mérito próprio, logo compartilhada ou imposta ideológica e coletivamente por ou a uma comunidade dada. Uma ficção com consequências reais. A angústia, a frustração e a raiva que Isaías ressentia com esse tratamento racista indireto dado no diálogo entre o capitão e o inspetor na presença dele são sentimentos traumáticos consequência do choque entre duas construções simbólicas em antagonismo: entre a história da pessoa e o seu valor individual (do jovem Isaías ingênuo e inteligente) e a história do negro e a sua desvalorização coletiva (do jovem Isaías socializado pela linguagem ou ficção social).

Além disso, através da imagem do ato do choro, ou sua ausência, o narrador diferencia o jovem do adulto, o sensível do insensível, e aqui fica nítida a distinção entre os dois Isaías no resto da leitura das recordações. Enquanto o jovem chora de raiva e frustração ao ser discriminado, o choro do escritor de cor no seu presente é, precisamente, por não poder mais chorar ao não poder mais registrar esses sentimentos. Ele diz ser outro, diferente do jovem, no presente “insensível e cínico, mais forte talvez” por estar já acostumado a esse tipo de tratamento racista na então cidade capital da nação.

Na sequência da cena, segue uma troca intensa no diálogo no qual Isaías chega ao seu limite e insulta o delegado, chamando-o de “imbecil”. Isso porque essa humilhação, o narrador lembra, se juntou a outras que “subiram à tona da minha consciência” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 193). Eis o momento doloroso em que nasce a nova consciência negra como construção social violenta – não posso enfatizar isso o suficiente – estigmatizada e estigmatizante, produzida e reproduzida, tanto na instância governativa como no espaço comum da estação de trem, que é, por sua vez, projetada e imposta ao sujeito-outro (forçado a ser outro) por parte do discurso hegemônico da época. Trata-se, ademais, de uma identidade coletiva de grande heterogeneidade regional e transcultural.

A sociedade através da linguagem racializa Isaías, torna-o consciente “das pessoas do meu nascimento” – essa ficção de consequências reais – e só assim que redescobre negativamente seu próprio corpo e fisionomia. A cena na delegacia marca o momento quando o jovem capixaba termina de perder o que sobrava da inocência da infância e se torna mental e fisicamente um “mulato” carioca efetivamente socializado pelas normas e os costumes, ou seja, pela ordem simbólica da *Belle Époque* do Rio, cabe lembrar, a uma ou duas décadas dos dois marcos históricos: a Proclamação da República (1889) e a Abolição da Escravidão (1888). Com efeito, após insultar o delegado, o jovem negro, agora carioca consciente e não mais capixaba inocente, comovido ainda pela experiência vivida, é colocado no “xadrez” ou cela penitenciária onde reflete por algumas horas. O Isaías adulto encerra o quinto capítulo assim: “As lágrimas correram-me e eu pensei comigo: A pátria!” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 193). A ruptura e não identificação entre o sujeito recém-racializado e o va-

lor republicano de cidadania que este pratica, reforça a crítica social e política do romance. Dessa maneira, o Isaiás-personagem da pós-inocência e da nova consciência fica então um pouco mais próximo do Isaiás-narrador.

Porém, junto ao trauma sofrido pelo protagonista nessa cena de máxima tensão, é igualmente significativo que o delegado se acalma e o jovem se desculpa. A efetiva resolução entre os personagens é o que torna a questão étnico-racial no texto mais complexa e nuançada. Com tudo que essas experiências e mudanças têm de denúncia, as tensões sociais e étnico-raciais vão sendo relativizadas e resolvidas, dado que o jovem Isaiás consegue eventualmente emprego num jornal e o Isaiás mais velho, dez anos depois da publicação das “recordações”, torna-se deputado. Essa relativa resolução da tensão social é um traço específico da cultura brasileira e latino-americana, diferente, por exemplo, do contexto anglo-americano, que também compartilha o passado escravocrata. Nesse sentido, fora o cinismo, o narrador vê a questão do racismo como semântica. As palavras que hoje ferem, amanhã podem perder a significação injuriosa. Apesar do trauma do jovem, o adulto entende o dinamismo diacrônico da dimensão simbólica da linguagem e como essa ficção se imbrica à realidade. A reflexão sobre a linguagem é o que relativiza e qualifica o racismo brasileiro e seu efetivo grau de gravidade.

Benedicta ou a ambiguidade

No capítulo quatro, descreve-se parte da vida íntima e o lazer na casa de infância, e é apresentada uma personagem que faz o narrador trocar de lugar de enunciação, de vítima para aparente reprodutor, se não do racismo propriamente, de um discurso degradador. Lemos:

Acabado o chá, eu ainda ouvia ‘**histórias**’ da tia Benedicta, **uma preta velha, antiga escrava do meu reverendo pai**. Eram **cândidas histórias da Europa**, cousas delicadas de paixões de príncipes e pastoras formosas que a sua **imaginação selvagem** transformava ou enxertava com combates de gênios maus, com malefícios de feiticeiras, toda uma ronda de forças poderosas e inimigas da vida feliz dos homens. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 172, grifos nossos).

Sendo que o motivo para lembrar e escrever as recordações é a crítica ao preconceito contra pessoas com uma “tez de cor” particular, o leitor pode se surpreender que na primeira vez que a palavra “preta” é usada no romance para descrever a cor de uma pessoa, mesmo sem conter o tratamento que vimos na estação de trem, o narrador adjective de “selvagem” a “imaginação” da empregada ex-escrava do pai que o entretinha na infância.

Há, pelo menos, duas leituras da passagem de Benedicta. A primeira acha que a candidez, delicadeza e paixão de figuras de significação nobre ou bucólica da cultura dominante europeia vão sofrer uma deteriorização no “enxerto” dos conflitos e feitiçarias de figuras de significação ruim ou maléfica da cultura escravizada africana, reproduzindo, assim, a oposição colonial clássica entre o branco-superior e o negro-inferior ou, pelo menos ecoando, em boca do jovem Isaías, a ordem hierárquica familiar proveniente do pai como ex-senhor de Benedicta. A segunda leitura observa a apropriação cultural por parte do oprimido do discurso do colonizador para assim desconstruí-lo e ressignificá-lo como discurso libertador de “forças poderosas”, como diz a citação anterior, numa mistura afro-europeia. Neste sentido, Lima Barreto precederia o Caliban de Césaire e a antropofagia dos Andrades modernistas.

As duas leituras mantêm uma relação ambígua e irredutível entre si. No mínimo, o narrador se mostra ambíguo porque ainda que relembre essas cenas de sua “tia” com afeto e saudade, o adjetivo “selvagem” e o verbo “enxertar” assinalam um processo de degradação de um texto primário supostamente superior ou nobre. Não obstante, essa ambiguidade entre o narrador que denuncia o racismo que sofre e que ao mesmo tempo adjetiva mal o sujeito negro não deixa de representar uma oposição, na escolha de estilo e personagens, ao discurso beletrista e positivista da *Belle Époque* do Rio.

Escrita, literatura, beletrismo

Após a cena na delegacia, o sexto capítulo inicia no presente do escrívão que confessa para o leitor estar revivendo a dor do passado¹. Nesse intermédio, sai-se da história momentaneamente e se faz um comentário metaliterário que pode ser entendido no mesmo nível estrutural do prefácio pré-textual e contém três elementos: o mal-estar revivido, a hesitação em escrever literatura e a determinação em satisfazer um fim útil, tudo o que retrata a imagem complexa do narrador cujo ego está partilhado entre o passado do jovem e o presente do adulto sem, todavia, confundi-los.

O narrador, parafraseando, quer se afastar das fórmulas e receitas superficiais dos literatos que dominam a cena cultural com um “pueril

1 Lima Barreto não conheceria a teoria freudiana que teria ajudado Isaías Caminha a interpretar o trauma que no texto é trasladado à questão da escrita e da literatura. Embora já existisse desde 1899, essa teoria só chega ao Brasil nos anos 1920 através de Mário e Oswald de Andrade (Torquato; Rocha, 2016, p. 426-427).

e errôneo critério de beleza” (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 194). É a bela aparência do saber na ignorância. Os escritores, jornalistas, e também os bacharéis, juízes e promotores pertencem a essa classe profissional de sujeitos que produzem obras e artigos nos quais nem sempre sabem de fato sobre os temas sobre os quais publicam. Esses sujeitos e textos constituem a comunidade letrada ou pretensamente beletrista, no sentido imitativo, burguês e “estrangeirizante” do galicismo *belles lettres*, e o mercado editorial da *Belle Époque*, etiqueta localmente apropriada cujo galicismo suscita problematicamente a questão levantada por Isaías Caminha.

O narrador critica as “belas letras” da igualmente “bela época” que não era tão “bela” segundo o ponto de vista do escritor de cor. Ele se posiciona contra esse perfil de autor e de produto textual, mas ele o faz também participando como membro dessa comunidade diversa e heterogênea, gerando, assim, o signo crítico e negativo próprio da escrita moderna. A escrita de Lima Barreto e a expressão do narrador Isaías Caminha mostram como essa tensão escriturária e social é explicada em termos claros e até pedagógicos de forma metatextual e metaliterária nesse intermédio da ação narrativa e, além disso, ao longo da obra limiana.

Por isso, o escrívão diz buscar desenvolver uma linguagem acessível que possa falar desse tema doloroso de uma forma geral ou universal e, para isso, ele não nega buscar modelos em obras de grandes romancistas, como: *Crime e castigo* de Dostoiévski, os contos de Voltaire, *Guerra e paz* de Tolstói, *O vermelho e o negro* de Stendhal, a “Cousine Bette” de Balzac, *A educação sentimental* de Flaubert, os romances de Eça de Queirós, entre outros (Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 194). Continua no intermédio metatextual falando sobre o seu objetivo:

Queria **modificar a opinião dos meus concidadãos, obrigá-los a pensar de outro modo**, a não se encherem de hostilidade e má vontade **quando encontrarem na vida um rapaz como eu** e com os desejos que tinha há dez anos passados.² Tento mostrar que são legítimos e, se não merecedores de apoio, pelo menos dignos de indiferença. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 195, grifos nossos).

Não é mero desfile bibliográfico ou eurocentrismo autóctone a menção aos modelos por parte do narrador, pois o enciclopedismo esclarecido e o realismo europeu fazem parte da linguagem moderna que criticava literariamente seu contexto sociocultural e socioeconômico, de que Isaías precisa e que busca para si como escritor negro. Caminha não busca a cópia passiva do modelo, mas a sua apropriação para pensar e narrar a realidade local (como fez a machadiana) e não para mera imitação da moda dominante³. Ao procurar tanto beleza quanto utilidade, o Isaías adulto quer dar à sua ficção a força crítica necessária para mudar a opinião dos cariocas e brasileiros nas ruas da vida real. Através da ficção literária, quer-se reverter aquelas consequências reais da ficção da linguagem racista.

2 Sendo o prefácio datado em 1905 e o manuscrito em 1908, as lembranças teriam ocorrido entre 1895 e 1898.

3 Ao comparar, por exemplo, a obra mencionada de Dostoiévski e essa de Lima Barreto comprova-se que são semelhantes literariamente nas cenas tensas nas delegacias respectivas com os jovens Rodyon Raskolnikov e Isaías Caminha por causa da personalidade inteligente, temperamental e egocêntrica destes, e ideologicamente semelhantes na crítica ao discurso cientificista e seu mito do progresso. Porém, diferenciam-se na crítica social porque enquanto, no caso russo, a revolta contra a pobreza justifica o ato do crime violento, no caso brasileiro é a violência do racismo o que justifica a reflexão sobre a sua erradicação.

Ao se decidir a escrever literatura, o narrador quer combater o poder simbólico belepocano através da própria materialidade literário-editorial beletrista desse poder simbólico. Penso que essa reflexão literária de Caminha na obra de Lima Barreto, na medida em que circulou como texto impresso na época nas duas primeiras décadas do século XX, obteve sempre uma reação, fosse para mudar as opiniões de uns, fosse para causar a indiferença de outros. Mesmo que gere desaprovação ou seja ignorado, um livro publicado é a prova de sua existência, do debate que gera e da sua ação comunicativa na esfera pública, no dizer de Habermas (1987).

Entre as insatisfações de Isaías está, conseqüentemente, a solidão intelectual em que vive, sem poder conversar sobre seu livro, suas leituras, suas inseguranças e obsessões diante da tarefa assumida:

De forma que não tenho por onde aferir se as minhas ‘Recordações’ preenchem o fim a que as destino; se a **minha inabilidade literária** está prejudicando completamente o seu pensamento. Que tortura! [...] Sofro assim de tantos modos, por causa desta obra, que julgo que esse mal-estar, com que às vezes acordo, vem dela, unicamente dela. **Quero abandoná-la, mas não posso absolutamente.** [...] Só penso nela. À noite, quando todos em casa se vão recolhendo, **insensivelmente aproximo-me da mesa e escrevo furiosamente.** Estou no sexto capítulo e ainda não me preocupei em fazê-la pública, anunciar e arranjar um bom recebimento dos detentores da opinião nacional. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 195-196, grifos nossos).

A costura entre trama literária e o pensamento social no nível do enunciado do texto, junto com o comentário metaliterário e a questão da exposição pública no nível da enunciação, são preocupações de quem escreve e publica e que relacionam texto e contexto. Se o narra-

dor recorda e escreve obcecada, quase patologicamente, mesmo assim, duvida da qualidade da sua escrita e hesita em publicar seu livro. Tal problema existencial mostra, por sua vez, o quão real é para Caminha (e Lima Barreto) a luta simbólica pela hegemonia na opinião pública na comunidade letrada carioca e o desdobramento da ficção na realidade.

Isaías Caminha vitimizador

Da mesma forma que Isaías é vítima do racismo, vários jornalistas são alvo das mais virulentas críticas por parte do narrador. Ao tratar daqueles, este se afasta da estratégia discursivo-comunicativa anunciada no prefácio, a de destruir argumentos racistas com argumentos ponderados, evitando responder ataques pessoais com “verrinas” (Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 127).

No início do capítulo três, no balcão do teatro, o narrador descreve caricaturalmente o jornalista Raul Gusmão, começando por uma fala do próprio, entre aspas, que pode ser qualificada de beletrista:

‘Os antigos bebiam pérolas dissolvidas em vinagre. Não eram lá de gosto muito fino e a extravagância nada significava. Eu bebo a verde-esmeralda sadia, emblema da mater Natureza, num copo de Xerez. Em vez da pérola mórbida, doença de um marisco, no acre vinagre, bebo o verde dos prados, a magnífica corna das palmeiras, o perfume das flores, tudo que o verde lembra da grande mãe augusta!’

Lembrei-me no dia seguinte dessa frase [do] Raul Gusmão [...]. Falar era para a sua natureza obra difícil. Toda a sua pessoa se movia, se esforçava extraordinariamente; [...] quando falava, era como se falasse pela primeira vez, como indivíduo e como espécie. **Essa sua voz de parto difícil, esse espumar de sons ou gritos de um antropeide que há pouco tivesse adquirido a pa-**

lavra articulada, deu-me não sei que mal-estar [...]; e fiquei a ouvi-lo respeitosamente, **tanto mais que nos tratou, a mim e ao padeiro, com tal desdém, com tal superioridade** que fiquei entibiado, esmagado, diante do retrato, que dele fiz intimamente, de um grande literato, universal e aclamado, espécie de Balzac ou Dickens, apesar dos seus guinchos de pitecantropos.

Falava e não nos olhava quase; errava os olhos – os olhos pequeninos dentro de umas órbitas quase circulares a lembrar vagamente **uma raça qualquer de suíno**. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 149-150, grifos nossos).

Mesmo que com a fala parnasiana o jornalista tentasse justificar essa bebida de mistura incomum no Rio, o recurso expressivo da animalização deformadora do corpo desumaniza a pessoa. Ao caricaturizar a fisionomia exagerando o esforço dos movimentos do corpo por ser como de outra espécie animal, a descrição poderia estar indo muito além da crítica ao estilo preciosista da fala de Raul e até também da crítica ao prestígio e *status* do letrado. Considerando o episódio como texto publicado é difícil não tomar a animalização do jornalista como “suíno” e, muito chamativa e provocadoramente, como “pitecantropo”, espécie hominoide intermediária entre primata e homem, e compará-la à animalização do negro, feita através da “zoologia” do conhecido repertório léxico racista latino-americano, redundemos, em língua neolatina. Em sentido contrário, não quero igualar sumariamente também a descrição ofensiva de um indivíduo ou classe profissional com a discriminação racial contra um grupo historicamente oprimido. Aos olhos do protagonista, o pretendido efeito literário da declamação de Raul só causa o efeito grotesco em primeiro grau do ridículo funambulesco causado por um disparate performático e verbal, diferente, por exemplo, da estética cromwelliana. Contudo, a força da caricatura animalizada é proporcional ao desdém e complexo de superioridade no tratamento que, por sua vez, o jornalista dá aos outros.

Um par de páginas depois, o narrador reincide na descrição ofensiva:

Mal saiu [Raul Gusmão], pedi pormenorizadas informações ao Lage da Silva.⁴ Nos confins da minha aldeia natal, eu não podia adivinhar que o Rio contivesse **exemplar tão curioso do gênero humano, uma desencontrada mistura de porco e de símio adiantado** ainda por cima jornalista ou cousa que o valha, exuberante de gestos inéditos e frases imprevistas. [...] Todos para ele **eram sagrados, seres superiores** ou necessários aos seus negócios [...]. Lage não lhe conhecia as obras, nem mesmo os artigos e ficou satisfeito que um outro conhecido seu [o jornalista Oliveira] viesse sentar-se sem cerimônia alguma à nossa mesa, obrigando-me a não lhe fazer mais perguntas sobre o **pitecantropos literato**. (Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 152, grifos nossos).

É chamativo e polemicamente significativo que, mais uma vez, as recordações de um escritor de cor contenham uma crítica tão ácida que, ao mesmo tempo, faz lembrar bastante os recursos do discurso racista, como a animalização desumanizante da pessoa. Dotada de ironia, a frase “mistura de porco e símio adiantado” se refere possivelmente ao sobrepeso e à fisionomia do jornalista qualificando o segundo animal de “adiantado”, termo oriundo do discurso raciológico de finais do século XIX e início do XX. Chama também a atenção que o protagonista, que um par de capítulos depois iria sofrer o trauma do racismo com o termo “mulatinho”, chame de “porco” e “símio” a outro ser humano. A questão não é caricaturizar, mas a opção zoológica afim ao discurso racista.

4 Padeiro português que Isaías conhece ao chegar ao Rio e quem lhe apresenta a vida social ali.

É impossível pensar que Lima Barreto ignorasse os usos dos termos porque o tema do romance é precisamente a linguagem racista. Como leitor a minha reação a essas passagens foi de rir. Como negar? Como desconhecer a hilariante maestria limiana? Mas o objetivo do romance, como disse o próprio narrador, é de mudar a opinião dos outros sobre o trato ofensivo interpessoal feito na base de uma caracterização negativa física e mental atribuída socioculturalmente a um sujeito ou coletivo. É mister lembrar que o humor e a ironia são ferramentas de expressão formidavelmente ricas, ambíguas e complexas nas culturas e na cultura escrita que não devem ser entendidas de um só ponto de vista, ou restringidas ao chamado politicamente correto, às vezes impróprio e forâneo. Nesse romance, como em outros textos americanos em língua neolatina, deve ser avaliada a crítica social do narrador junto com a sua entrega à zombaria gostosa, e daí partir para o comentário do texto.

De um ponto de vista, a crítica ao personagem Gusmão é inversamente proporcional ao prestígio da profissão jornalística e à linguagem beletrista do risível “pitecantropos literato”. Essa crítica vai desenhando, nesses primeiros capítulos da obra, o ambiente cultural carioca. O meio belepocano em que se desenvolve a linguagem beletrista dos jornalistas, dos poetas e de todas as profissões liberais com acesso à cultura impressa – da coluna de jornal ao artigo ou poema de revista, do espaço urbano do entretenimento dos teatros às casas de café e de chá e as livrarias – configura a conjuntura material e o poder simbólico desses seres “sagrados” e “superiores” da sociedade que se preza de moderna e avançada onde a “hegemonia” cultural é conquistada dentro de uma arena sempre dinâmica, no sentido da teoria comunicacional de Antonio Gramsci (Gramsci, 2011).

Considerações finais

A crítica social, a ambiguidade discursiva e a relativização e possível superação do racismo no romance oferecem um texto cultural complexo, que caracteriza a literatura brasileira como as demais culturas de língua latina na América. Para entender o sentido da obra, é importante imaginar não só o escrивão, etnicamente misturado que se serve de maneira pantagruélica dos recursos expressivos que questiona, mas também no leitor empírico de época, o leitor belepocano, portador dos preconceitos enfaticamente questionados por aquele. Para tanto, parto do fato da dificuldade expressada pelo próprio Isaías em modificar o preconceito do carioca, mesmo misturando a forma prestigiosa da literatura com o ponto de vista singular do negro. Talvez Lima Barreto sondasse que isso não seria suficiente. Talvez a chave da estratégia comunicacional de conscientização do romance estaria em que seu semelhante e leitor, presumivelmente não negro e/ou mais ou menos preconceituoso, conseguisse visualizar os dois sujeitos representados juntos: aquele com quem se identifica (Gusmão e o pessoal da redação do jornal *O Globo*), e aquele com quem não se identifica (o jovem Isaías); ambos juntos, lado a lado, sendo animalizados e desumanizados, mesmo que em tom e estilo diferentes. Ao se ver representado de forma abjeta, só ali e então o leitor da comunidade letrada compreenderia, sentindo como se fosse na própria pele, essas dores e sofrimentos na sua leitura das *Recordações do escrивão Isaías Caminha*.

É bom lembrar que no intermédio metaliterário, o escrивão, reconhecendo o que ele considera ser a sua inabilidade, imagina um modesto uso futuro de sua obra: “Que ela tenha a sorte que merecer, mas que possa também, amanhã ou daqui a séculos, despertar um escritor

mais hábil que a refaça e que diga o que não pude nem soube dizer.”
(Barreto, 2007 *apud* Figueiredo; Ferreira, 2017a, p. 196).

Acredito que Isaías e Lima Barreto acertaram a previsão. Noventa anos depois da publicação na *Floreal*, em 1997, Paulo Lins no Rio de Janeiro e Ferréz em São Paulo debutaram com obras que souberam dizer e tiraram da invisibilidade o negro e o pobre da favela – problema social que ainda persiste – na literatura brasileira contemporânea como nunca antes, talvez até de maneira mais hábil que o próprio Lima, com inquestionável valor literário e força crítica. Esse movimento literário continua crescendo hoje, apesar do negacionismo racista, e continua, como o próprio Lima, a combater o poder simbólico transitando criativa e contra-hegemonicamente, com seus corpos e suas mentes, o mercado editorial e os festivais literários e do livro nacionais e internacionais.

Referências

BARRETO, Affonso Henriques de Lima. *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. **Floreal**, Rio de Janeiro, n. 1-4, 1907.

BARRETO, Affonso Henriques de Lima. **Recordações do escrивão Isaías Caminha**. Lisboa: A. M. Teixeira & Cia, 1909.

BARRETO, Affonso Henriques de Lima. **Recordações do escrивão Isaías Caminha**. Rio de Janeiro: A. de Azevedo & Costa, 1917.

ECO, Umberto. **Seis paseos por los bosques narrativos**. Tradução de Helena Lozano M. Barcelona: Lumen, 1996.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (org.). **Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrивão Isaías Caminha**. Edição crítica. São Paulo: EdUSP, 2017a.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria. Crise do romance, crise do sujeito em *Recordações do escrивão Isaías Caminha*. In: FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de; FERREIRA, Ceila Maria (org.). **Lima Barreto, caminhos de criação: Recordações do escrивão Isaías Caminha**. Edição crítica. São Paulo: EdUSP, 2017b.

GRAMSCI, Antonio. **O leitor de Gramsci**: escritos escolhidos, 1916-1935. Organização de C. N. Coutinho. Tradução de C. N. Coutinho e L. S. Henriques. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

HABERMAS, Jürgen. **The Theory of Communicative Action**. Boston: Beacon Press, 1987.

LEJEUNE, Phillipe. **Le pacte autobiographique**. Paris: Seuil, 1975.

TORQUATO, Luciana; ROCHA, Guilherme Massara. A peste no Brasil: a introdução das ideias freudianas no Brasil a partir da medicina e do modernismo. **Ágora**, Rio de Janeiro, v. 19, n. 3, p. 425-439, set./dez. 2016. DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982016003005>.

WEBER, Max. **Economy and Society**. Berkeley: University of California, 1978.

Lima Barreto e a modernidade claro-escuro **da *Belle Époque* carioca**

Carmem Negreiros

Muito além da classificação de época de frivolidades, predomina no final do século XIX e décadas iniciais do século XX a reorganização de conhecimentos, linguagens, espaços, redes de comunicação e da própria compreensão da subjetividade. Período marcado pela multiplicidade de fenômenos heterogêneos, e concomitantes, por uma constelação de talentos, riqueza de linguagens e profusão de estilos mais convergentes do que divergentes, demonstrando a forte pluralidade estética. Merece destaque, sobretudo, a sobreposição de diferentes temporalidades, de fragmentação e continuidade, movimento e imobilidade, antecipação e atraso, tradição e ruptura que não podem ser representadas com um pálido traço “pré”, que sugere transição, incompletude, falta ou falha. Nesse contexto, o Rio de Janeiro exigia dos seus habitantes a rápida adaptação às mudanças e novidades cujo eixo estava no desenraizamento sem precedentes da visão e reposicionamento do observador, agora descentrado, distraído ou com a atenção intensamente exigida entre signos dispersos e múltiplos. Cidade feita de imagens ambíguas, de fragmentos irreais e espaço de novas experiências e possibilidades.

Há um esforço de escritores e escritoras cariocas – ou os que se estabeleceram na cidade vindos de diferentes regiões do país – na busca de dar forma possível ao sentimento de desestabilização da realidade e dos sujeitos que se movimentam num equilíbrio paradoxal,

mantendo suspensas as forças que persistem do passado e aquelas que brotam do presente. Por exemplo, sentidos outros para as viagens que perdem a fisicalidade no mesmo momento em que chaves simbolistas abrem novos caminhos para percepções a partir de correspondências que põem em xeque as regras da racionalidade e estilham o sujeito soberano; mas há também viagens territoriais e regras positivistas que estimulam descobertas científicas e técnicas relevantes enquanto incitam o controle e a vigilância; movimentos libertários e suas utopias coexistem com a força e a ação autoritária, violenta. E, em paralelo, o espetáculo das tecnologias, movimentando as ruas e modelando corpos e subjetividades.

Nesse âmbito cultural em que tudo parece correr junto e em sentido contrário, vale destacar duas potências de renovação que se confrontavam. De um lado, a força positivista com a ciência transformada em instrumento de Estado ao lado da técnica e em defesa do progresso e da civilização. Os chamados “intelectuais cientistas” tiveram licença, concedida por eles próprios, para “sanear, higienizar, educar na expectativa de solucionar problemas nacionais” e respondendo a pergunta: “como viabilizar uma ‘civilização dos trópicos que aperfeiçoasse o legado ocidental?” (Herschmann; Kropf; Nunes, 1996, p. 19).

De outro, o impacto explosivo do pensamento de F. Nietzsche e seus questionamentos acerca da história, sobre o que escondem as verdades eternas e os princípios últimos. Além da percepção da natureza humana como indeterminada, múltipla, imprevisível diante do espetáculo de sua finitude. Tudo com certa dose de ceticismo e destemor para praticar a desconfiança, abandonar comodidades, fazer desaparecer toda transcendência. “Em sua campanha contra a metafísica e contra a religião cristã, Nietzsche tem na dança, bem mais do que na poesia, sua principal aliada.” (Marton, 2000, p. 45). Porque, pelo movimento,

a dança “põe a balançar a certeza de um mundo verdadeiro, essencial, imutável” (Marton, 2000, p. 45).

Tais potências configuraram um cenário claro-escuro para a modernidade carioca que acolhe a ordem racionalizante e disciplinadora, mas não defende a certeza de um futuro luminoso. Processo de tensão bastante perceptível na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto, a partir das questões “quem sou eu?”, “quem somos nós?” e “que país é este?”, que serão, brevemente, discutidas neste capítulo.

Processos de subjetivação: “Quem eu sou?” e “Quem somos nós?”

Se o gênero romance contribuiu para a construção da interioridade psicológica e da afirmação do individualismo na cultura burguesa, a problematização desse processo não escapa a Lima Barreto. O escritor acompanha os processos de crise da subjetividade, e da consciência, sobretudo a partir das obras de Friedrich Nietzsche, de quem era leitor inquieto.

Quando esteve recolhido por dois meses, de 4 de novembro de 1918 a 5 de janeiro de 1919, para tratar a clavícula fraturada no Hospital Central do Exército, aproveitou a estadia para atualizar a leitura de crônicas e artigos do que denominava “sociologia de revistas”. No quarto do hospital escreve a crônica “Da minha cela” e, a pretexto de comentar essa experiência de quase prisioneiro, registra suas observações acerca dos temas apresentados por articulistas de periódicos a que tinha acesso no hospital. A crônica traz a crítica a um artigo cujo autor denomina de velharias as teorias maximalistas e anarquistas às quais opõe, como novidade, o pensamento de Nietzsche. Lima Barreto lamenta profundamente a falta de memória e de leitura do articulista, flagrando o seu

desconhecimento das obras de teor político-filosófico das quais se diz comentador. Além de apresentar a cronologia do período de produção dos textos de Nietzsche, corrige o mau uso da expressão super-homem, como só um leitor constante poderia fazer.

Compete-me dizer afinal ao festejado articulista que o *Zaratustra* do Nietzsche dizia que o homem é uma corda estendida entre o animal e o super-humano – uma corda sobre o abismo. Perigoso era atravessá-la; perigoso ficar no caminho; perigoso olhar para trás. Cito de cor, mas creio que sem falsear o pensamento. (Barreto, 1956a, p. 105).

Mas é a crítica do sujeito operada pelo filósofo alemão, da figura do homem construída pelo *cogito* cartesiano, o ponto forte da leitura de Nietzsche por Lima Barreto. E, por consequência, a questão que atravessa o conjunto das obras do escritor carioca é a problematização da unidade do “eu” como algo dado; a exposição de si por múltiplas estratégias e perspectivas, quer se fazendo personagem, quer tornando os impasses da subjetividade tema de suas obras, e, ainda, a mostrar a porosidade das fronteiras entre autobiografia, biografia, diários, memória e ficção. Lima Barreto dramatiza os processos de subjetivação. Dito de outra maneira, é como se o escritor incentivasse a “arte de se pôr em cena”, vendo-se a si mesmo por diferentes olhares (ora como personagem, ora cronista de vidas alheias etc.) como sugeria o autor de *A gaia ciência* inspirado nos processos teatrais.

Foram os artistas, e particularmente os do teatro, que primeiro forneceram aos homens olhos e ouvidos para ver e ouvir com algum prazer aquilo que é, aquilo que viveu, aquilo que cada um desejou, foram eles que nos ensinaram primeiramente a dimensão do herói que se esconde no homem ordinário, eles que en-

sinaram a arte de se autoconsiderar como herói, a distância, e simplificado e transfigurado de alguma forma – a arte de se ‘pôr em cena’ frente a si mesmo. (Nietzsche, [s.d.], p. 73).

Portanto, questionar os limites do indivíduo, estender as fronteiras entre os gêneros, para expor os conflitos da subjetividade, representa uma forte característica da sua produção literária. No romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, o narrador Augusto Machado torna-se autor da biografia do personagem título e, com profunda ironia, retira a seriedade do gênero estabelecido na tradição ocidental, dedicado a ministros, heróis, “os grandes homens” assumindo-se um imitador.

É um estimulante que procuro, e uma imitação que tento. Plutarco e o doutor Pelino, mestres ambos no gênero, hão de perdoar esse meu plebeu intento, de querer transformar tão excelso gênero de literatura moral – a biografia – em específico de botica. (Barreto, 1956c, p. 31).

E é exatamente a miudeza, o tom menor da vida e seus desencontros o que move a simulação de biografia no romance *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, no relato das experiências de um sujeito comum, inexpressivo para as opiniões alheias. E é o olhar, de narrador e personagem, quem direciona, num constante vaivém espacial e temporal, os temas narrados; no conteúdo da narrativa nega-se o tratamento global e ordenado na apresentação do tema e privilegia-se o instante em pequenos acontecimentos cotidianos. Serão, portanto, os passeios para contemplar a paisagem urbana e comentar a beleza da natureza, as longas conversas à mesa do jantar, o olhar que acompanha o movimento das nuvens, da fumaça de um cigarro, das botas de um soldado na pompa de um desfile militar, o foco da narrativa guiada por “Augusto Machado”. Tudo pontuado por digressões reflexivas sobre a história, a cultura, a

natureza, os impasses da consciência e sobre a biografia como gênero. E, ainda, com valorização do filtro da memória porque, afinal, o biografado é chamado de “historiador artista”.

Consta que os historiadores devem chegar ao passado através dos textos e documentos arquivados, empoeirados pelo passar dos anos a dormir em gavetas, caixas, pastas. No entanto, o arquivo de *Gonzaga de Sá* é o dos pés: é preciso tocar e vivenciar uma rua, um prédio, a paisagem, uma ruína. Para ele, casas, paredes, ilhas e palmeiras persistem, através dos séculos, porque guardam ruínas da vida conjunta do grupo que nelas viveu e esta se funde com as coisas. Se a topografia da cidade do Rio de Janeiro, com a sinuosidade preguiçosa de seus morros em namoro com o mar, representou, a princípio, dificuldades que afetaram os primeiros habitantes em suas funções sociais, o olhar do biografado resgata para a história da cidade as afinidades e conexões entre pessoas, funções e objetos. E o narrador confere a Gonzaga de Sá, o “historiador artista”, um precursor ilustre, Prosper Mérimée¹.

A sua ânsia e a sua febre de conhecimentos, tais como via nele, sempre a par do movimento intelectual do mundo, fazendo árduas leituras difíceis, deviam procurar transformar-se em obra própria, tanto mais que não era um repetidor e sabia ver fatos e comentar casos a seu modo.

[...] Mais tarde, porém, fiquei perfeitamente certo de que era só curiosidade intelectual, que o animava e mantinha nas suas leituras árduas, mesmo porque não se podia encontrar outra espécie

1 Prosper Mérimée (1803-1870), escritor francês que se tornou célebre pelo conto que foi tema da ópera de Georges Bizet, *Carmen*; também arqueólogo, crítico de arte, historiador, filólogo e senador.

de explicação, à vista da obscuridade a que se havia voluntariamente imposto.

Ele, como Mérimée, não tinha a quem oferecer colares de pérolas. Gonzaga, solitário, sem filhos, membro de família a extinguir-se, a quem iria dar a sua glória? (Barreto, 1956c, p. 51).

Interessa aqui observar a delicada relação entre biografia e história. Isto porque há, na obra, a nítida crítica ao eixo racionalismo, progresso e utilitarismo; o questionamento da presunção de que cada indivíduo é um “eu” estável e completo; a problematização da linguagem, além de mero meio de informação e comunicação. Em meio aos deslocamentos entre passado e presente, entre reflexões e digressões, fica a potência da dúvida sobre os extremos: entre ficção e realidade, entre os elementos da biografia do escritor inseridos na trama e na caracterização de personagens, a instabilidade da forma (ensaio? romance? biografia?) tudo coerente às flutuações da subjetividade. E a dúvida no romance é motor das reflexões, mesmo diante de tudo o que é considerado fixo e seguro, como o êxito e sucesso resultantes do estudo e da educação “– Quem sabe se, na primeira idade, eles estudam porque desconhecem certas coisas que, sabidas mais tarde, lhes fazem desanimar e sentir vão o estudo?” (Barreto, 1956c, p. 165).

Nessa direção, “tornar-se o que se é” significa realizar uma incerta travessia, sem qualquer certeza de chegada porque “[...] não há espírito, nem razão, nem pensar, nem consciência, nem alma, nem vontade, nem verdade: tudo isso é ficção inútil.” (Nietzsche, 2008, p. 259). Para o filósofo, o conceito sintético “eu” reúne uma pluralidade de vivências e estados psíquicos numa unidade aparente, criada pela consciência que é compreendida como um órgão de condução, entre as impressões do mundo externo e as reações necessárias aos estímulos e impressões recebidos.

Que alguém se torne o que é pressupõe que não suspeite sequer remotamente o que é. Desse ponto de vista possuem sentido e valor próprios até os *desacertos* da vida, os momentâneos desvios e vias secundárias, os adiamentos, as ‘modéstias’, a seriedade desperdiçada em tarefas que ficam além d’a tarefa. (Nietzsche, 1995, p. 48).

E, assim, a percepção da impossibilidade de um “eu” estável, soberano, está presente na arte e nos debates – do final do século XIX e início do século XX – e nas obras de Lima Barreto, a partir da ideia da vida como transformação, do sujeito como multiplicidade. Expor os impasses dos processos de subjetivação implica tornar a escrita também uma experiência, nem sempre bem recebida pela crítica, sobretudo quando o escritor carioca expõe ao leitor as tensões e os impasses contidos nas “certezas” e “verdades”.

Que país é este?

Os debates, desde as décadas iniciais do século XX, mostram as fissuras na noção de brasilidade e o termo “povo” torna-se território conceitual em disputa na Primeira República. Uma série de viagens e expedições foram projetadas para o interior do país, as mais inspiradoras foram a de Euclides da Cunha, para a região conflagrada de Canudos e o impacto de *Os Sertões* para toda a intelectualidade; as expedições científicas de Oswaldo Cruz; e os projetos modernizadores de construção de ferrovias e de linhas telegráficas. Movimento de forte conteúdo simbólico que integra “[...] projetos oficiais de delimitação de fronteiras, saneamento, utilização de recursos naturais, povoamento, integração econômica e política.” (Lima, 2013, p. 116). Observa-se, portanto, a efervescência do debate e enfrentamento das questões em torno de o que

é o Brasil? Quem são os brasileiros? Estes questionamentos atravessam muitas décadas da produção literária e crítica brasileira. A poesia *Pau Brasil*, de Oswald de Andrade², tocou na ferida exposta pelas viagens feitas pelos escritores e escritoras cariocas das décadas iniciais do século XX. Viagens em busca do rosto e da terra brasileiros que, portanto, não se iniciaram com *O turista aprendiz* de Mário de Andrade.

Concomitantes às viagens, e por causa delas, diversos retratos de país foram produzidos cujos traços traziam a harmonia social – visível pela miscigenação –; a abundância de recursos, o poder da ciência e a crença na capacidade criativa do brasileiro e sua resistência às condições adversas (Herschmann; Kropf; Nunes, 1996, p. 22). Dois eixos perpassam a discussão sobre identidade cultural: a questão das raças e a associação entre cultura e natureza.

O debate é intenso, nesse sentido, e é possível uma pálida amostra de sua fecundidade. Para isso, basta lembrar os argumentos de Afrânio Peixoto (1876-1947) baseados na defesa intensa da educação e a rejeição à biopatologia como recurso para explicar a criminalidade. Ou de Nina Rodrigues (1862-1906) e a medicina legal, cético quanto aos benefícios da miscigenação do povo brasileiro e para quem os crimes são fruto da degenerescência decorrente dos constantes cruzamentos interracialis. Assim, o médico questionava se a consciência do dever e do direito de indígenas e negros, bem como seus descendentes, seria a mesma dos

2 Oswald de Andrade (1890-1954) e o trecho “Falação”, do livro *Pau Brasil* (1925): “O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação. O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.” Considerado como retomada dos principais pontos do “Manifesto da Poesia Pau Brasil”, o trecho abre o volume de 1925. Nas referências bibliográficas do presente capítulo, ver Andrade (2017).

brancos pelas marcas biológicas que carregam. E, ainda, é preciso lembrar que Olavo Bilac (1865-1918), Alberto Torres (1865-1918) e Manoel Bonfim (1868-1932) contribuíram para deslocar os princípios do determinismo racial e climático, destacando a relevância dos aspectos culturais e da tradição. Bonfim propõe o tema “parasitismo social” entendido como “[...] a expropriação do trabalho de um grupo social por outro, como recurso para a análise das relações entre os países da América Latina e seus colonizadores [...]” cujas consequências estariam na própria formação social e psíquica das populações (Portugal, 2015, p. 57).

São, no conjunto, diversas propostas que abarcam desde o recrutamento militar e a profissionalização do Exército, até a ampliação do colégio eleitoral, a imigração e a defesa intransigente da educação num contexto em que se aprofundava o racismo em nome da ciência, do progresso e da técnica. Tudo demonstra a complexidade das relações entre as várias ciências, entre o saber interdisciplinar e o poder na cultura brasileira. Por isso, esse contexto intelectual põe em movimento uma constelação de temas, ações e protagonistas que obedeciam às injunções do momento, a interesses localizados, a visões diversificadas sobre vida e humanidade, educação e a própria situação da ciência na época. Assistimos os intelectuais diante da “sedução de acesso ao poder”, uma tentativa de se aproximar e integrar-se à cultura europeia e/ou do saber e modelo cultural universal (Quijano, 2019, p. 105). E, tal processo, não se dá por aceitação passiva; trata-se de um debate e de uma luta, tensos, movidos pelo intelectual periférico. O período caracteriza-se, portanto, não por alienação e superficialidade, mas pela tensão no enfrentamento de questões que ainda perpassam as discussões contemporâneas.

O diálogo com o pensamento dominante produziu a analogia entre raça e nacionalidade que cria para o povo brasileiro uma face

doente, a ser regenerada ou embranquecida. Por isso, compreende-se que a medicina adote como “missão”, nesse momento, “[...] a normatização da natureza, tanto o controle sobre a natureza-paisagem quanto sobre a natureza humana.” (Herschmann; Kropf; Nunes, 1996, p. 61). Em 1916, o médico e professor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, Miguel Pereira, lançou durante uma conferência³ a famosa frase: “O Brasil ainda é um imenso hospital”, incrementando o fervor nacionalista no auge durante a Primeira Guerra Mundial. Em fevereiro de 1918, foi criada a Liga Pró-Saneamento do Brasil, que congregou vários intelectuais e políticos da capital da República como resultado das pesquisas anteriores e da série de reportagens publicadas por Belisário Penna no jornal *Correio da Manhã*, ainda a partir de 1916 e reunidas no livro *Saneamento no Brasil*⁴. Na Primeira República, a “[...] pobreza passou a significar sujeira, que significava doença, que significava degradação, que significava imoralidade, que significava subversão.” (Patto, 1999, p. 184). Longe de ser caracterizada somente como um mal do físico, a doença passa a ser

[...] deteriorização da alma, da raça, que se traduzia nos mais variados vícios: alcoolismo, promiscuidade sexual, negligência dos deveres paternos, vadiagem, crime, baderna anarquista. Doenças físicas, hábitos tidos como viciosos e sentimentos de revolta eram todos postos sob o mesmo rótulo de patologia. (Patto, 1999, p. 184).

3 Pronunciou a frase em discurso de recepção a Aloysio de Castro, então diretor da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, recém-chegado da Argentina, em outubro de 1916.

4 *Saneamento do Brasil*, de Belisário Penna, lançado pela Typ. Revista dos Tribunaes, Rio de Janeiro, 1918.

Emblemático desse processo é o personagem “Jeca Tatu” criado por Monteiro Lobato (1882-1948) no livro *Urupês*, de 1918, e elogiado por Lima Barreto, como obra de “pensador de nossos problemas sociais” ao “pintar a desgraça de nossas gentes roceiras” (Barreto, 1956a, p. 131). Mas, o escritor carioca se detém na análise de um opúsculo, contendo uma coleção de artigos, publicado por Lobato no jornal *Estado de São Paulo*, intitulado “Problema Vital”. Nele, o escritor paulista expõe o quadro de doenças que assolam a população rural e defende a urgente necessidade de saneamento.

Trabalhos de jovens médicos como os doutores Artur Neiva, Carlos Chagas, Belisário Pena e outros vieram demonstrar que a população roceira de nosso país era vítima desde muito de várias moléstias que a alquebravam fisicamente. Todas elas têm uns nomes rebarbativos que me custam muito a escrever; mas Monteiro Lobato os sabe de cor e salteado e, como ele, muita gente. (Barreto, 1956a, p. 131-132).

Apesar de reconhecer a necessidade de saneamento nas regiões mais afastadas do país, e até no entorno da capital da República, Lima Barreto contesta: “O que não concordo com eles é o remédio que oferecem.” (Barreto, 1956a, p. 132). E traça um panorama da vida dos brasileiros do interior que, além de mostrar a realidade precária, com “alimentação insuficiente”, “abandono dos calçados”, “mau vestuário”, ainda confere perspectiva histórica à questão do trabalho no campo que atravessou muitas décadas no século XX, e mantém impressionante atualidade. Vale a pena ler trechos da crônica.

A cabana de sapê tem origem muito profundamente no nosso tipo de propriedade agrícola – a fazenda. Nascida sob o influxo do régimen de trabalho escravo, ela vai se eternizando, sem se

modificar, nas suas linhas gerais. Mesmo, em terras ultimamente desbravadas e servidas por estradas de ferro, como nessa zona da Noroeste, que Monteiro Lobato deve conhecer melhor do que eu, a fazenda é a forma com que surge a propriedade territorial no Brasil. Ela passa de pais a filhos; é vendida integralmente e quase nunca, ou nunca, se divide. O interesse do seu proprietário é tê-la intacta, para não desvalorizar as suas terras.

[...] Para isso, todos aqueles agregados ou cousa que valha, que são admitidos a habitar no latifúndio, têm uma posse precária das terras que usufruem; e, não sei se está isto nas leis, mas nos costumes está, não podem construir casa de telha para não adquirirem nenhum direito de locação mais estável. (Barreto, 1956a, p. 132-133).

Precária posse de terra e casas de barro porque aos trabalhadores não é permitida a construção de casas de alvenaria – e quando estas são permitidas resultam em enorme desconto no pagamento dos salários – são aspectos bem conhecidos e próximos do leitor contemporâneo, presentes em romances recentemente publicados, como em *Torto arado*, de Itamar Vieira Júnior (2019),⁵ e *Outros cantos*, de Maria Valéria Rezende (2016).

5 “O gerente queria trazer gente que ‘trabalhe muito’ e ‘que não tenha medo de trabalho’, nas palavras de meu pai, ‘para dar seu suor na plantação’. Podia construir casa de barro, nada de alvenaria, nada que demarcasse o tempo de presença das famílias na terra. Podia colocar roça pequena para ter abóbora, feijão, quiabo, nada que desviasse da necessidade de trabalhar para o dono da fazenda, afinal, era para isso que se permitia a morada. Podia trazer mulher e filhos, melhor assim, porque quando eles crescessem substituiriam os mais velhos. [...] Dinheiro não tinha, mas tinha comida no prato.” (Vieira Júnior, 2019, p. 41).

E, para terminar, Lima Barreto aponta o que de fato seria o “problema vital”: não são apenas as saúvas ou a doença, mas a questão econômica e social.

Precisamos combater o regime capitalista na agricultura, dividir a propriedade agrícola, dar propriedade da terra ao que efetivamente cava a terra e planta e não ao doutor vagabundo e parasita, que vive na ‘Casa Grande’ ou no Rio ou em São Paulo. (Barreto, 1956a, p. 133).

Dito de outra maneira, o escritor percebe que apesar dos discursos da ciência e da técnica, a pergunta “que país é este?” indica que as desigualdades permanecem nas leis, na organização social, nas práticas cotidianas da Primeira República e, sabemos, alcançam nossos dias.

Para ler a nação, Lima Barreto opta também por outro tempo de escrita, a ficção, que começa com a escolha da biblioteca do protagonista do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, uma grande coleção de obras, organizada por assunto e formada pelo motor das ações do personagem: o patriotismo. Nela estavam Manuel José de Araújo Porto Alegre e Domingos José Gonçalves de Magalhães, Gonçalves Dias, Alencar (todo), cronistas de viagens e explorações; historiadores e cientistas, de Rocha Pita, Southey, Varnhagen, Darwin, Cook, Saint-Hilaire.

Em sua trajetória de “escavador” de imagens culturais, Quaresma compreendeu ser a língua o solo onde o passado está depositado e encontrou a língua tupi-guarani. As situações ficcionais desencadeadas na sequência logo chamam a atenção para o estranhamento em relação à alteridade indígena no interior da nação, especialmente quando o major Quaresma redige um requerimento às autoridades solicitando a mudança da língua portuguesa para tupi-guarani. Justifica o pedido considerando a capacidade de adaptação da língua aos órgãos vocais e

à organização cerebral dos brasileiros. Toma por base os princípios da biologia aplicados à ciência social para combater nossa classificação de “menos evoluídos” no contexto internacional. A saída seria uma língua mais adequada. À tendência evolucionista une-se a tradição romântica: é preciso uma língua que dê conta de traduzir as nossas belezas. A proposta provoca riso e escárnio dos demais personagens e dos próprios leitores de suas peripécias.

Coerente ao debate sobre a reconfiguração da brasilidade a partir da natureza, a viagem de Policarpo alcança o mundo rural e serão os olhos e a argúcia da personagem feminina, Olga, responsáveis por apresentar ao leitor “sapês sinistros”, “casas soturnas de habitantes sorumbáticos”, “párias maltrapilhos”, “mal alojados, talvez, com fome, sorumbáticos” descritos no discurso da ordem e do progresso como “preguiçosos” e “indolentes”. A sensibilidade da afilhada de Quaresma permite a aproximação com o sertanejo para ouvirmos o seu lamento.

- Você porque não planta para você?
- ‘Quá sá dona!’ O que é que a gente come?
- O que plantar ou aquilo que a plantação der em dinheiro.
- ‘Sá dona tá’ pensando uma coisa e a cousa é outra [...].
- Terra não é nossa... E ‘frumiga’? Nós não tem ferramenta... Isso é bom para italiano ou ‘alamão’ que governo dá tudo... Governo não gosta de nós... (Barreto, 1956b, p. 163).

Por meio da ficção e das ações do personagem, Lima Barreto desvenda uma nação dividida e a heterogeneidade cultural aparece envolta em véu de ilusão e violência. Policarpo Quaresma enfrenta os tempos disjuntivos da brasilidade, paga com a vida por concluir que “a pátria era um mito” e expõe ao leitor onde assimilara essas narrativas de nação: nos livros de literatura, de história, nas narrativas de viagens, nas can-

ções e lendas etc. Em busca do sentido de Pátria, a viagem de Policarpo revela os elementos que constroem os vínculos imaginários também criados pela literatura – sobretudo o romance – para produzir o que Benedict Anderson (2008) chamou de “comunidade imaginada”, correspondente ao sentido de nação. Traz a percepção de que a cultura nacional constitui um sofisticado sistema de representação cultural, com estrutura de autoridade e poder, e que a literatura também o integra.

É preciso observar, porém, que Policarpo Quaresma realiza outra viagem, paralela, para saber como se tornara tão patriótico e ingênuo, cruel e, paradoxalmente, humano. Há momentos marcantes para o processo de autorreflexão do personagem. Entre eles a(s) carnificina(s) – a que assistia e aquela que também provocara, com suas ações antes doces e incapazes de ferir qualquer pessoa. O doce, bom e modesto Quaresma relata em carta à irmã seu dilaceramento pelo fato de ter cometido um assassinato.

Eu não vi homens de hoje; vi homens de Cro-Magnon, do Neandertal armados com machados de sílex, sem piedade, sem amor, sem sonhos generosos, a matar, sempre a matar... Este teu irmão que estás vendo, também fez das suas, também foi descobrir dentro de si muita brutalidade, muita ferocidade, muita crueldade... Eu matei, minha irmã; eu matei! E não contente de matar ainda descarreguei um tiro quando o inimigo arquejava a meus pés... (Barreto, 1956b, p. 270).

Olhar o mar e as montanhas antecipa o doloroso processo de conhecimento e autoconhecimento do protagonista. A paisagem é desenhada com a perspectiva impressionista que anuncia o aprofundamento psicológico da personagem até então vista, apenas exteriormente e, quase como caricatura, pelos leitores.

De tarde, ele ficava a passear, olhando o mar. A viração soprava ainda e as gaivotas continuavam a pescar. Os barcos passavam. Ora, eram lanchas fumarentas que lá iam ao fundo da baía; ora pequenos botes ou canoas, roçando carinhosamente a superfície das águas, pendendo para lá e para cá, como se as suas alvas velas enfunadas quisessem afagar a espelhenta superfície do abismo. Os Órgãos⁶ vinham suavemente morrendo na violeta macia; e o resto era azul, um azul imaterial que inebriava, embriagava, como um licor capitoso.

Ficava assim um tempo longo, a ver, e quando se voltava, olhava a cidade que entrava na sombra, aos beijos sangrentos do ocaso. (Barreto, 1956b, p. 279).

Sob o “azul”⁷, um azul imaterial que inebriava, embriagava, como um licor capitoso” Policarpo Quaresma repassa as escolhas feitas e todo o sistema de ideias que o levaram ao “triste fim”. Com o tupi “[...] encontrou a incredulidade geral, o riso, a mofa, o escárnio; e o levou à loucura. Uma decepção. E a agricultura? Nada. As terras não eram ferazes e ela não era fácil como diziam os livros.” E completa: “A pátria que quisera ter era um mito; era um fantasma criado por ele no silêncio de seu gabinete.” (Barreto, 1956b, p. 285). Essa frase de Policarpo, muito citada nos estudos sobre a obra, evidencia a estratégia muito interessante do

6 Maciço da Serra dos Órgãos, situado na Região Serrana do Rio de Janeiro que integra o complexo do Parque Nacional da Serra dos Órgãos, Unidade de Conservação Federal.

7 Cor dos deuses e da imaterialidade, o azul também se liga à introspecção, ao distanciamento. “O azul é a mais imaterial de todas as cores. Na natureza ela se apresenta como sendo a cor da transparência. O ar, a água, o vazio, todos são representados pela cor azul. O azul é a cor da profundidade, é a cor que reflete um movimento de distanciamento do homem, um movimento dirigido para o seu próprio centro.” (Corrêa; Kern, 2018, [p. 7]).

escritor carioca para se posicionar a contrapelo dos discursos nacionalistas. Ao mesmo tempo, abre um leque de possibilidades para mostrar o “eu” como num caleidoscópio, trazendo as diferentes facetas da subjetividade e as múltiplas formas de constituição dos sujeitos, tanto nos movimentos do protagonista como no das personagens femininas, as muito interessantes Olga e Ismênia.

Quer na tribuna da imprensa – nas crônicas, debates e polêmicas –, quer na ficção, Lima Barreto não perdeu de vista o claro-escuro de sua época, agindo como equilibrista, mas também movido por suspeitas e dúvidas sobre as cores e tons do progresso e da ordem.

Referências

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Oswald de. **Manifesto Antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2017.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Bagatelas**. São Paulo: Brasiliense, 1956a. v. 9.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1956b. v. 2.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. **Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá**. São Paulo: Brasiliense, 1956c. v. 4.

CORRÊA, Valdriana; KERN, Daniela P. Machado. Azul na história da arte. **Revista XVIII Seminário de História da Arte**, Pelotas, v. 1, n. 7, [p. 1-31], 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpel.edu.br/ojs2/index.php/Arte/article/view/13506/8276>. Acesso em: 12 jan. 2022.

HERSCHMANN, Micael; KROPF, Simone Petraglia; NUNES, Clarice. **Missionários do progresso: médicos, engenheiros e educadores no Rio de Janeiro, 1870-1937**. Rio de Janeiro: Diadorim, 1996.

LIMA, Nísia Trindade. **Um Sertão Chamado Brasil**. 2. ed. aum. São Paulo: Hucitec, 2013.

MARTON, Scarlett. **Extravagâncias: ensaios sobre a filosofia de Nietzsche**. São Paulo: Discurso Editorial; Ijuí: Editora Unijuí, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A gaia ciência**. 3. ed. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **A vontade de poder**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Ecce homo: como alguém se torna o que é**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

PATTO, Maria Helena Souza. Estado, ciência e política na Primeira República: a desqualificação dos pobres. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 13, n. 35, p. 167-198, jan./abr. 1999. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40141999000100017>.

PORTUGAL, Francisco Teixeira. O Brasil de Manoel Bonfim: parasitismo social e educação. In: HOCHMAN, Gilberto; LIMA, Nísia Trindade (org.). **Médicos intérpretes do Brasil**. São Paulo: Hucitec, 2015.

QUIJANO, Aníbal. **Ensayos em torno a la colonialidad del poder**. Buenos Aires: Del Signo, 2019.

REZENDE, Maria Valéria. **Outros cantos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

VIEIRA JÚNIOR, Itamar. **Torto arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VISUALIDADE E LITERATURA

Remontagem do tempo em “A Passagem da Ópera”, de Louis Aragon

Márcia Arbex-Enrico

“A Passagem da Ópera”, texto de Louis Aragon (1897-1982) escrito em 1924, compõe o livro *Le paysan de Paris* [*O camponês de Paris*], publicado em 1926, juntamente com “Prefácio para uma mitologia moderna”, “O sentimento da natureza no Parque Buttes-Chaumont” e o “Sonho do camponês” (Aragon, 1996a)¹. Em “A Passagem da Ópera”, a descrição das vitrines e a exibição da escrita em toda a sua materialidade gráfica colocam em cena a fantasmagoria do mercado do século XIX; e Louis Aragon faz uma remontagem de fragmentos de alcance político e o estético. O político pelo trabalho de arqueologia material envolvido nessa coleta de vestígios, pequenos acontecimentos, material para a história; e estético pela prática da montagem literária, pelo uso das imagens, inclusive das imagens da escrita. Aragon, assim como o historiador de Walter Benjamin, se torna “trapeiro [*chiffonnier*] [*Lumpensammler*] da memória das coisas” ao proceder a uma “arqueologia material”, ao adotar o “olhar metódico do antropólogo atento aos detalhes, e, sobretudo, os pequenos detalhes” (Didi-Huberman, 2015, p. 117). A montagem é o operador desse trabalho arqueológico, material e psíquico, do conhecimento histórico:

1 Todas as outras traduções do francês são minhas, salvo indicação contrária.

O historiador *remonta* os ‘restos’, porque eles próprios apresentam a dupla capacidade de *desmontar* a história e de montar juntos os tempos heterogêneos, Outrora com Agora, sobrevivências com sintomas, latências com crises... (Didi-Huberman, 2015, p. 133).

Aragon, Benjamin e a “iluminação profana”

O *camponês de Paris* (1926), assim como *Nadja* (1928), de André Breton, são consideradas obras que se inserem na tradição do mito literário de Paris (Caillois, 1937). Walter Benjamin (1994, p. 23), em seu estudo sobre o Surrealismo, atribui a ambas o papel anunciador da “iluminação profana”, de inspiração materialista e antropológica. O filósofo afirma que *Nadja* ilustra alguns traços fundamentais dessa iluminação profana, em particular a “virtude revolucionária” da transparência, presente desde a descrição feita pelo próprio Breton de seu livro como uma casa de vidro, um livro de portas batentes. Breton teria sido também o primeiro a “ter pressentido as energias revolucionárias” que transparecem em objetos antiquados, coletados durante as suas andanças com *Nadja* pela cidade de Paris, cuja amostra é dada no livro por meio das fotografias, imagens que “transforma[m] as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular”, nas palavras de Benjamin (1994, p. 24-27).

O valor de “iluminação profana” e de “experiência revolucionária” do *Camponês de Paris* se revela talvez de modo mais enfático, retrospectivamente, uma vez que se encontra na gênese mesma do projeto das *Passagens*, ou *Livro das passagens* (1927-1940). Sabe-se que o livro de Aragon, em especial esse capítulo que se refere à “Passagem da Ópera”, foi fundamental e decisivo para o projeto monumental de Benjamin

(2006, p. 73). Numa carta escrita a Theodor Adorno em 31 de maio de 1935, o filósofo diz:

Lá está Aragon bem no seu início (das *Passagens*) – *Le paysan de Paris*, do qual nunca pude ler mais do que duas ou três páginas na cama sem que meu coração começasse a bater tão forte que eu precisava pôr o livro de lado. (Adorno, 2012, p. 155).

Também Rolf Tiedemann (2006, p. 16-17), na introdução à edição alemã das *Passagens* (1982), menciona o

[...] papel incomparavelmente estimulante [do texto de Aragon] para as *Passagens*. [...] Benjamin citou várias vezes a *lueur glauque* das passagens de Aragon: a luz na qual as coisas são imersas pelo sonho, que as faz parecer ao mesmo tempo estranhas e muito próximas.

A Passagem da Ópera, objeto do olhar atento de Aragon, inscreve-se diretamente na linha das preocupações do filósofo, não apenas por tratar metafórica e tematicamente desse limiar que é a passagem, mas ainda pela profusão de imagens oníricas, imagens do despertar que coloca em cena. Não menos importante é o trabalho de montagem feito por Aragon nesse texto, que corresponde inteiramente ao que Benjamin irá propor nas *Passagens* (Perloff, 2013, p. 63):

Método deste projeto: montagem literária. Não preciso dizer nada. Só mostrar. Não me apropriarei das formulações engenhosas, nem roubarei nada de valor. Apenas os trapos, o refugio – isso eu não descreverei, mas hei de pô-los em exibição.²

2 Essa tradução do trecho de Benjamin, extraída de Perloff (2013), difere ligeiramente da tradução proposta em *Passagens* (2006, p. 502): “Não surrupiei

Há outros rastros deixados por Aragon na obra de Benjamin, que não serão abordados neste ensaio³, mas pode-se dizer que ambos se colocaram na posição de observadores do desmoronamento das “fantasmagorias do mercado”, que caminha de mãos dadas com o desmoronamento do culto da razão. Aragon já o afirmava no seu “Prefácio para uma mitologia moderna”:

Razão, ó fantasma abstrato da vigília, eu te expulsara já de meus sonhos, e eis-me aqui no ponto em que eles vão se confundir com as realidades da aparência: aqui não há lugar a não ser para mim. Em vão a razão me denuncia a ditadura da sensualidade. Em vão ela me previne contra o erro, que aqui reina. (Aragon, 1996b, p. 40).

Ao denunciar o “tolo racionalismo humano” e dar prioridade “à imaginação dos sentidos”, Aragon (1996b, p. 39-40) afirma a preservação do “sentimento do maravilhoso no cotidiano”, assumindo a posição privilegiada do poeta trapeiro que deambula pelas galerias despovoadas e pouco iluminadas da Passagem da Ópera para fazer explodir, retomando as palavras de Benjamin, “as poderosas forças ‘atmosféricas’ ocultas nessas coisas” (Benjamin, 1994, p. 25).

coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os.”

- 3 Lembremos que Benjamin traduziu dois fragmentos do texto de Aragon, em particular o que se refere à loja de selos, que parece ter servido de “iluminação” para a redação de *Sens unique* (Monnoyer, 1991, p. 34). De acordo com Anne Roche, contudo, “[...] não se deve buscar em Benjamin uma análise sistemática do *Camponês de Paris*, mas múltiplos rastros de uma influência durável, sensível sobretudo em *Rua de mão única* mas que persiste em *Paris, capital do século XIX*.” (Roche, 2010, [s.p.]).

A Passagem da Ópera, fantasmagoria do mercado no século XIX

A Passagem da Ópera de que trata Aragon em *O camponês de Paris* foi inaugurada em 1822. Ela fez parte desse conjunto de novas criações técnicas, que utilizava a arquitetura em ferro e o vidro “visando fins transitórios” (Benjamin, 2006, p. 55) e que atingiu seu apogeu durante o Segundo Império. “Recente invenção do luxo industrial”, era uma dentre a centena de galerias que existiam em Paris, por volta de 1840, “cobertas de vidro, com paredes revestidas de mármore que atravessam quarteirões inteiros”, como nota Benjamin (2006, p. 73), e que davam vista para as suas próprias galerias de lojas. Muitas foram demolidas quando da abertura do *boulevard* Hausmann, dentre elas a da Ópera (Figura 1). Outras sobreviveram e hoje são monumentos históricos, como a Passagem des Panoramas, Passage du Caire (a primeira delas, de 1799), Vivienne e Colbert, Choiseul, Verdeau, Jouffroy, situadas na região da Ópera e dos grandes bulevares.

Contrariamente ao espaço da Exposição Universal, lugar “de peregrinação ao fetiche mercadoria” (Benjamin, 2006, p. 43), cuja escala é dimensionada para atrair as multidões, a passagem por onde passeia o narrador de Aragon apresenta uma cartografia propícia à dissimulação: é formada por duas galerias, a do Barômetro e a do Relógio⁴, cortadas por travessas que criam esquinas mal iluminadas, onde podem ocorrer os encontros casuais ou clandestinos; nas palavras de Aragon, é um “santuário

4 As galerias haviam sido inauguradas em 1821 e faziam parte da Academia Real de Música (nome provisório do teatro da Ópera de Paris) e serviam de passagem a atrizes e frequentadores. Em 1873 a Academia sofreu um incêndio, e o atual teatro da Ópera (Garnier) foi criado em 1878 (Nascimento, 1996, p. 22).

do culto do efêmero”, uma “[...] paisagem fantasmática dos prazeres e profissões malditas, incompreensíveis hoje e que o amanhã não conhecerá jamais.” (Aragon, 1996a, p. 45).

Figura 1 – A passagem da Ópera: a galeria do Barômetro com, no fundo, o Boulevard des Italiens. Fotografia de Charles Marville



Fonte: Béhar (2012, p. 37).

Nesse sentido, Aragon (1996a, p. 114), com seu “dom de observação” como ele mesmo diz, procede a uma arqueologia material em “Passagem da Ópera”, assim como Benjamin no livro das *Passagens*. O autor de *Diante de tempo* afirma:

A passagem parisiense como ‘mundo em miniatura’ atravessada por suas próprias ‘impressões pré-históricas’, o ‘sortilégio dos limiaries’ – boca de metrô, vitrine do comerciante, soleira da prostituta –, os dois milhões e quinhentos mil rebites da Torre Eiffel, as sobrevivências góticas da arquitetura metálica, os leques fetichistas de Grandville, o caráter ‘visceral’ de certa rua parisiense, os mostruários como rebus, as salas de jogos... cada exemplo singular era, para Benjamin, o suporte de uma crônica atenta. (Didi-Huberman, 2015, p. 118).

A galeria da Passagem da Ópera configura-se ainda como metáfora do espaço da cidade de Paris, cidade-exposição por excelência (Hamon, 1989, p. 65-66), cidade onírica, segundo Benjamin (1994, p. 26), remodelada para se tornar espetáculo, a partir do momento em que os acontecimentos que se desenrolavam nos interiores, nas salas de teatro, são deslocados para o exterior, para as ruas, as calçadas e terraços de cafés tornando-se palco para a “comédia humana”.

Vitrines, “soleiras da imaginação”

Nas galerias cobertas com teto de vidro, mundo em miniatura, encontra-se como em abismo, o espaço da vitrine⁵. Da mesma forma que o

5 As fotografias de Eugène Atget podem dar uma ideia desse novo modo de exibição da mercadoria. Algumas reproduções podem ser vistas no *site* da Bibliothèque

narrador vê como por um microscópio os seres desse “aquário humano” que é a Passagem, com seus “magníficos dramas bacteriais”, ele também vê os objetos através das vitrines das lojas e faz essa “crônica atenta” exigida por Benjamin do historiador-trapeiro. O *flâneur* de Aragon vê e lê a vitrine, ou seja, faz o levantamento dos objetos que ali se encontram por meio de listas e enumerações, reunindo-os como em um *cabinet d'amateur*, um gabinete de curiosidades.

O olhar do narrador é, aliás, comparado a diversos dispositivos óticos como microscópio, luneta, aparelho fotográfico, lanterna mágica, todos capazes de fazer com que “o menor objeto” pareça ter “proporções gigantescas” (Aragon, 1996a, p. 61), como vistos por lentes de aumento. Técnica e magia entram em ação nessas “soleiras da imaginação”: “[...] uma garrafa e um tinteiro lembram [ao narrador] Notre-Dame e o prédio da Morgue.” (Aragon, 1996a, p. 61). Dito de outro modo, Aragon pratica a “alucinação simples” de Rimbaud, que, em seus *Delírios*, via muito claramente uma mesquita no lugar de uma usina, um salão no fundo de um lago. A mercadoria exposta na vitrine – objeto antiquado ou de luxo – transforma-se em motor para o devaneio, para a magia do encontro insólito, o que faz Aragon propor nova denominação: “Passagem da ópera onírica”. A experiência do limiar vivida pelo narrador dá lugar às mais belas imagens poéticas, apresentadas como uma sucessão de microespetáculos, microacontecimentos distribuídos de forma fragmentária no texto como tantas metáforas tecidas.

Dentre as várias vitrines citadas destacamos, como exemplos, aquelas que dizem respeito às especialidades, ao fetiche e à moda. A

Nationale de France. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/atget/expo_us/salle1/03.htm. Acesso em: 3 dez. 2021.

leitura desses trechos permite identificar o ponto em que de objeto fantasmático de mercadoria exposta o objeto se torna onírico; o ponto em que a descrição realista desliza para o insólito, e o passante de fato sofre o “sortilégio dos limiares”. Dito de outra forma, na esteira de Didi-Huberman (2015, p. 96), “[...] a potência da *imagem*, com o momento do *despertar* que a caracteriza, é formalmente apreendida como uma potência do *limiar*.”

Assim, na fachada da luxuosa loja do vendedor de bengalas, esses objetos são dispostos artisticamente de modo que os cabos das bengalas parecem, aos olhos do passante, como uma “floração de botões”. Segue-se uma lista desses “botões” que mais se parece com o catálogo de um colecionador de objetos díspares, provenientes de espaços e tempos os mais distantes:

[...] rosas de marfim, cabeças de cão de olhos lapidares, semi-obscuridade adamsada de Toledo, nigelados de pequenas folhagens sentimentais, gatos, mulheres, bicos aduncos, materiais inumeráveis, do junco torcido ao chifre de rinoceronte, passando pelo encanto louro das cornalinas. (Aragon, 1996a, p. 51).

Repentinamente inundada “de uma luz esverdeada, de alguma forma submarina”, a vitrine faz surgir uma sucessão de imagens oníricas ou alucinatórias, que o passante vê como por detrás do cristal de um escafandro:

O mar inteiro na *Passagem da Ópera*. As bengalas balançavam suavemente como sargaços do mar. [...] quando percebi que uma forma flutuante desliza entre os diversos planos da vitrine. [...] Eu teria acreditado estar diante de uma sereia. (Aragon, 1996a, p. 51-52).

Figura 2 – Fotografia de vitrine de cabelereiro, de Eugène Atget ([s.d.])



Fonte: Wikimedia Commons ([s.d.]).

As imagens poéticas que giram em torno das metáforas animais, vegetais e marinhas se desdobram vertiginosamente quando o passante se vê diante da vitrine do cabelereiro de senhoras. Imagens que são como tantas “cristalizações poéticas” dos sentidos despertados pelo “mais

sutil aparelho de carícias que [a mulher] traz sobre si”, diz o texto. Leitor de Baudelaire – pensamos aqui em “*Un Hémisphère dans une chevelure*”, do *Spleen de Paris* (1869) –, Aragon traz nesse momento potentes imagens poéticas, que não excluem as referências ao aparelhamento mecânico do gesto de pentear, as “grandes feras modernas”, como diz, que são o ferrinho de frisar, o secador mecânico, o tubo de raios violeta, todos a serviço desse culto das paisagens do corpo.

Na vitrine da loja de lenços – “lenços estranhos que não correspondem a moda alguma” – estamos diante do *démodé*, do antiquado; contudo, é a vestimenta da vendedora que atrai o olhar do *flâneur*: o falso bolero – “obra-prima da aplicação num gênero desaparecido” – que se comporta como um verdadeiro *trompe-l’œil*, com seus “[...] motivos que lembram invencivelmente o caramujo e a decoração das prefeituras suburbanas.” (Aragon, 1996a, p. 114). O simulacro que constitui o falso bolero equivale à ilusão que constitui para o passante o amor que ela pode lhe oferecer.

Por fim, em frente à vitrine do ortopedista, o passante se sensibiliza com belas mãos articuladas de madeira, expostas ao lado de ventosas, bastonetes anti-enxaquecas, diversos tipos de atadura herniárias, entre muitos outros objetos enumerados, ironicamente, que vão das meias para varizes aos recipientes para aplicar injeções, alguns com motivos florais. A vitrine do ortopedista, portanto, exhibe um exemplo de mercadoria especializada, a *spécialité*, que designa “uma mercadoria que surge nesta época na indústria de luxo” (Benjamin, 2006, p. 44), que, em nosso exemplo, chega ao “luxo insensato” das ataduras herniárias para os domingos, longamente descritas no texto (Aragon, 1996a, p. 128).

A passagem como espaço de exibição da escrita

Sabe-se o quanto a visualidade da escrita urbana impactou as artes e a literatura naquele início do século XX. Anne-Marie Christin aponta o surgimento de uma literatura inédita que se dedicaria unicamente a “*dire l’espace*”, dizer o espaço (Christin, 2001, p. 7). É a Mallarmé que se atribui esse resgate da iconicidade da escrita; poeta que, segundo Valéry, havia estudado cuidadosamente nos cartazes e jornais a eficácia da distribuição da tipografia sobre o branco do papel, bem como a intensidade comparativa dos tipos (Christin, 2001, p. 112).

A sinalização, os letreiros, os cartazes, os reclames publicitários, impressos de diversos tipos, reproduzidos tecnicamente em grande escala e dimensões, fascinam artistas e fotógrafos, abrindo assim caminho para as experiências com a visualidade da letra, da montagem literária e do texto como “construto poético” (Perloff, 2013, p. 65). Os papéis colados cubistas, os cartazes e palavras em liberdade futuristas, as colagens de Schwitters, os reclames dadá, os poemas recortados de jornais de Breton⁶, essa profusão gráfica e tipográfica em toda a sua potência icônica e “gritante”, ecoam tanto nas fotografias de um Atget ou de Marville, que mostram os “coladores de cartazes [que] disputam os muros” (Benjamin, 2006, p. 214), quanto nas colagens no texto de Aragon.

Com efeito, ao fazer sua crônica da Passagem da Ópera, listando e descrevendo as diversas lojas que ali se encontram, Aragon inclui ainda

6 Acerca da poesia dos surrealistas, Benjamin (2006, p. 209) diz que ela “[...] trata as palavras como nomes de firmas comerciais, e seus textos, no fundo, são prospectos de empreendimentos que ainda não se estabeleceram. Nos nomes de firmas aninham-se hoje as fantasias que antigamente se imaginavam guardadas no tesouro dos vocábulos ‘poéticos.’”

o material gráfico que é exposto nessa galeria. Ele faz questão de não apenas descrevê-los, mas de dar ao leitor uma imagem visível, por meio da colagem de cartazes e letreiros no interior do texto, que remontam então a história daquele momento. A legibilidade da história deve ser articulada à sua visibilidade por meio da montagem, diz Didi-Huberman (2018, p. 19).

Lembremos que a demolição da Passagem da Ópera, diferentemente das outras, não foi feita durante a gestão do barão Haussmann, mas somente em 1924, no ano mesmo em que Aragon escreve seu texto. Portanto, Aragon vê a Passagem da Ópera em sua projeção iminente de ruína – “ruína de ontem”, como diz Tiedemann (2006, p. 17) –, e a descreve como “diante da ameaça de uma picareta levantada” (Aragon, 1996a, p. 111), ou seja, nos termos de Benjamin, diante da ameaça da “fantasmagoria da própria civilização” que constitui para ele a empreitada haussmaniana (Benjamin, 2006, p. 54).

De um lado, o quadro exibindo os nomes das bebidas e preços do café Certa, sede principal das sessões Dadá a partir de 1919; o reclame do fornecedor de champanhe propondo uma raridade; um recorte do reclame para os biscoitos para cães Molassine; o cartaz com a tarifas para o Teatro Moderno. Vemos ainda os reclames relacionados à moda, entre outros tipos de comércio indefinidos, as casas de massagem, entre muitos outros impressos. De outro lado, inúmeros cartazes-manifestos, trechos de jornais que mostram a efervescência daquele momento, a verdadeira “guerra civil” que ocupa os pequenos comerciantes da Passagem da Ópera, descontentes com a avaliação enganosa da indenização, feita pela sociedade concessionária dos trabalhos do Boulevard Haussmann, denunciada por Aragon – tema que será retomado por Benjamin (2001, p. 63) em “Haussmann ou as barricadas”, de *Paris, capital do século XIX*. Assim, o café Petit Grillon

exibe uma plaqueta denunciando a desapropriação do imóvel e colocando-o à venda. A loja de selos exhibe um recorte de jornal que denuncia a fraude das indenizações em benefício das recentes lojas de departamento, como as Galeries Lafayette. Enfim, a colagem do jornal *La Chaussée d’Antin*, porta-voz oficial do grupo de comerciantes que resistem ainda à desapropriação do local.

Com o procedimento da colagem de reclames, com a reprodução de textos oriundos da rua, Aragon revela que a galeria é uma superfície construída com vocação a se tornar um suporte privilegiado para a proliferação escriturária, que se abre à tomada de posição. A escrita tornada imagem é fonte histórica que guarda a memória do lugar. Imagem dialética que antecipa o desaparecimento em curso da galeria, vestígios, restos da história que ainda sobrevivem nesse aquário humano em breve submerso pelo empreendimento dito “de embelezamento estratégico” proposto pelo barão Haussmann (Benjamin, 2001, p. 64)⁷, mas que, na verdade, visava prevenir eventuais levantes populares e impedir a criação de focos de contestação, frequentes em Paris.

Visibilidade e legibilidade, outrora e agora: colisões

“A Passagem da Ópera” faz colidir o espaço legível com o visível, faz vislumbrar o maravilhoso no coração do cotidiano, uma vez que o “[...] maravilhoso não é privilégio de um mundo feérico e distante, ele

7 Gagnebin (1996, p. 250) afirma a respeito dessas colagens: “Graças à reprodução de textos que parecem oriundos das ruas, portanto da ‘realidade’ material e não

anima aquilo que nos envolve, senta-se no café ao nosso lado, pede-nos gentilmente para passar o açúcar [...]”, diz Aragon em *La peinture au défi* (1980, p. 41)⁸. O leitor se torna passante e o texto, exposição. O texto de Aragon resgata, especialmente, uma camada da história do século XIX depositada no passado ainda recente do século XX, não apenas de forma teórica ou abstrata, mas como crônica de uma realidade cuja materialidade dos restos é mediada pela montagem e remontagem dos fragmentos.

O passeio do narrador *flâneur* pelas galerias da Passagem da Ópera espelha o próprio gesto de deslocamento da montagem, ao passar aleatoriamente, sem plano pré-determinado, de uma vitrine a outra, da loja de lenços à do cabelereiro, de um reclame a uma página de jornal, tornada *poème-affiche*. As imagens – sejam elas oníricas, imaginárias, sejam gráficas ou publicitárias – são, portanto, operadores no cerne da narrativa que dão acesso ao tempo, de olhos fechados ou abertos. A heterogeneidade do

da ‘ficção’ literária, o livro também parodia o que ele poderia nos dar a crer que é: um mapa, um guia, um *Michelin* ou um *Baedeker* que nos permitiria orientar nos bairros descritos com uma precisão pretensamente realista.” André Breton, em *Nadja*, também faz à sua maneira uma arqueologia material, ao exibir fotografias de fachadas, portas e letreiros que proliferam em seu livro: a vitrine da loja Camées Dur, na galeria do Palais-Royal, com fotografia de Boiffard, que também assina a fotografia da fachada da loja que vende lenha e carvão e cujo poder alucinatório não está apenas nas palavras do letreiro Bois-Charbon, mas sobretudo na pintura tosca dos troncos de madeira em torno da porta. Infelizmente não foi possível obter a autorização para inclusão das imagens desses reclames, tal como aparecem nas páginas de Aragon. Alguns documentos históricos referentes à Passagem da Ópera podem ser visualizados na coleção: Bibliothèques Patrimoniales de Paris (disponível em: <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/search/a601b78e-3888-4d90-98cd-bc621f5cf249>).

- 8 Tradução da autora. No original: “*Il [le merveilleux] ne sera plus l’apanage d’un monde féerique et lointain, il anime ce qui nous entoure, il s’assied au café à côté de nous, il nous demande poliment de lui passer le sucre [...]*”.

material gráfico e a descontinuidade do texto manifestam essa potência do ver, de acordo com uma “temporalidade com dupla face”, produtora de “historicidade anacrônica” (Didi-Huberman, 2015, p. 107). Nesse sentido, não é de se espantar que Benjamin tenha atribuído valor de “iluminação profana” a essa narrativa.

Transparente como uma “casa de vidro”, ou melhor, como um “grande ataúde de vidro” (Aragon, 1996a, p. 62), a passagem expõe e se dá em espetáculo, sem camuflar sua ossatura de ferro; ela organiza a livre circulação dos olhares, dos objetos e dos corpos; ela materializa, enfim, a ideia de uma obra moderna, que seria como a fantasmagoria de uma sociedade ela mesma estética, caracterizada pelo exercício eufórico da visão que confere legibilidade – saber – aos acontecimentos.

Referências

ADORNO, Theodor W. **Correspondência 1928-1940**: Theodor W. Adorno, Walter Benjamin. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

ARAGON, Louis. La peinture au défi [1965]. In: ARAGON, Louis. **Les collages**. Paris: Hermann, 1980.

ARAGON, Louis. **Le paysan de Paris**. Paris: Gallimard, 1926.

ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996a.

ARAGON, Louis. Prefácio para uma mitologia moderna. In: ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Tradução de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Imago, 1996b. p. 37-42.

BÉHAR, Henri (Dir.). **Guide du Paris surréaliste**. Paris: Éditions du Patrimoine, Centre des Monuments Nationaux, 2012.

BENJAMIN, Walter. O Surrealismo, o último instantâneo da inteligência europeia. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, v. 1).

BENJAMIN, Walter. **Paris, capitale du XIX^e siècle: écrits français**. Paris: Gallimard, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BRETON, André. **Nadja**. Tradução de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Imago, 1999.

CAILLOIS, Roger. Paris, mythe moderne. **La Nouvelle Revue Française**, Paris, n. 284, p. 682-699, mai 1937.

CHRISTIN, Anne-Marie. **L'image écrite ou la déraison graphique**. Paris: Flammarion, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do tempo**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Remontagens do tempo sofrido**. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018. (O olho da História, II).

HAMON, Philippe. **Expositions: littérature et architecture au XIX^e siècle**. Paris: José Corti, 1989.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Posfácio: Uma topografia espiritual. *In*: ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

MONNOYER, Jean-Maurice. Introduction. *In*: BENJAMIN, Walter. **Écrits français**. Paris: Gallimard, 1991.

NASCIMENTO, Flávia. Apresentação. *In*: ARAGON, Louis. **O camponês de Paris**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

PERLOFF, Marjorie. **O gênio não original**: poesia por outros meios no novo século. Tradução de Adriano Scandolara. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ROCHE, Anne. **Le paysan de Berlin**. 2010. Disponível em: <http://remue.net/spip.php?article3859>. Acesso em: 3 dez. 2021.

TIEDEMANN, Rolf. Introdução à edição alemã [1982]. *In*: BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Irene Aron e Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

WIKIMEDIA COMMONS. [s.d.]. Disponível em: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atget,_Eug%C3%A8ne_-_L%C3%A4den_und_Auslagen,_Friseur_\(Zeno_Fotografie\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Atget,_Eug%C3%A8ne_-_L%C3%A4den_und_Auslagen,_Friseur_(Zeno_Fotografie).jpg). Acesso em: 3 dez. 2021.

A caixa mágica do ilusionista: lanternas mágicas, fantasmagorias e a escrita como projeção

Marcus Salgado

Quando se estuda as relações entre escrita e dispositivos técnicos de ampliação do campo da visualidade na literatura em circulação nas duas primeiras décadas do século XX, o cinematógrafo inevitavelmente ocupa precedência. O famoso prefácio de João do Rio, com a síntese lapidar de que “a crônica evolui para a cinematografia” (Barreto, 1909, p. 10), parece fechar a questão neste sentido.

No entanto, vale a pena lembrar que o cinematógrafo não foi o único dispositivo ótico a causar impacto sobre o modo de percepção da realidade empírica e da própria linguagem dos escritores ativos no processo de configuração da modernidade estética no Brasil. Antes do cinematógrafo – e, o mais importante, simultaneamente –, dispositivos como as lanternas mágicas e espetáculos como as fantasmagorias alimentaram a imaginação na chamada aurora da modernidade.

Embora a perspectiva historiográfica de tipo evolucionista tenda a considerar lanternas mágicas e fantasmagorias como formas técnicas arcaicas dentro de uma busca pela imagem em movimento que culmina no cinematógrafo, elas se constituem linguagens próprias, que deixaram marcas sobre a produção literária do período, mantendo, ao mesmo tempo, sua condição genética híbrida, para a qual concorriam magia e técnica, arte e entretenimento. Assim, para aferir o impacto que os dispositivos e espetáculos causaram é necessário, antes de mais nada, encetar

um redimensionamento tanto histórico como estético dos mesmos – ou seja: deixar para trás a ideia de que tais dispositivos tenham sido meros protótipos incompletos ou insuficientes do cinematógrafo, e conceder-lhes, por seu turno, autonomia estética enquanto linguagens visuais (em alguns casos intermediais) dotadas de validade, eficácia e sintaxe próprias. Esses dispositivos apostavam para valer na força do artifício sobre o olhar: o mais primitivo de todos, talvez, a lanterna mágica, anunciava em si a possibilidade de uma experiência suprassensorial, pela qual se encenava o acesso à “ilusão transcendental” (Andriopoulos, 2014, p. 46) mediante a linguagem da mídia ótica, o que se acentua com as fantasmagorias e invenções seguintes, como o fantascópio.

Entre finais do século XVIII e princípio do século XX, as lanternas mágicas desempenharam importante papel no circuito de produção e consumo de imagens, uma vez que sua presença se fazia notar não apenas em gabinetes de curiosidades e teatros, mas também no interior das casas, já que também chegaram a ser produzidas, em escala de massa, como brinquedo infantil, transitando, assim, entre as finalidades de entretenimento e educação.

Ao tornar-se um dos meios dominantes de projeção de imagens ao longo do século XIX, a lanterna mágica acabava por operar uma síntese entre passado e futuro. Por um lado, representava a emergência de uma tradição de pesquisas óticas, que, como Friedrich Kittler aponta, remete à *camera oscura*, às lanternas furta-fogo e aos primeiros protótipos de dispositivos afins à lanterna, entre os séculos XVI e XVII – afinal, “em termos objetivos, a *laterna magica* simplesmente inverte a *camera oscura*” (Kittler, 2016, p. 92). Ao mesmo tempo, com “seu moderno sistema de espelhos ou lentes” (Kittler, 2016, p. 93), a lanterna mágica testemunhava os avanços técnico-científicos no campo de investigações sobre mídia ótica e anunciava, para a era moderna, as novas formas de “desenvolvimento

de tecnologias da ilusão e da aparição” (Crary, 2012, p. 130) e sinalizava para “a mudança de regime da imaginação fantástica” (Milner, 1990, p. 13). Delineava-se, com a popularidade de dispositivos óticos como as lanternas mágicas e os caleidoscópios, uma nova dinâmica para “a democratização e a disseminação em massa das técnicas de ilusão” (Crary, 2012, p. 130) – técnicas estas que, como já sabia David Brewster (inventor do caleidoscópio) e confirmaria Foucault, eram sustentáculo de modelos de manutenção e perpetuação do poder.

As lanternas mágicas tiveram grande impacto na construção da visualidade moderna na Europa e rapidamente foi percebida a possibilidade de se estabelecer uma analogia entre a escrita e os efeitos que elas causavam sobre a percepção, a que poderíamos chamar de “imaginação ótica” (Milner, 1990, p. 11).

No Brasil, as lanternas mágicas – e, de um modo geral, os dispositivos óticos – despertaram a atenção dos românticos, de Alencar a Macedo, chegando a nomear periódicos. No entanto, foi Coelho Neto quem sinalizou para as possíveis triangulações entre literatura, periodismo e a linguagem moderna das lanternas mágicas. Estamos falando do volume *Lanterna mágica*, uma série de crônicas publicadas sob o pseudônimo Anselmo Ribas, sob o influxo de Théodore de Banville, que publicara no rodapé do jornal *Gil Blas* a série “*La lanterne magique*”. À série o escritor maranhense após um prefácio no qual apresenta seu *aparelho* de escrita nos seguintes termos:

Não sou Robertson, o engenheiro inventor das fantasmagorias. O meu aparelho é mais simples do que o do famoso físico de Liège que, no fundo dum claustro lajeado de lápides funéreas, as muralhas cobertas de figuras e de símbolos mortuários, reunia o povo de Paris, fazendo surgir na tela de *percale* tudo quanto lhe aprazia, tudo quanto reclamavam os que concorriam às suas sessões: títe-

res cômicos como os de Calot, virgens de legendas, deuses, próceres, cantos verdes de aldeias animados pelos prófugos rebanhos ou, macabramente, em evocações, espíritos de mortos, arrancando gritos ao auditório aterrado. (Ribas, 1898, p. 5).

Como se percebe, Coelho Neto abre a crônica evocando as tradições de espetáculos óticos a partir de Étienne-Gaspard Robert (conhecido por Robertson), um dos inovadores nesse campo, na virada do século XVIII para o XIX. Nos experimentos de Robertson já se percebia não apenas a definição de certo tipo de entretenimento moderno – sendo, neste sentido, um de seus primeiros *showmen*, que é como Charles Dickens precipuamente o considerava –, em que se misturam ciência e ilusionismo, como também se esboçava um novo tipo de linguagem visual, marcada pela “visualidade permeada de influências” (Barbosa, 2018, p. 11).

A seguir, Coelho Neto propõe a escrita e a leitura como formas de projeção de imagens, o que tornaria seu funcionamento análogo ao de uma lanterna mágica:

A tela é todo o volume, lâminas são as páginas que o enchem e, como o repertório é longo, podeis repousar quando vos chegar o sono, continuando tempos depois, sem prejuízo do vosso entendimento porque a vantagem principal e única deste conjunto é a independência dos escritos que arrebanhei, tendo, cada um, a vida que lhes é própria, tão curta como a das visualidades da lanterna mágica. E, sem mais palavras meus senhores, aos vossos lugares... Vai começar a sessão! (Ribas, 1898, p. 6).

Assim, a reunião das crônicas em um volume corresponderia à experiência de fruição de uma sessão completa de lanternas mágicas – um “repertório”, para sermos fiéis ao termo empregado por Coelho

Neto e sua época para designar aquilo que no teatro e nos espetáculos de *vaudeville* seria chamado de “programa”. Além disso, sinaliza para a existência de uma relação muito particular entre as partes e o todo que caracterizaria esse tipo de texto articulado a partir de dinâmicas miméticas características das linguagens visuais de que se aproximam, marcada tanto pelo valor estruturante que tal vinculação estabelece (as crônicas podem ser lidas em conjunto ou separadamente, como números de entretenimento dentro de uma sessão) quanto pela reversibilidade que a imagem moderna propõe entre tempo-instante e tempo-eternidade (e que se correlaciona, em diversos níveis, direta ou indiretamente, com as circunstâncias de produção desses textos, desde a perecibilidade do suporte no periodismo literário até as dinâmicas de transformação econômica, urbanística e cultural por que passava o país, em particular sua Capital, naquele momento histórico).

Como ressalta Alice Dubina Trusz (2010, p. 129-130),

[...] hegemônica até 1896, quando surgiu o cinematógrafo, a tradição lanternista teve continuidade, embora decrescente, na fase de exibição itinerante do cinema (1896-1908), quando as vistas fixas acabaram associadas àquelas animadas.

Se é difícil pensar o prefácio a *Cinematógrafo* sem remeter a essa tradição lanternista no campo da crônica, empenhada em estabelecer vasos comunicantes entre inovações técnicas e escrita, na qual a literatura é vista em relação análoga à projeção de imagens, mais diretas são as relações entre lanternas mágicas e fantasmagorias.

Desenvolvimento da linguagem lanternista, a fantasmagoria seria outra forma de espetáculo visual que não desapareceu por completo, mesmo com a ascensão do cinematógrafo. Como a lanterna mágica, os espetáculos de fantasmagoria também propunham uma mistura de

magia e ciência. Basta lembrar que Robertson, a quem se atribui sua invenção, acabaria por deslocar para o convento dos capuchinhos a cenografia de seus espetáculos.

No caso da fantasmagoria, a relação com a literatura se engendra a partir de um círculo de autodevoração, uma vez que estamos diante de uma linguagem para a qual concorrem não apenas ideias e conceitos vindos das pesquisas mais avançadas no campo da ótica, como também em plenas águas do entretenimento, incorporando clichês de tantas linguagens quanto se pudesse alcançar. Em uma velha edição de 1802 de *l'Observateur des spectacles*, espremida entre o teatro de variedades, *vau-deville* e teatro mecânico, é possível encontrar a chamada para uma das mitológicas sessões da fantasmagoria de Robertson, anunciando para aquela noite a aparição de fantasmas, ilusões, ventriloquia e truques óticos. As fantasmagorias se aproveitavam do imaginário romântico, com seus fantasmas, duplos e projeções. Nesse tipo de espetáculo encontramos codificada a retórica do visível e do invisível que mobilizou ciência e arte ao longo do século XIX. Louis Sébastien Mercier (1801, p. 259), em seu *Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux*, consignava o quanto segue em relação a esse espetáculo ótico: “Estes fantasmas criados à vontade e moventes, essas falsas aparências divertem ao vulgo e fazem sonhar ao filósofo. O que é o espectro do espelho, o que há no espelho? Existe, não existe?”.

A bem da verdade, a questão da duplicação e do duplo se expande em sua máxima potencialidade ao longo do século XIX e encontramos-na não apenas tematizada em obras do período (de Hoffmann a Edgar Allan Poe) como também amalgamada aos princípios filosóficos e psicológicos implicados na fotografia – que vem à superfície mesmo no plano da linguagem, em termos como “negativo”, “revelação”, “cópia” etc. e sobretudo pela possibilidade de multiplicação de

imagens a partir de um mesmo original. Ainda que o duplo e a cópia sejam problemas diferentes, em ambos a perfeição no ato multiplicador é obtida pela impossibilidade de se afirmar qual seja o original – “*the real thing*”, como diria Henry James ou um de seus personagens. De certo modo, é possível afirmar que as fantasmagorias pertencem à mesma categoria estética da fotografia fantástica: contemplar o invisível pelo buraco da fechadura. E, de igual forma, irmanam-se às fantasias da ciência oitocentista de uma “verificação experimental do espiritual” (Milner, 1990, p. 160). Muito mais que uma curiosidade científica – cujo olhar parece sinalizar para a inexistência de segredo que não possa ou mesmo não deva ser violado –, tais dispositivos óticos engendram um gesto de ressonâncias ontológicas, realizado em dois tempos, em que, no primeiro deles, o véu é levantado e que, no segundo, é logo baixado, mantendo na penumbra a ordem oculta do mundo. Como se percebe, esses dispositivos inscrevem o corte e a continuidade entre imaginário e real.

Na literatura em circulação na *Belle Époque*, mais uma vez foi Coelho Neto, em seu prefácio a *Lanterna mágica*, quem sintetizou e sinalizou para as vinculações possíveis entre a interface escrita/leitura (concebidos como modos de projeção) e espetáculos óticos como a fantasmagoria, de que resultaria certo padrão organizacional dos elementos heteróclitos, baseado em relação dinâmica das partes com o todo:

Não disponho da caixa mágica do ilusionista; todavia, pelas páginas deste livro adiante, o leitor encontrará variegadamente, como num espetáculo de fantasmagoria – múltiplos assuntos substituídos com rapidez igual à das vistas iluminadas: episódios de amor, casos da vida burlesca, títeres humanos, fantasias e, de longe em longe, raro e curto, um comentário poderoso. (Ribas, 1898, p. 5-6).

É em João do Rio, no entanto, que a estética da fantasmagoria se alça como princípio de composição, conduzida ao nível da ambiência cenográfica e da determinação na dinâmica das cenas. Se, de fato, em João do Rio a crônica evoluiu na direção da cinematografia (o primeiro cinema, bem entendido), é difícil, por outro lado, não pensar na plasticidade verbo-visual de um texto como “Visões d’ópio”, com suas sucessivas deformações anamorfóticas da realidade empírica, percebida a partir de jogo de luz e sombra em contrastes contínuos. Grande parte do efeito sinestésico provocado pelo texto é obtido por esse investimento na ambiência, percebida a partir de condições visuais alteradas, permitindo a projeção, em texto, daquilo que, ecoando o conceito de Walter Benjamin (1993), poderíamos chamar de o inconsciente ótico de uma *epokhé*.

De qualquer forma, nos contos de João do Rio ocorreria um processo de estruturação narrativa montado a partir da recuperação de ambiências fantasmáticas advindas de outras mídias óticas. É assim que a organização cênica de um conto como “O bebê de tarlatana rosa” pode ser vista como um retorno de linguagens visuais anteriores ao cinematógrafo, mas que nele ainda se encontravam bastante ativas, sem terem sido por completo recalçadas, como as fantasmagorias e as lanternas mágicas.

O narrador e protagonista da aventura de carnaval, Heitor de Alencar, perfaz toda uma trajetória de catábase pela estufa urbana, conduzindo o leitor a uma deriva por diversos pontos da cidade do Rio de Janeiro, em uma saga carnavalesca que começa no sábado de aleluia e alcança lugares da cidade que não se coadunam com a normatividade biopolítica vigente, trazendo à cena um cotejo de corpos dissidentes que são figurados como seres destituídos da forma humana ou prestes a tal, representados pelo narrador a partir de operações plásticas de anamor-

fose, como “larvas de um pesadelo” (Barreto, 1987, p. 61), íncubos com pele viscosa e cadavérica, figurando corporeidades quase fantásticas.

Aqui é importante lembrar como, nessa época, os bailes foram enriquecidos com o uso intensivo e luzes, contando, não raramente, com a atuação cenográfica de um eletricista, capaz de converter em luz e sombra a atmosfera saturada de pulsões. Parte integrante não apenas dos espetáculos teatrais (que, sobretudo a partir do simbolismo e do expressionismo, passaram a explorar intensamente o potencial cênico da iluminação elétrica, compreendida no âmbito da ambiência cultural mais ampla de elogio ao artifício característica das estéticas finisseculares) como também elemento cada vez mais presente na vida citadina, a iluminação elétrica acrescentava um tom feérico a tudo por ela era banhado. Esse aspecto mágico irradiando de uma inovação técnica foi bem registrado por João do Rio nas crônicas “Os cordões” e “Noturno policromo” e é sintetizado em um dos aforismos que cravejam seu discurso de ingresso na Academia Brasileira de Letras – “a arte é a placa sensível da vida” (Barreto, 1910, p. 3) –, no qual a estética da captura ectoplásmica inerente às imagens técnicas produzidas pelas caixas negras se cristaliza em frase lapidar, em afinação com o momento histórico e com uma nova atitude cultural diante da tecnologia.

A passagem da luz para a sombra, com a consequente irrupção do espectro, só vai ocorrer mesmo na terça-feira gorda. Heitor de Alencar sai com um objetivo bem definido: sexo anônimo em um baile de máscaras. E é para o baile do Teatro São Pedro que segue. Sem êxito naquilo que ele mesmo denomina de “caçada”, vê-se sozinho, dentro da noite:

Eram três horas da manhã. O movimento das ruas abrandara. Os outros bailes já tinham acabado. As praças, horas antes incendiadas pelos projetores elétricos e as cambiantes enfumadas

dos fogos de bengala, caíam em sombras – sombras cúmplices da madrugada urbana. E só, indicando a folia, a excitação da cidade, um ou outro carro arriado levando máscaras aos beijos ou alguma fantasia tilintando guizos pelas calçadas fofas de confete. Oh! a impressão enervante dessas figuras irreais na semissombra das horas mortas, roçando as calçadas, tilintando aqui, ali um som perdido de guizo! Parece qualquer coisa de impalpável, de vago, de enorme, emergindo da treva aos pedaços... E os dominós embuçados, as dançarinas amarfanhadas, a coleção indecisa dos máscaras de último instante arrastando-se extenuados! (Barreto, 2002, p. 124).

Essa passagem – que ecoa fortemente o conto “Uma máscara”, de Jean Lorrain, e que poderia ser considerada uma espécie de duplicação ou projeção fantasmática de um texto-matriz – antecipa o reencontro de Heitor com o bebê e o momento crucial em sua descida nessa espécie de aventura de etnografia tanática urbana (lembremos que já não é mais terça-feira gorda, e sim a quarta-feira de cinzas). Ocorre aqui uma clivagem, um secionamento; e daí por diante é só escuridão, desolação e sombra, no contraste entre a “treva espancada” e a luz produzida pelos combustores:

Eu sentia a ritmia desordenada do meu coração e o sangue em desespero. Que mulher! Que vibração! Tínhamos voltado o jardim. Diante da entrada que fica fronteira à Rua Leopoldina, ela parou, hesitou. Depois arrastou-me, atravessou a praça, metemo-nos pela rua, escura e sem luz. Ao fundo, o edifício das Belas Artes era desolador e lúgubre. Apertei-a mais. Ela aconchegou-se mais. Como os seus olhos brilhavam! Atravessamos a Rua Luís de Camões, ficamos bem embaixo das sombras espessas do Conservatório de Música. Era enorme o silêncio e o ambiente tinha uma cor vagamente ruça com a treva espancada um pouco pela luz de combustões distantes. (Barreto, 2002, p. 124).

A presença dos combustores nos alerta que estamos em um território da cidade fora do eixo da modernidade, com seus espetáculos de luz elétrica e de percepção acelerada. Longe do brilho das lâmpadas, para Heitor e o bebê “o mundo era qualquer coisa de opaco” (Barreto, 2002, p. 124). Sob efeito do choque contínuo entre a luz mortíça e crepitante dos combustores a gás e da treva pardacenta, a realidade se transforma em uma caixa preta, em uma *camera obscura*, dentro da qual, por sua vez, desenrola-se uma cena à maneira de uma fantasmagoria.

A fantasmagoria era uma espécie de linguagem multimídia, que misturava jogos cênicos e projeções de imagens técnicas, quase sempre por meio de lanternas mágicas. Nesses espetáculos era comum a projeção de demônios, esqueletos, fantasmas e toda uma série de corporalidades (mais ou menos fantásticas) a que poderíamos chamar genericamente como pertencentes aos domínios daquilo que, em jargão bataillano, é identificado pelo epíteto de informe – ao que acrescentaríamos também os domínios do insólito, uma vez que aqui não se está no âmbito da familiaridade, do humanamente familiar.

O resto já se sabe. Dentro da caixa preta, produz-se e revela-se, enfim, a imagem de um duplo, a que o narrador chama de “atroz reverso da Luxúria”, uma “caveira com carne” (Barreto, 2002, p. 124), um amálgama simultaneamente orgânico e inorgânico.

“O bebê de tarlatana rosa” é um conto em que a fantasmagoria opera como linguagem *outra* subjacente à organização dos blocos narrativos. E a opção por organizar o texto a partir das forças estéticas resultantes da escolha por essa mídia ótica acaba por funcionar de modo estruturante: como ocorre em “Uma máscara” e “Um crime desconhecido” (contos de Jean Lorrain que também organizam o jogo cênico a partir de uma visualidade que é embebida de fantasmagoria), o desfecho propõe, em uma operação inversiva, justamente uma fenda (o buraco da máscara, o

visor do dispositivo), uma abertura para um outro discurso, que, embora oculto, parece subsistir ao gesto de leitura. E é assim que, à contraluz, o conto sempre se abre como uma narrativa alegorizante, pela qual se tornaria possível, por exemplo, aferir em que medida a representação literária de dispositivos técnicos endossa ou subverte padrões de expectativa das classes letradas em relação ao ingresso do país na modernidade – uma modernidade de fachada, uma modernidade que é como a superfície de uma máscara.

A estética da fantasmagoria repercute com força no conto “Pavor”. Originalmente publicado na *Gazeta de Notícias* em 1910 e mais tarde recolhido no volume *Rosário de ilusão*, nele importa muito menos o enredo (que, além de rarefeito, ainda é obliterado pelo desfecho enigmático e literalmente especular) do que a ambiência. Após uma intensa deambulação noite adentro, o protagonista sem nome, trancado em um minúsculo quarto que o narrador não hesita em chamar de “horrível toca” (Barreto, 1912, p. 62), é atormentado por alucinações sonoras que parecem sinalizar para uma presença informe e invisível, e oferece todo um espectro de ambiências mentais: começa a narrativa em transe, “no estado hipnagógico que precede o sono” e, após uma espécie de “contração galvânica” (Barreto, 1912, p. 63), mergulha no terror.

De pronto, chama atenção o coro de escritas que organiza o conto, pois são perceptíveis a olho nu os elementos agenciados pela escrita recombinatória de João do Rio: a compressão espacial e a claustrofobia das narrativas de Poe (em particular “O poço e o pêndulo”); a luta contra uma força que não se vê e sem carnadura (da matriz traçada por “O horla”, de Maupassant, aos contos de Jean Lorrain); a estética do pesadelo em quartos mobiliados, conforme a receita prescrita ainda por Lorrain; a orquestração acusmática dos efeitos sonoros da narrativa, a

evocar os clichês da narrativa frenética; a casa como uma espécie de tanque de isolamento sensorial (como Roderick Usher, des Esseintes etc.).

No entanto, o aspecto mais importante do conto é a forma como o espaço é representado à maneira de uma caixa preta, no interior da qual se desenrolam as cenas. Ao protagonista é atribuída uma verdadeira ciência da treva, conseguindo detectar nuances e gradações sutis entre os diversos tons de preto. A partir de sua visão privilegiada no interior da caixa preta, além de compreender os condicionamentos do olhar, ele parece apto a perceber aquilo que Victor Stoichita (2016, p. 11) chamava de “estado de sombra”:

A treva tem várias cores, desde que a ela se habitua a retina. De negrura absoluta, vai num ténue palor ao esbranquiçamento sudarizante. Parece de pelo de rato transparente e além do poder de transformar os objetos tem a força misteriosa de alargar, de dissolver, de acabar com as medidas, tornando-as vagas e indefinidas. Quem pode ter a sensação do tamanho exato de um quarto em treva? (Barreto, 1912, p. 62-63).

Em dado momento, o trânsito intermidial envereda por caminhos insólitos: sentindo-se observado, “[...] olhado em conhecimento por um bando de olhos que o viam, que o possuíam, que o inibiam de um movimento [...]” (Barreto, 1912, p. 67), o protagonista experimenta, pela primeira vez na narrativa, a inversão especular, como se ocorresse uma convergência das linguagens estéticas da fantasmagoria, do *peephole* e dos dispositivos óticos de reflexão. É curioso como a luz é trazida à narrativa para dissipar a atmosfera de pesadelo e de irracionalidade, propondo um jogo de contraste em relação ao corredor, que permaneceu mergulhado no escuro: “De um jato a luz amarela do gás engoliu toda a treva. Olhou, morto de cansaço e medo. A porta do quarto, aberta, deixava ver a negrura do corredor.” (Barreto, 1912, p. 70). No entan-

to, a iluminação não chega a cumprir inteiramente com seu propósito, uma vez que consigo se desenha uma imagem narcísica desestabilizada e desestabilizante, a que não se pode definir, pelos dados fornecidos ao desfecho, se estamos diante de um retrato de morte (reforçado pelos adjetivos lívido e morto e pelo advérbio mortalmente) ou de uma imagem de reconhecimento (sinalizado pelo esgar repuxado, sintoma do gozo, como o olhar, injetado, prestes a explodir) – quando não as duas simultaneamente, em uma espécie de existência fantasmática marcada pela sobreposição de ambos os polos semânticos.

Os primeiros espetáculos cinematográficos não esvaziaram por completo a recepção das fantasmagorias, dos dioramas, dos panoramas e dos cosmoramas e das lanternas mágicas. O cinema parece ter-se beneficiado tanto dos espetáculos óticos que o precederam quanto da absorção dessas inovações pela linguagem teatral. É o que se percebe em uma fita como *Os piratas da Normandia*, exibido em 1908, pelo Cinematographo Paraíso do Rio, anunciado como preciosa composição dramática do século XVIII, com esplêndidas vistas panorâmicas de terra e mar; na mesma sessão era exibido *A queda de um balão*, notável pelos efeitos cênicos de iluminação, mimetizando uma tempestade, com seus relâmpagos, em uma espécie de espetáculo de eletricidade pura. Em sua reabertura, no mesmo ano, o Cinema Brasileiro do Teatro da Exposição Nacional anunciava entre as fitas novas *O mistério da montanha*, descrita como uma mistura de drama e fantasmagoria. O filme *Rosa de ouro*, de Gaston Velle, foi anunciado pelo Bijou Theatre (primeira sala de cinema de São Paulo) como fantasmagoria. Como se percebe, o primeiro cinema não chegou a propor uma linguagem estética totalmente desvinculada das pesquisas desenvolvidas anteriormente pelas lanternas mágicas e pelos espetáculos de fantasmagoria. Basta lembrar que o pináculo artístico do primeiro cinema talvez seja a obra de Geor-

ges Méliès, em que são facilmente discerníveis os desdobramentos de proposições estéticas dessas primitivas linguagens modernas. Mèliés – que chegou a frequentar o célebre cabaré de boêmia artística *Chat Noir*, onde se acotovelavam românticos tardios e decadentes, ali genericamente tratados pelo nome de Incoerentes – esteve atento não apenas à estética dos dispositivos óticos, mas também a outras formas de cultura de massa citadina do século XIX, como os espetáculos de ilusionismo e de marionetes, propondo o cinema como um lugar de encontro dessas linguagens. Como ressalta Isabelle Marinone (2009, p. 34), com o ânimo libertário injetado em “[...] filmes que brincam com o espectador comum, por meio dos personagens maléficos ou com as leis e convenções subvertidas pelos foras-da-lei [...]”, a tematização do fantástico na obra de Mèliés aponta para aquilo que poderíamos chamar de “fantasmagoria incoerente” (Marinone, 2009, p. 31), como se percebe em filmes como *Le manoir du Diable*.

Na primeira década do século XX, os espetáculos óticos ainda eram populares na capital federal. Para a exibição da fita *Os filhos de Satanás*, o Grande Cinematographo Parisiense anunciava uma combinação de luzes, fotografia e eletricidade, de forma a provocar, com essa interpenetração de linguagens e técnicas, grande efeito nos espectadores. Vale lembrar que essa hibridização ocorria não apenas no cinematógrafo, mas também no teatro. Sabemos pela seção “Palcos e salões” do *Jornal do Brasil* que em 1902 foi levada à cena a fantasmagoria *A gruta encantada*, no Teatro da Guarda Velha. A coluna de teatro da *Gazeta de Notícias* de 1900 informa que, no terceiro ato da revista *Ali... à preta*, o autor teria transportado para sua revista elementos de necromancia, hipnose, sonambulismo, ventriloquismo, fantasmagoria e prestidigitação. No mesmo ano, a seção de teatro da *Gazeta de Notícias* registra uma noitada no Clube dos Destemidos em que a um espetáculo de fantoches

seguiu-se uma exibição de lanterna mágica. Pela mesma época o Salão Paris no Rio, na rua do Ouvidor, seguia com a exibição regular de quadros projetados, a que denominavam, de forma genérica porém sintomática, de *vistas de sensação*. Sensação e fantasmagoria se encontram: como sinalizava o filósofo Farias Brito (1911, p. 502), “o ponto de partida do conhecimento é a sensibilidade, ou mais precisamente a sensação”, daí que esta pode ser definida como “[...] o processo mesmo, e o processo único, pelo qual se faz a elaboração da fantasmagoria universal, o palco onde se representa a comédia fantástica do mundo exterior.” A sensação como estratégia estética foi trabalhada de forma enfática e moderna desde a literatura da segunda metade do século XVIII (*Schauerroman* e *gothic novel*) até os programas estéticos pós-românticos, incluindo o naturalismo e a literatura serializada da primeira metade do século XIX. Um anúncio de 1908 do Pavilhão Internacional informava que o estabelecimento tinha programação renovada, com a inclusão de novidades de sensação. Efeito e sensação eram conceitos-chave para se compreender uma série de produtos da incipiente cultura de massa moderna, das novelas frenéticas às fitas de cinematógrafo, passando pelas lanternas mágicas e pelas fantasmagorias.

Referências

ANDRIOPOULOS, Stefan. **Aparições espectrais**: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia ótica. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

ANGOTTI-SALGUEIRO, Helliana. A comédia urbana: de Robert Macaire à *Lanterna mágica*. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 12-13, p. 174-191, 2013.

ANTELO, Raúl. *Amor fati*: excesso e heterogeneidade. In: JOÃO DO RIO. **João do Rio**: um escritor entre duas cidades. Rio de Janeiro:

Instituto Moreira Salles; Poços de Caldas: Casa de Cultura de Poços de Caldas, 1992.

BARBOSA, Paulo Roberto. **Crônicas do cinematógrafo**: escritos sobre cinema e fotografia. Belo Horizonte: Relicário, 2018.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1987.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. **Cinematógrafo**. Porto: Chardron, 1909.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. **Dentro da noite**. São Paulo: Antiqua, 2002.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. Discurso de Paulo Barreto. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 36, n. 225, p. 2-3, 13 ago. 1910.

BARRETO, Paulo [João do Rio]. **Rosário da ilusão**. Lisboa: Portugal-Brasil Sociedade Editora; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana; Livraria Francisco Alves, 1912.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BRITO, Farias. Filosofia e ciência. **Revista Americana**, t. VIII, fasc. III, p. 493-514. jan./fev. 1911.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

KITTLER, Friedrich. **Mídias ópticas**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

LORRAIN, Jean. **A vingança do mascarado**. São Paulo: Antiqua, 2012.

MARINONE, Isabelle. **Cinema e anarquia**: uma história obscura do cinema na França (1895-1935). Rio de Janeiro: Azougue, 2009.

MERCIER, Louis Sébastien. **Néologie ou vocabulaire des mots nouveaux**. Paris: Chez Moussard, 1801.

MILNER, Max. **La fantasmagoria**. Ciudad del Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1990.

RIBAS, Anselmo [Coelho Neto]. **Lanterna mágica**. Rio de Janeiro: Domingos de Magalhães – Editor, 1898.

STOICHITA, Victor. **Breve história da sombra**. Lisboa: KKYM, 2016.

TRUSZ, Alice Dubina. O cruzamento de tradições visuais nos espetáculos de projeções ópticas realizados em Porto Alegre entre 1861 e 1908. **Estudos de Cultura Material: Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 129-178, jan./jul. 2010. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0101-47142010000100005>.

Da fita ao filme: o *film d'art* no Rio de Janeiro de 1909-1910, ou as especificidades do teatro no cinema

Danielle Crepaldi Carvalho

Introdução

O ano de 1909 é paradigmático, no âmbito carioca, no que concerne à seara cinematográfica. A industrialização do processo de produção de filmes levada a efeito pela companhia francesa Pathé Frères, ocorrida entre 1904 e 1906 (Abel, 2004), introduz no mercado internacional uma vasta gama de obras dos mais diversos gêneros, cooperando na ampliação da oferta de repertórios e na multiplicação das salas fixas de cinema em grandes cidades ao redor do mundo, a exemplo do Rio de Janeiro. Em 1908, quando uma variedade de “cinematógrafos” já operava a todo o vapor na Avenida Central – recém-inaugurada no centro da cidade segundo moldes franceses –, a crônica mundana capitaneada por Figueiredo Pimentel passa a defender a ida àquele novo entretenimento como sinônimo de elegância, inaugurando-se, nas salas mais elitistas, *matinées* periódicas voltadas à alta goma da cidade (Carvalho, 2014).

A amplitude da frequência das salas de cinema fomenta a produção de filmes nacionais, a exemplo das atualidades, de ficções baseadas na crônica policial da cidade e nos espetáculos e números musicais caros aos públicos de seus teatros e cabarés; obras de durações variadas, exibidas como parte de programas compostos sobretudo por produções estrangeiras. Esta última porção era rotulada “fita cantante”. A tecno-

logia local apreendia o espírito das *phonoscènes* da Gaumont (Gianati; Mannoni, 2012). No entanto, ao invés de realizar a sincronia por meio de dispositivos técnicos (apresentando-se concomitantemente a película fílmica e o disco), como se dava no caso francês, os cariocas realizavam-na por meio de cantores situados atrás da tela, os quais cantavam ao vivo as músicas entoadas nas cenas mudas que se desenrolavam aos olhos do público (Araújo, 1976).

Dois exemplos dignos de nota desta produção são *Barcarola* e *Duo da Africana*. Tais “fitas”, segundo o jargão brasileiro da época, compõem um repertório de dezenas de obras rodadas por Júlio Ferrez para a companhia William & C., exibidas a partir de meados de 1908 no Cinematógrafo Rio Branco, de propriedade William Auler. Destaco esses dois títulos porque ambos foram reexibidos em janeiro de 1909, por ocasião do espetáculo denominado “Visões de Arte”; levado a efeito pela empresa de Auler e pela Arnaldo & C. – proprietária do Cinematógrafo Pathé –, cujo objetivo central era a exibição dos *films d'art* produzidos pela companhia francesa Pathé Frères. Exibido no Teatro Lírico ao longo daquele mês, este espetáculo, que procurava dar a um conjunto de programas cinematográficos os foros de temporada teatral, servirá de ponto de partida às reflexões tecidas a partir de agora, concernentes à transformação brasileira de fitas em filmes, ou, mais especificamente, à forma como a produção cinematográfica estrangeira foi absorvida pela capital do país, aglutinada a obras nacionais, e que sentidos ela adquiriu junto aos seus exibidores, produtores, público e cronistas que a elas se dedicaram na imprensa da cidade. Ampliando o debate até fins do ano de 1910, procuramos igualmente compreender de que forma esta sorte de filmes que se queria “artística” dialoga com a produção teatral brasileira.

O cinema enquanto “arte”

Dois anos antes de Riciotto Canuto atribuir ao cinema o rótulo de “sétima arte” que até hoje o define, a sua indústria, cuja projeção era ascendente, procurava também fazer ascender o valor simbólico de seus objetos e, com isso, a categoria social do público que o fruía – conforme destaca Richard Abel (2004) em sua contribuição à obra-prima *Cinema ou a invenção da vida moderna*. A Pathé Frères teve papel central nessa revolução. Considerada pelos norte-americanos perversora dos costumes, já que produzia obras em que a moralidade não raramente ficava em segundo plano, em prol do titilamento das sensações, a partir de 1908 a companhia passa a comercializar produções cinematográficas de envergadura artística produzidas pela Société Film d'Art, as quais lançavam mão, além de artistas oriundos de palcos célebres da capital francesa (Comédie Française e Odéon, por exemplo), de compositores do calibre de Saint-Saëns, já àquela altura notório pela sua música de concerto e, especialmente, operística – gênero considerado, então, o mais alto teatro. A mímica dos artistas teatrais – salvo esparsas experiências no âmbito dos sons, ainda estávamos sob os domínios do cinema “silencioso” – receberia acompanhamento de música erudita.

Em janeiro de 1909, chegavam ao Rio de Janeiro os primeiros *films d'art*. O esforço da sociedade francesa, de oferecer ao público produções cinematográficas de envergadura artística, ganha novos sentidos quanto esses *films* aportam no Brasil. Apresentados no Rio de Janeiro numa pomposa gala artística denominada Visões de Arte, ocorrida no Teatro Lírico, o evento procurava destacar a relevância dessas obras quando contrapostas ao que se exibia nos cinematógrafos da capital; daí a imposição do vocábulo “filme”, ao contrário de “fita”, que comumente se utilizava no Brasil como referência às obras cinematográficas. “É inútil

dizer que essas exhibições não se podem comparar com as que estamos acostumados a ver”, afirma o *Jornal do Comércio* numa nota dotada de claro intuito propagandístico;

[...] não só pelo valor que lhes empresta a colaboração de artistas como [...] Monet Sully, Lambert fils, Le Bargy, [...] etc., como também porque para a sua montagem se fizeram sacrifícios em cenários, adereços e guarda-roupa, que as outras fitas não comportam. (Teatros e Música, 1909, p. 4).

São exibidos, ao longo da temporada que tem início em 9 de janeiro, filmes como *L'assassinat du duc de Guise* (Charles Le Bargy; André Calmettes, 1908) e *L'Empreinte ou la main rouge* (Paul Henry Burguet, 1908), produzidos pela Société Film d'Art, e *L'arlésienne* (Albert Capellani, 1908), produzido pela Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL), ambas as empresas ligadas à Pathé Frères, cujo intuito de elevação do *status* do cinematógrafo era comum. No Rio de Janeiro, os três títulos foram exibidos sob o rótulo genérico de “Films d'Arte”, que passaria, dali por diante, a batizar uma variedade de obras dotadas de pretensões artísticas rodadas na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil, como veremos. A seleção de público realizava-se a partir dos valores dos ingressos, os quais, na data da estreia do evento, custavam de 3.000 réis (cadeiras e varandas) a 1.000 réis (galerias numeradas); valor substancialmente maior àquele cobrado pelos assentos dos cinematógrafos da capital, usualmente de 500 a 1.000 réis (Teatro Lírico, 1909a, p. 6).

O anúncio publicado na Gazeta de Notícias destaca o ineditismo da empreitada – “Programa absolutamente inédito! Vistas nunca exibidas!”. Malgrado a referência às “vistas” remeta o leitor ao cinema dos primórdios (eram rotuladas como “vistas” os filmetes dos Lumière e de

Edison exibidos no Rio de Janeiro ainda no século XIX), destacando mais as continuidades que as rupturas ocorridas, as empresas William & C. e Arnaldo & C. se esforçam para conferir originalidade ao programa que organizam: destacam a presença de uma “orquestra de 25 professores”, número avultado quando consideramos as orquestras responsáveis pelo acompanhamento de filmes mesmo num contexto internacional, e a direção de Costa Júnior, célebre maestro nos palcos teatrais da cidade voltados aos populares espetáculos de cunho musicado, compositor de um conjunto dessas obras e diretor de orquestras de cinema desde que o divertimento se espalhou pela cidade, em meados de 1907. O programa fecha-se com *O assassinato do duque de Guise*, denominado pelo anúncio “peça cinematográfica escrita por Mr. Henri Lavedan (da Academia Francesa)”, exibido com o acompanhamento musical composto por Saint Saëns, executado pela orquestra comandada por Costa Júnior. Antes, o “brilhante orador Dr. Raphael Pinheiro” faria uma “Ilustração oral” do film; “breve resumo [no intuito de] mostrar a marcha do cinematógrafo para o teatro” (Teatro Lírico, 1909a, p. 6).

Os programas do Lírico misturavam a inegável novidade dos “films d’arte” – sobretudo no que diz respeito à obra de Le Bargy, dando-se destaque tanto ao conferencista quanto ao célebre compositor de seu acompanhamento – e as continuidades, já que compunham os amplos programas da temporada um conjunto de atualidades, de comédias e de fitas cantantes, gêneros aos quais os cariocas já estavam acostumados. Por isso, a temporada do Teatro Lírico motiva reações variadas, das loas à crítica ácida. Oscar Guanabary, cronista e professor de música sexagenário afeito à ópera italiana, chega a denominar o evento “um tiro” (ou seja, obra de principiante, coisa sem valor), censurando a vestimenta dos artistas que protagonizaram o *Dueto do Guarany*, uma das “fitas cantantes” pertencentes à porção nacional do repertório: “[...] um tenor

que se vestiu de espanador para fingir de Peri e cantar o dueto do *Guarany*, a caráter, com um[a] Ceci com as vestes de 1900, procronismo ao lado de uma tolice que revela a ignorância do organizador do quadro.” (O. G., 1909, p. 3). A aludida obra, a exemplo do conjunto das “fitas cantantes” rodadas na época no Brasil, lamentavelmente não sobreviveu ao tempo. A contar pelo verbo acerbo de Guanabaryno, podemos imaginar que o cuidado com cenários e figurinos, observado nas produções francesas, não se aplicava nas obras brasileiras do gênero.

Poucos meses mais tarde, João do Rio escreveria um de seus mais notórios artigos sobre cinema, “A Revolução dos *Films*”, no qual destaca a “completa transformação nos costumes” realizada pelos “*films* de arte”. Motiva o texto a presença massiva de público nos cinematógrafos que, durante a semana santa, exibem filmes de temática religiosa. “O cinematógrafo acaba de fazer a grande revolução. Venha vê-los. É Cristo em espetáculo. [...] tristemente começamos a peregrinação pelos novos templos, onde agora se faz a Paixão.” (João do Rio, 1909, p. 1). O cronista compara aqueles novos templos às igrejas, cada vez mais vazias. Enquanto os católicos desconhecem os significados dos atos performados nos templos religiosos, o cinema faz as multidões verem e crerem, fixadas “pelo espetáculo”, “pela recordação”, pelas “qualidades de visão retrospectiva” que tem o cinema. Ao invés da evocação do martírio de Cristo pela igreja, a sua encenação pelo cinema; espaço *sui generis* que, embora coloque a cena diante dos olhos do público, dá-lhe um caráter etéreo devido à própria forma como a projeção cinematográfica é concebida, que torna o “Deus-Homem” – como todos os seres tomados pelo dispositivo cinematográfico – “humano na tela mais [sic] ainda irreal porque apenas sombra na luz do écran” (João do Rio, 1909, p. 1).

Do vasto programa exibido pelos cinemas cariocas durante a Semana Santa de 1909, João do Rio refere-se especificamente *Le Baiser de Judas*

(Armand Bour; André Calmettes; Pathé Frères, 1909), obra lamentavelmente perdida também de autoria de Lavedan e com direção de Armand Bour. A leitura que o cronista faz dos *films* será posteriormente realizada por estudiosos da arte, a exemplo de Edgar Morin, segundo o qual o cinema potencializa a participação afetiva do espectador. Enquanto no teatro o público tem a possibilidade de participar ativamente do espetáculo, visto que o artista se encontra em carne e osso diante de si, no cinema o fato de a ação acontecer noutro lugar (o espectador tem acesso a imagens fotográficas captadas alhures, as quais ganham movimento devido ao projetor) faz com que a participação do público seja internalizada. Daí ao cinema motivar no público um complexo de projeção-identificação, reflexão que é cerne da obra do autor *Cinema ou o homem imaginário* (1970 [1957]). Portanto, o teatro no cinema não é mais estritamente teatro, malgrado a teatralidade do “gesto estilizado” Lambert Fils e as “pretensiosas atitudes permanentes de átrida sofredor do urrante mas ali, felizmente mudo, Monnet Sully”, mencionados por João do Rio (1909, p. 1).

Do teatro ao cinema

Os cenários naturais exercem papel importante neste deslocamento. Segundo Edgar Morin, enquanto no teatro o cenário pode ser figurado simbolicamente, no cinema ele recupera seu papel de natureza, integrando a ação fílmica e se impregnando de alma tanto quanto as personagens. Neste sentido, vale destacarmos a reflexão do notório dramaturgo francês Pierre Decourcelle em sua carta-manifesto “Théâtre et Cinéma”, em defesa da Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres (SCAGL) – idealizada por ele e por Eugène Gugenheim –, publicada na França e repercutida no Rio de Janeiro em 1910. Segundo

ele, embora a “supremacia do Verbo” seja do teatro, o cinema apresenta como vantagem a natureza (Decourcelle, 1910, p. 2). Após citar cenógrafos relevantes da cena teatral do período, a exemplo de Amable, Lucien Jusseaume e Marcel Janbon, Decourcelle constata que:

Não é porém em cinco ou seis quadros, combinados pela habilidade do maquinista, que um fato se desenrola, e sim em quinze, vinte, e em trinta paisagens escolhidas entre as mais poéticas e as mais apropriadas para o efeito...

Se alguns cenários são ainda de papelão e de pano decorado, entretanto, nos outros, em maior parte, é a própria árvore que estremece à ação das rajadas, é a superfície do lago que ondeia, sob a carícia da brisa; os animais, os transeuntes, as cousas têm o próprio movimento; as nuvens correm através do azul do céu, até onde se elevam fiozinhos de fumo azulado de permeio no clarão do sol que tomba. [...]

Que encanto indescritível não se revelará ao ver-se a ação desenrolar-se nos lugares desejados pelos autores – É no coração de Provence, num canto das antigas arenas, é no meio do *mer maternel* em que Mitifio atíça os ciúmes de Frederico... (Decourcelle, 1910, p. 2).

Edgar Morin (1970, p. 82-83) afirma que o cinema “[...] apodera-se das coisas quotidianamente desprezadas, manejadas como utensílios, gastas pelo hábito, e desperta-as para uma nova vida.” A “alma” das coisas, diz o ensaísta, figura de modo palpável no cinema, nas tomadas de elementos fluidos, por exemplo. Decourcelle destaca exatamente tais elementos ao defender a presença, nos filmes, de cenários oriundos da natureza: o estremecimento da árvore devido às rajadas de vento; o ondear da superfície do lado, acariciado pela brisa (ou o caráter maternal do mar); as nuvens a correrem no céu. Os elementos da natureza são antropomorfizados no texto do autor, como o são pelo cinema, que faz uso de expedientes como

os movimentos de câmera, a variedade dos enquadramentos, a iluminação e o acompanhamento sonoro para assemelhar os homens aos elementos naturais, atribuindo a uns as características dos outros (Carvalho, 2014).

Observemos, por exemplo, *L'Arlésienne*, mencionada no artigo de Decourcelle. A obra tematiza o malfadado romance entre Frédéric e a arlesiana Mitifio, uma sorte de Carmen da Provence – não por acaso, o filme utiliza como acompanhamento sonoro a melodia composta por Bizet para a versão teatral de *Carmen* (1872). Embora ame a jovem, Frédéric a abandona ao descobrir o seu amante. No entanto, mesmo após se casar com a jovem que sempre o amara, ele é continuamente perseguido pela imagem de Mitifio, morrendo após se lançar do sótão de sua casa na direção do vulto da jovem e de seu amante, frutos de sua mente perturbada. *L'Arlésienne* é obra que patenteia os esforços da “Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres” (SCAGL), explicitados por Decourcelle. A cidade de Arles, filmada em locação, surge prodigamente na obra: as ruelas, a antiga arena onde o casal se conhece, os campos e as plantações de oliva; uma perscrutadora e paulatina panorâmica, tomada do alto de um observatório onde se encontra o casal, explicita o esforço de se introduzir a natureza no âmbito cinematográfico, de modo a se depreender a influência do meio na construção das personagens.

Tal esforço caminha na contracorrente tanto de produções fílmicas nas quais ainda perduravam os cenários de papelão quanto do próprio teatro, já que, reportando-nos a Decourcelle, nem o mais notável cenógrafo poderia “[...] pintar qualquer ornamento comparável ao que fornece ao autor de um cenário cinematográfico a colaboração inelutável da natureza.” (Decourcelle, 1910, p. 2). O intuito realista/naturalista depreendido das palavras do dramaturgo, embora não se estenda à totalidade dos *films d'art* produzidos pela Pathé Frères, ajuda-nos a compreender o porquê de exemplares da produção teatral naturalista haverem migrado para o cine-

matógrafo, a exemplo de *L'Assommoir* (Albert Capellani, SCAGL, 1909)¹, de Émile Zola, efetivando o sonho que André Antoine se esforçara sem sucesso para realizar em seu Théâtre Libre: o de colocar em cena *tranches de vie* – pedaços depreendidos da realidade, com todas as implicações sociais que o meio exerceria sobre os indivíduos (Faria, 2001, p. 191-208). Não por acaso, uma vez tendo falido o seu teatro, Antoine tornar-se diretor do Odéon parisiense em 1906, teatro cujo elenco estava diretamente envolvido na produção “artística” da Pathé; migrando ao cinematógrafo em 1915, quando passou a dirigir um conjunto de obras junto à SCAGL.

O sucesso (artístico/simbólico/mercadológico) da empreitada da Pathé Frères transforma o substantivo próprio em comum. Logo, companhias diversas do redor do mundo, a exemplo da Cines e da Lux (França), da Itala (Itália/França), da Biograph (Estados Unidos) passariam a produzir obras comercializadas entre os cariocas como “*films d'art*”. O Rio de Janeiro já nos estertores de 1909 transforma-se em produtor do gênero – relendo-o de maneira bastante particular, como veremos adiante. Antes disso, passemos a uma relação da produção fílmica que aportou no Rio de Janeiro assim rotulada entre os anos de 1909 e 1910 – recorte temporal deste estudo².

-
- 1 Filme de duração desusada para a época, cerca de 35 minutos (divididos em cinco partes), exibido no Rio de Janeiro, no Cinematógrafo Rio Branco, a 19 de julho de 1909 (Cinematógrafo Rio Branco, 1909, p. 6). A obra, um dos pontos altos das produções artísticas da Pathé, está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=83Iu4pbzg4c>.
 - 2 Quando possível, apresentamos entre parênteses o título original do filme, o diretor, a companhia produtora e o ano de produção, extraídos das páginas da *Gazeta de Notícias*, do site da Fondation Jérôme Seydoux Pathé (disponível em: <http://www.fondation-jeromeseydoux-pathe.com/>), do artigo de Thomas (2017) e do IMDB. Quando nos restaram dúvidas sobre tais informações, fizemos uso de pontos de interrogação.

No que diz respeito às adaptações operísticas, a pesquisa nas páginas da *Gazeta de Notícias* nos permitiu localizar: 1- *Rigoleito* (*Rigoletto*, Società Anonimo Ambrosio, 1908), que a *Gazeta* denomina “*film d'art* americano”, “acompanhado de excelente orquestra, com a própria música do imortal maestro Giuseppe Verdi, O Rigoletto” (Cinema Ouvidor, 1909, p. 6); 2- *A Tosca* (*La Tosca*, Le Film d'Art/Pathé Frères, Charles Le Bargy, 1909), oriunda do drama de Victorien Sardou e, posteriormente, da ópera de Giacomo Puccini (Cinema Pathé, 1910, p. 6); 3- *A Sonâmbula*, oriunda da ópera de Vincenzo Bellini (Cinema Carioca, 1909, p. 5); 4- *Carmen* (Il Film d'Arte Italiana/Pathé Frères, Gerolamo Lo Savio, 1909), oriunda da novela de Prosper Mérimée e da ópera de Georges Bizet (Cinema Rio Branco, 1910, p. 6); 5- *D. Carlos ou o rival do próprio filho* (Cines, 1909), exibido com música da ópera *Don Carlos*, de Giuseppe Verdi (Cinema Ouvidor, 1910a, p. 8); 5- *Werther* (Henri Pouctal, Pathé Frères, 1910), oriundo do romance de Goethe e da ópera de Jules Massenet (Cinema Parisiense, 1910a, p. 8); 6- *Mignon*, oriunda da ópera de Ambroise Thomas (Cinema Ouvidor, 1910b, p. 10); 7- *Linda de Chamonix* (Itala Film?, 1910?), oriunda da ópera de Gaetano Donizetti, encenada “caprichosamente com a própria música do imortal maestro Donizetti pela orquestra aumentada, sob a direção precisa do maestro Luiz de Souza” (Cinema Parisiense, 1910b, p. 8); 8- *O Trovador* (*Le Trouvère*, Louis Gasnier, Il Film d'Arte Italiana/Série d'Art Pathé Frères – SAPF, 1910), oriundo da ópera de Giuseppe Verdi; e 9- *Fausto* (Henri Andréani, Série d'Art Pathé Frères – SAPF, 1910), oriundo da ópera de Charles Gounod, “projeções acompanhadas com Grande Orquestra” regidas pelo maestro Noli (Cinema Pathé: Semana Lírica, 1910, p. 8); 10- *Luiza Miller* (*Luisa Miller*, Itala Film, 1910), oriunda da ópera de Giuseppe Verdi (Cinema Parisiense, 1910c, p. 8); 11- *Cavalleria Rusticana* (Cinema Parisiense, 1910d, p. 14).

No que concerne às adaptações de obras literárias/teatrais célebres, localizamos: 1- *L'Arlésienne* (Albert Capellani, SCAGL/Pathé Frères, 1908), oriunda da novela e, posteriormente, da peça de Alphonse Daudet musicada por Georges Bizet (Teatro Lírico, 1909b, p. 6); 2- *L'Assommoir* (Albert Capellani, SCAGL/Pathé Frères, 1909), oriunda do romance e, posteriormente, do drama naturalista de Émile Zola (Cinema Pátria, 1909, p. 6); 3- *A Torre de Nesle* (*La Tour de Nesles*, Le Film d'Art/Pathé Frères, 1909), oriunda do drama de Alexandre Dumas (Cinema Rio Branco, 1909a, p. 6); 4- *Othello* (*Otello*, Gerolamo Lo Savio, Il Film d'Arte Italiana/Pathé Frères, 1909), oriunda da tragédia de William Shakespeare (Cinema Rio Branco, 1909b, p. 8); 5- *Hamlet* (Lux Film, 1909), oriunda da tragédia de William Shakespeare (Cinema Parisiense, 1910e, p. 8); 6- *A dama das camélias* (*La signora delle camelie*, Ugo Falena, Il Film d'Arte italiana/Série d'Art Pathé Frères – SAPF, 1909), drama realista de Alexandre Dumas Filho, que a *Gazeta* destaca haver sido “posado por celebridades italianas nos locais assinalados no famoso romance de Dumas” (Cinema Rio Branco, 1909c, p. 3); 7- *Eugenia Grandet* (*Eugénie Grandet*, Emile Chautard, Série d'Art Éclair A.C.A.D., 1910), oriunda do romance de Honoré de Balzac, filme cuja trupe notória era composta por artistas do Théâtre Rejane, da Comédie e do Odeon, segundo a folha carioca (Cinema Parisiense, 1910f, p. 10); 8- *As duas órfãs* (*Les Deux Orphelines*, Albert Capellani, SCAGL/Pathé Frères, 1909), melodrama de Adolphe D'Ennery (Cinema Odeon, 1910, p. 8); 9- *Oliviero Twist* (*L'Enfance d'Oliver Twist*, Camille de Morlhon, Pathé Frères, 1910), oriundo do romance de Charles Dickens (Cinema Ouvidor; Cinema Parisiense, 1910, p. 8).

No que diz respeito à norte-americana Biograph, compulsamos as seguintes obras denominadas “*film d'art*” na imprensa carioca: 1- *Trágicos efeitos do álcool*, com a “incomparável artista de 7 anos apenas [...] Luizzi Robinson” (Cinema Brasil, 1909a, p. 8); 2- *Peregrinação de Pepita*, “Gran-

dioso film d'art da Biograph”, em que “sobressaem ricos quadros naturais, em que perpassa a grandeza da cena”, filme encenado “[...] com escolhida orquestra sob a hábil direção do professor Luiz de Souza [...], com cânticos preparados.” (Cinema Parisiense, 1909, p. 8); 3- *Amores numa tribo de índios* (*The Indian Runner's Romance?*, D. W. Griffith, 1909) (Cinema Brasil, 1909b, p. 3); 4- *Para salvar uma alma* (*To Save Her Soul*, D. W. Griffith, 1909) (Cinema Ouvidor, 1910c, p. 8).

O levantamento acima não se propõe exaustivo, uma vez que as páginas da *Gazeta* entre os anos de 1909-1910 não foram lidas *in totum*. Além disso, a divisão das obras entre operísticas e teatrais/literárias foi estabelecida para fins de argumentação – sabemos, por exemplo, que as tragédias shakespearianas *Otelo* e *Hamlet* tornaram-se igualmente célebres óperas de Giuseppe Verdi e Ambroise Thomas, respectivamente. Incluindo-as no rol das adaptações literárias e teatrais, objetivamos apontar a vasta gama de autores e gêneros abordados pelos *films d'art*; da consolidada dramaturgia renascentista ao drama realista de Dumas Filho, ao melodrama de D'Ennery, e, enfim, os grandes romances de Balzac e de Dickens. João do Rio diria que um “[...] rolo de cem metros na caixa de um cinematografista vale cem mil vezes mais que um volume de história.” (Joe, 1909, p. 1). Também de literatura e do teatro, diriam os artífices do cinema na dobra da primeira década do século XX, que sem imodéstia almejavam colocar-se em pé de igualdade com a produção artística pregressa, malgrado tal produção tivesse a “invencível supremacia do Verbo” (Decourcelle, 1910, p. 2), a qual, salvo raras exceções, inexistia no cinema.

Tal esforço estende-se, como vemos, para as adaptações de obras operísticas compostas por artistas de nomeada como Verdi, Puccini e Massenet. Pierre Decourcelle repercute o intuito de seus pares de elevar o nível social dos frequentadores do cinematógrafo – sobretudo nos Esta-

dos Unidos, cujo público era sobretudo operário e imigrante – por meio da “seleção mais judiciosa dos enredos, a execução mais artística, a colaboração dos escritores os mais ilustres e dos artistas os mais reputados”. Portanto, malgrado a crítica fizesse ressalva a gêneros teatrais como o melodrama, o apuro da encenação era determinante para que exemplares deste gênero compusessem o rol dos *films d'art*.

À guisa de conclusão

O espaço deste artigo é insuficiente para que tenhamos uma análise pormenorizada da porção dessas obras que sobreviveu ao tempo, de modo a apreendermos as características que tornavam-nas *films d'art* – trabalho que pretendemos em breve fazer vir a lume. À guisa de conclusão, pretendemos fazer referência breve a dois exemplos oriundos da América: a produção da norte-americana Biograph e da Photo Cinematografia Brasileira. Esse período em que nos debruçamos, ao mesmo tempo em que testemunha os esforços europeus na concepção de uma produção cinematográfica de envergadura artística, flagra a ascensão do estrelismo cinematográfico norte-americano (Morin, 1989), fundamental para a transformação daquele cinema numa das mais importantes indústrias do mundo – daí a menção feita à Luizzi Robinson³, quiçá a primeira atriz reconhecida no Brasil por seu trabalho exclusivamente no cinema. Flagra, igualmente, o princípio da atuação de D. W. Griffith como diretor cinematográfico, eliminando a ênfase teatral dos gestos dos personagens e se apoiando, para contar uma história, sobretudo na

3 Lamentavelmente não localizamos qualquer informação sobre ela.

alternância de uma escala de planos (do plano geral ao *close up*) e na montagem. Ao contrário dos célebres elencos dos *films d'art* produzidos pela Pathé, Griffith fora um inglório ator teatral que viu no cinema uma oportunidade de ganha-pão. Este deslocamento determina produções cinematográficas bastante distintas, escritas especialmente para as telas.

As especificidades nacionais ressignificam o gênero burilado pela Pathé. Enquanto nos Estados Unidos a enorme popularidade dos *nickelodeons*⁴ determina a produção de obras em que a visualidade ocupava um invulgar primeiro plano, em detrimento das legendas, que nos *films d'art* europeus eram copiosas; no Brasil (ou melhor, no Rio de Janeiro, nosso recorte geográfico), o cinema sofre sobretudo influência dos palcos, destacadamente dos gêneros teatrais de cunho cômico-musicado, historicamente fruídos por uma população de renda superior à população norte-americana, oriunda do comércio à burguesia. Daí a caracterização como “film artístico” de *A viúva alegre* (Julio Ferrez, da Photo Cinematografia Brasileira, 1909), versão carioca da opereta alemã de Franz Lehár *Die lustige Witwe* (Cinema Palace, 1909, p. 6), exibida no Rio de Janeiro com cenários de papelão análogos àqueles das inúmeras versões teatrais da obra exibidas na cidade, com orquestra regida pelo maestro Costa Júnior e cantada ao vivo por artistas escondidos atrás da cena – uma versão *sui generis* de cinema falado sob a égide do cinema silencioso, profundamente influenciada pelo teatro.

A investigação da espetatorialidade cinematográfica brasileira precisa lançar olhos ao teatro e à música, âmbitos que ajudaram a configurá-la. Ao nos debruçarmos sobre a circulação cinematográfica de sua capital

4 Cinema barato frequentado por parte substancial da população empobrecida do país, com destaque para os imigrantes e os iletrados.

entre 1909 e 1910, observamos uma considerável diversidade fílmica. A produção europeia (sobretudo francesa) é, como vimos, preponderante. Todavia, ocorria então a paulatina penetração, nos cinemas da cidade, da produção norte-americana, sobretudo da Biograph, exibida em cinemas como o Parisiense, da empresa Staffa, Stamile & C. cujo sócio Giacomo Staffa era, aliás, um acerbo competidor da empresa “Marc Ferrez & Filhos”, detentora do monopólio de comercialização dos filmes da Pathé Frères no país. Mas isso é assunto para um próximo trabalho.

Referências

ABEL, Richard. Os perigos da Pathé ou a americanização dos primórdios do cinema americano. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ARAÚJO, Vicente de Paula. **A Bela Época do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CARVALHO, Danielle Crepaldi. **Luz e sombra no écran: realidade, cinema e rua nas crônicas cariocas de 1894 a 1922**. 2014. 276 f. Tese (Doutorado em Teoria e História Literária) – Universidade de Campinas, Campinas, 2014.

CINEMA BRASIL. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 21 jul. 1909a.

CINEMA BRASIL. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 6 out. 1909b.

CINEMA CARIOCA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 5, 27 jul. 1909.

CINEMA ODEON. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 25 abr. 1910.

CINEMA OUVIDOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 9 jul. 1909.

CINEMA OUVIDOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 23 abr. 1910a.

CINEMA OUVIDOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 10, 20 mai. 1910b.

CINEMA OUVIDOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 25 fev. 1910c.

CINEMA OUVIDOR; CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 15 jun. 1910.

CINEMA PALACE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 22 jul. 1909.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 26 nov. 1909.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 6 mai. 1910a.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 7 jun. 1910b.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 25 ago. 1910c.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 14, 30 out. 1910d.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 31 jan. 1910e.

CINEMA PARISIENSE. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 10, 1 jun. 1910f.

CINEMA PATHÉ. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 28 abr. 1910.

CINEMA PATHÉ: SEMANA LÍRICA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 25 jun. 1910.

CINEMA PÁTRIA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 20 jul. 1909.

CINEMA RIO BRANCO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 10 ago. 1909a.

CINEMA RIO BRANCO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 8, 23 nov. 1909b.

CINEMA RIO BRANCO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 3, 7 dez. 1909c.

CINEMA RIO BRANCO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 17 jan. 1910.

CINEMATÓGRAFO RIO BRANCO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 19 jul. 1909.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (org.). **O cinema e a invenção da vida moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DECOURCELLE, Pierre. Teatro e cinema. **A Estação Teatral: Teatro, Música e Pintura**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 2, 9 jul. 1910.

FARIA, João Roberto. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil**. São Paulo: Perspectiva; Fapesp, 2001.

GIANATI, Maurice; MANNONI, Laurent (Dir.). **Alice Guy, Léon Gaumont et les débuts du film sonore**. France: John Libbey Eurotext, 2012.

JOÃO DO RIO [Paulo Barreto]. A revolução dos *Films*. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 10 abr. 1909.

JOE [Paulo Barreto/João do Rio]. Cinematógrafo. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 1, 9 maio 1909.

L'ARLÉSIENNE. Direção: Albert Capellani. Produção: SCAGL. Roteiro de Alphonse Daudet. França: Pathé Frères, 1908. In: Albert Capellani: un cinema di grandeur (1905-1911). Il Cinema Ritrovato. A cura di Mariann Lewinsky. Cineteca Bologna; Fondation Jérôme Seydoux-Pathé; Eye Film Institute Netherlands; La Cinémathèque Française; CNCA archives françaises du film; Lobster; Film Archiv Austria. 2011. (1 DVD)

MORIN, Edgar. **As estrelas**: mito e sedução no cinema. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário**. Lisboa: Moraes, 1970.

O. G. [Oscar Guanabara]. Vida Social – Espetáculos: Films d'art. **O País**, Rio de Janeiro, p. 3, 10 jan. 1909.

RIP. Films. **Fon-Fon**, Rio de Janeiro, ano III, n. 31, s. n., 31 jul. 1909.

SOUZA, José Inácio Melo. **Imagens do passado**: São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema. São Paulo: Senac São Paulo, 2003.

TEATRO LÍRICO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 9 jan. 1909a.

TEATRO LÍRICO. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 20 jan. 1909b.

TEATROS E MÚSICA: Teatro Lírico. **Jornal do Comércio**, Rio de Janeiro, p. 4, 3 jan. 1909.

TEATROS E... **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, p. 6, 10 jan. 1909.

THOMAS, Christy. From Operatic Stage to Silent Screen: Casa Ricordi and Film d'Arte Italiana's 1911 Aida. **The Opera Quarterly**, Oxford, v. 32, n. 2-3, p. 192-220, 2016. Disponível em: <https://academic.oup.com/oq/article/32/2-3/192/3862367>. Acesso em: 30 dez. 2021.

Da fita ao filme: o *film d'art* no Rio de Janeiro de 1909-1910,
ou as especificidades do teatro no cinema

THOMASSEAU, Jean-Marie. **O melodrama**. Tradução de Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Revista Moderna: **espaço de modernidade e *art nouveau***

Luciana Persice Nogueira-Pretti

A *Revista Moderna* (1897-1899) é uma das quase trinta publicações brasileiras editadas na França da virada do século, que possui um elemento original: trata-se de uma cooperação de homens de letras consagrados, brasileiros e portugueses de grande prestígio. Impressa em Paris, destina-se ao público lusófono, sobretudo brasileiro (vivendo no Brasil ou na Europa). Muito estudada no Brasil justamente por reunir escritores ilustres, costuma ser considerada, entre nossos estudiosos, como “uma revista brasileira publicada em Paris” (Martins, 2001), mas, entre pesquisadores de outras nacionalidades, pode ser tida como uma “revista parisiense publicada em português” (Catteau, 2017) – entre outras designações, dependendo do ponto de vista de quem a estuda e da perspectiva que se dê ao vetor da transferência cultural inerente a uma revista multinacional. De todo modo, tem evidente vocação cosmopolita (traço comum entre suas congêneres; reforçando esse caráter, cabe mencionar que é distribuída em várias capitais brasileiras, em algumas livrarias de Lisboa e do Porto, além de Paris e Londres – revelando a

diversidade e amplidão dos territórios de morada ou trânsito do público leitor)¹.

O periódico será enfocado aqui a partir da problematização implícita à sua concepção, estampada já de pronto em seu nome: anuncia-se “moderna”, explica sua modernidade em alguns editoriais e expedientes, e evidencia-a, entre outros elementos de sua composição, na sua configuração ilustrada – materialização da modernidade técnica, mas não só. Nosso esteio teórico-crítico conta com aportes de Ana Luíza Martins (2001) sobre o periodismo brasileiro e seu contexto (inclusive internacional), de Evanghelia Stead (2007) sobre a paisagem editorial francesa do século XIX, e de Fabienne Fravallo (2018) sobre o *Art Nouveau* em revistas finisseculares europeias, além de conceituações pontuais de Jacques Rancière (2011) acerca da modernidade e do *Art Nouveau*.

A visão de modernidade dentro da própria *Revista Moderna*

Em seu número inaugural, o diretor apresenta a revista ao público leitor:

A **Revista Moderna**, fundada com capitais próprios e realizados, impôs-se o dever de criar um novo tipo de publicação, satisfazendo, ao mesmo tempo, a educação artística do meio a que se destina e a necessidade de uma informação completa e ilustrada, sobretudo o que, atualmente, interessa o espírito público. [...]

1 Ao longo dos volumes, a lista dos pontos de distribuição da revista varia bastante. Também variam as nacionalidades dos anunciantes na sessão de publicidade, embora predominem produtos e serviços franceses.

O lado material que tão justamente impressiona o espírito público e que tanto agrada aos amadores de publicações artísticas e bem feitas, incumbe aos últimos e aperfeiçoados processos da tipografia e da gravura. A variedade da nossa ilustração, acompanhando sempre a atualidade dos acontecimentos, a escolha cuidadosa e execução impecável da mesma, será o objeto da nossa constante atenção.

Esperamos assim, poder fazer uma revista verdadeiramente moderna, um completo **magazine** pela variedade dos assuntos e uma **ilustração** de primeira ordem pelo cuidado e profusão dos desenhos. (Revista Moderna, n. 1, 15 maio 1897, p. 2, destaques no original).

O criador, fundador e diretor da *Revista Moderna* é o jornalista e empresário paulista Martinho Carlos de Arruda Botelho (1867-1914), que não se inibe ao assumir o empreendimento editorial como uma iniciativa privada, com “capitais próprios” (na verdade, de seu pai, o Conde do Pinhal, grande fortuna cafeeira). Acredita que sua revista tem uma função “educativa” e “informativa” e se preocupa (se “impõe o dever”) em fornecer ao “espírito público” (noção que se repete no texto, trata-se da opinião pública que se quer e precisa cativar) assuntos da atualidade acompanhados de uma ilustração variada; essa ilustração será produzida com as “últimas” novidades em termos de tecnologia nesse momento, fazendo da publicação “uma revista verdadeiramente moderna”. Aqui, entende-se a acepção do termo “moderno” do título, ou seja, em relação direta com a modernidade técnica e sua expressão periodística mais completa: o magazine ilustrado – e os termos “magazine” e “ilustração” estão em negrito no texto, numa referência circular à própria modernidade.

Em seu formidável compêndio *Revistas em revista*, a crítica Ana Luíza Martins (2001, p. 41-42) explica que, nesse período, a

[...] modalidade ‘revista ilustrada’ passou a ser preferencial da população leitora; na sua esteira, o ‘magazine’, alternativa de revista periódica, acentuava a magia da ilustração enquanto embalava a publicidade de bens de consumo, potencializando as características comerciais do gênero.

Nesse sentido, a *Revista Moderna*, enquanto revista ou magazine ilustrado, segue um molde pré-existente e bem-sucedido no mercado editorial: fundamentalmente eclética e variada, é impressa em luxuoso papel *couché*, com imagens que usam cores e qualidade técnica notáveis. Na sequência das sessões, sucedem-se fragmentos literários de toda sorte, reportagens e crônicas sortidas sobre política, história, cultura, esportes, moda e música (geralmente nessa ordem), entremeadas de quadrinhos e vinhetas cômicos, fotografias, desenhos, adornos *art nouveau* e propagandas comerciais (as quais costumam encerrar os volumes). Esse formato, diversificado, informativo e ilustrado, adequa-se ao hábito e à expectativa do leitor contemporâneo, que tem ao seu alcance, no mercado editorial, uma gama de magazines empenhados em verdadeira corrida pelo aprimoramento de formas, formatos e imagens.

E a *Revista Moderna* vai disputar um lugar nesse mercado, tentando agradar a um público específico. É o que se esclarece ao pé da página, em adendo à apresentação, num destaque que será reproduzido ao longo dos números: a “**Revista Moderna** – à parte a sua feição literária – é um CORREIO ILUSTRADO criado exclusivamente para o Brasil” (*Revista Moderna*, n. 1, 15 maio 1897, p. 2, destaques no original). O uso de caixa-alta para “correio ilustrado” atenta para a primazia do caráter de “correspondente no exterior” do conjunto dos participantes da publicação. Brasileiros e portugueses residentes (fixos ou temporários) em Paris escrevem para brasileiros que se informam

e se ilustram dentro de uma perspectiva cosmopolita: vão estudar, trabalhar ou passear na Europa, realizar ou completar uma formação dentro da concepção iluminista de “cidadão do mundo”. O público leitor específico visado pelos editores constitui-se de integrantes de uma elite brasileira que transita entre países, culturas e mercados, e precisa, assim, estar a par das atualidades, segundo um crivo que lhe seja apropriado.

Ainda em sua apresentação, Martinho Botelho, ao falar em “criar um novo tipo de publicação”, esclarece essa questão. Sua inovação está justamente na escolha dos colaboradores da revista:

A realização deste pequeno, mas difícil, programa exigia [...] uma colaboração eminentemente superior e a influência de grandes espíritos críticos que, permanentemente, orientassem a sua perfeita e completa execução. Julgamos poder dizer aos nossos leitores que, com felicidade, encontramos a solução deste problema, dando à nossa Revista a valiosa colaboração de EÇA DE QUEIROZ cuja autoridade é indiscutível em todo o mundo culto de Brasil e Portugal. (Revista Moderna, n. 1, 15 maio 1897, p. 2, destaques no original).

Novamente, a caixa alta aponta para um elemento-chave na conformação da publicação: a contribuição – e a “autoridade” – de Eça de Queirós (1845-1900). O ilustre escritor português inaugura o primeiro volume com uma crônica, “A Revista”, em que apresenta o periódico ao leitor e em que o caráter de “correio” da *Revista Moderna* é assim qualificado:

Tão profusa, e complicada, e tumultuária, e rápida se tem tornado a vida **moderna** que, se os seus fatos dominantes não fossem flagrantemente apanhados em imagens concretas, e fixados

em resumos lípidos, nós teríamos sempre a aflitiva sensação de irmos levados num confuso e pardacento redemoinho de ruído e poeira. [...] e assim ficaríamos sem ler jamais o enredo da nossa própria História, ou sem demorar nunca os olhos nos gestos da nossa Ação. Sobretudo sofreriam esta estonteada impressão aqueles que vivem longe da Europa, e todavia incessantemente olham para a Europa como para o Palco onde se representam cada dia as mais pitorescas, as mais instrutivas, as mais patéticas, as mais alegres, as mais profundas, as mais bem-escritas Tragicomédias Humanas. Sem alguém bem dedicado que lhes resuma finamente os entrechos, e lhes transmitia num traço verídico a originalidade das altitudes, esses não distinguiriam de longe, neste magnífico Teatro, mais do que um rolo de sombras, sem forma e sem nome, tumultuando em ações que não pareceriam ter razão nem fim. A **Revista** é essa dedicada amiga que destaca da massa sombriamente movediça as cenas e os Atores que, por um momento, merecem risos ou lágrimas. Mas o melhor serviço desta *Revista* será quando nos guie através da obra incessante da Civilização – ou antes vigie à beira da imensa torrente da Civilização, e rapidamente detenha e colha as obras melhores, antes que todas tumultuariamente passem e mergulhem no escuro mar que as devora. (*Revista Moderna*, n. 1, 15 maio 1897, p. 3-4; o destaque inicial da palavra “moderna” é nosso).

Nesse trecho de sua crônica, em eco a Botelho, Eça apresenta a revista como um correio que fará a ponte entre o centro e a periferia, a Europa e o Brasil. Além dessa função pontífice, a revista será também um guia eloquente em meio ao tumulto ruidoso e confuso da “vida moderna”. Esta, essencialmente “profusa, complicada, tumultuária e rápida”, é descrita em tons shakespearianos, com impressionante redundância vernacular (em resumo, “*full of sound and fury*”); a vida moderna (entenda-se na Europa) é retratada como “História”, “Palco” e “Teatro” onde se

encenam os atos da “Civilização” – cabendo à revista selecionar “cenas”, “obras” e “Atores”, de maneira a dar-lhes sentido aos olhos do leitor, que “vive longe da Europa”, mas “incessantemente olhando para ela”. Independentemente do tom paternalista do cronista (que deve ser considerado em seu contexto histórico), interessa-nos aqui o destaque à ideia negativa que impregna o seu entendimento do que é moderno: roldão veloz e volumoso de vida e informação que precisa ser filtrado, decodificado e interpretado para o brasileiro.

A palavra “moderna” é moeda corrente ao longo dos volumes, e não caberia, aqui, fazer um recenseamento. Vale, porém, destacar um terceiro texto em que a missão da *Revista Moderna* é reiterada pelos editores – sem a ocorrência da palavra, mas com a descrição da execução e da materialização de sua visão moderna. No número 12 (“de Natal e Ano Bom”, 1º jan. 1898), ao celebrar o primeiro semestre de existência, Botelho faz um balanço das atividades e dos sucessos de seu empreendimento:

Com este nosso número finda o primeiro semestre de existência da **Revista Moderna** e completa-se o seu primeiro volume. Permita-se pois que, neste momento, rememorando esse curto mas difícil período de início, examinemos se o programa traçado foi seguido e se as promessas feitas aos nossos leitores foram cumpridas [...]. A colaboração literária e artística, que é decerto a mais importante da nossa revista, tem sido – através destes 12 números – das mais valiosas e completas.

[lista de nomes de colaboradores]

A ilustração teve, nestes 12 números, uma larga parte, a mais completa, podemos afirmar, que até hoje se tem feito em publicações portuguesas ou brasileiras. Este primeiro volume contém mais de 450 ilustrações muitas das quais em grande formato, todas de impecável execução e algumas de brilhante colorido. No meio dessas gravuras figuram muitas reproduções de desenhos

feitos especialmente para a nossa publicação por artistas de nome e de fotografias especiais, entre as quais é justo notar os esplêndidos instantâneos que o nosso colaborador Arnaldo Fonseca nos enviou de Portugal. A Revista Moderna distribuiu ainda, nestes primeiros 12 números, 6 *hors-textes* em gravura, 2 suplementos musicais e 2 suplementos de modas. [...]

Este número que contém mais de 50 gravuras dá como *hors-texte* uma magnífica fotografia artística de Arnaldo Fonseca. (Revista Moderna, n. 12, 1 jan. 1898, p. 3).

É interessante notar, primeiro, a menção ao “volume”: o magazine ilustrado é editado concebendo-se uma eventual encadernação em volumes anuais. A beleza de cada número, o luxo material de sua produção, o atrativo das imagens, tornam a revista um objeto de coleção, a ser guardado nas bibliotecas particulares – objetivo sugerido pelo diretor, ou seja, transformar seus números em fascículos a serem reunidos em livros (valorizando-os, portanto). Em seguida, após a listagem dos grandes nomes que colaboram para a revista em sua “feição literária” (como dissera em ocasião anterior), o diretor dá ênfase ao aspecto material e ilustrado da publicação: fotografias de autor enviadas de Portugal, encartes de gravuras e fotografias, suplementos musicais e de moda, num conjunto que, em quantidade e qualidade, supera, segundo ele, tudo o que se produz em Portugal ou no Brasil. Textos literários e elementos de ilustração compõem, assim, volumes vocacionados à coleção e à contemplação ulterior como obra literária – um novo tipo de obra literária, compósita e híbrida, uma obra de arte, assim, moderna.

A especialista Evanghelia Stead (2007) explica que os processos de transformação e reorientação editorial dos magazines ilustrados operam como desdobramento de fenômeno anterior, relativo ao advento

da edição de livros ilustrados (verdadeira revolução editorial que impera na primeira metade do século XIX), num movimento de continuidade da evolução da indústria gráfica, particularmente das técnicas da fotogravura, levando os magazines ilustrados a deixarem de ser vistos como simples periódicos efêmeros e descartáveis. A pesquisadora considera que “[...] as revistas [ilustradas] logo se tornam espaço onde se elabora uma nova política editorial, mas também uma nova linguagem gráfica e tipográfica, que faz da revista um laboratório de formas (literárias e artísticas) e de sua combinação.” (Stead, 2007, [s.p.])². E a *Revista Moderna* é um caso exemplar desse espaço de reelaboração de políticas e linguagens e desse caráter laboratorial, experimental, pois sofre, ao longo de seus trinta volumes, em menos de três anos, várias alterações significativas em termos de forma, formato, denominação e apresentação³, num evidente esforço de adequação às expectativas e exigências do mercado.

2 Esta e as demais traduções livres nesse texto são minhas.

3 A *Revista Moderna* mudou de nome três vezes: do n. 1 ao 8, o periódico chamou-se *Revista Moderna. Publicação Quinzenal Ilustrada* (sem subtítulo). No n. 9, passou a chamar-se *Revista Moderna. Magazine Quinzenal Ilustrado* (subtítulo: *Revista Moderna. Artes e Letras*); a capa também muda nesse momento. No n. 20, será editada como *Revista Moderna. Magazine Brasileiro* (subtítulo: *Revista Moderna. Publicação Quinzenal Ilustrada. Artes e Letras*). Do n. 25 ao 30, aparece sob o nome *Revista Moderna. Ilustração Brasileira* (subtítulo: *Magazine Literário e Artístico. Correio de Atualidades*); essa última mudança de nome é acompanhada de nova capa e de novo formato, com páginas maiores, que acomodam, segundo os editores, mais facilmente a abundante inserção de gravuras.

A Revista Moderna como espaço de modernidade e Art Nouveau

Enquanto magazine literário ilustrado, a *Revista Moderna* constituiu, então, uma composição heteróclita. O conjunto dos textos e imagens que se seguem ao longo das páginas, na multiplicidade das informações visuais e imagéticas que expõem (fotografias ilustrativas de reportagens, fotografias sem acompanhamento de texto, desenhos e ornamentos de todo tipo, em diferentes relações entre texto e imagem), traduz, em seu ecletismo, justamente, e contrariando o desejo de Eça, o “tumulto ruidoso” da vida moderna, reproduzindo, *en abyme*, o seu movimento e a sua dinâmica. O que se apresenta ao leitor é uma visão positiva da variedade de gêneros, temas, formas, recursos, técnicas, que se cotejam, acumulam e sobrepõem, numa mistura inaudita entre objetos e sujeitos. Reforça-se, assim, a ideia de que a revista literária ilustrada é, em si, um veículo moderno, por ser laboratório de políticas e linguagens (como já dito), e por traduzir, em seu ecletismo, a própria dinâmica de seu tempo.

O desejo de Botelho, contrariamente ao de Eça, parece plenamente satisfeito, qual seja, o de conciliar a “influência de grandes espíritos críticos” e a elaboração técnica de um “completo magazine”, por suas “variedade e ilustração”. Estas características se coadunam perfeitamente à tendência estética que predomina nesse momento: o *Art Nouveau*.

O surgimento do estilo *Art Nouveau* na França se deu entre louvor e polêmica, pois trata-se de uma estética importada da Inglaterra. Na crítica de arte, os arautos dos estilos decorativos e arquitetônicos franceses impõem resistência a esse estilo importado, vindo diretamente de um movimento ideologicamente ligado ao pensamento reformista social britânico: o *Arts and Crafts*. Movimento estético surgi-

do na Inglaterra em meados do século XIX que defende o artesanato criativo e valoriza o artesão enquanto artista, opondo-se à mecanização e à produção industrial. Liderados pelo reformador social, poeta e desenhista William Morris (1834-1896), importantes pensadores, artesãos e artistas, organizaram um empreendimento que visava recuperar técnicas e habilidades da artesanaria pré-industrial, e passa a produzir objetos pessoais e decorativos destinados à população em geral (joias, mobília, tecidos, papel de parede, objetos de uso quotidiano...). Aliando o retorno a artes medievais ao atendimento de necessidades da vida moderna, o movimento preconiza o acesso à arte por todos, e alça as artes aplicadas a um estatuto equiparável ao das Belas Artes. O movimento conhece uma popularidade fulgurante, e influencia diretamente a arte decorativa da *Belle Époque* em boa parte da Europa: o *Art Nouveau* francês, o *Modern Style* britânico, o *Jugendstil* alemão, o *Stile Floreale* italiano, o *Modernismo* espanhol, e o *Secession Stil* austríaco, por exemplo. Embora em cada país essa nova estética se desenvolvesse de maneira diversa, trata-se de uma verdadeira onda internacional que, sobrepondo-se a estéticas nacionais, veicula uma mentalidade de adequação de materiais e recursos aos usos da vida moderna – que se impõe ignorando fronteiras.

A crítica Fabienne Fravallo explica que o *Art Nouveau* será amplamente promovido por meio de manifestações e exposições regulares, num reforço de seu caráter internacional. O debate acalorado acerca da disseminação e popularização dessa nova estética torna-se tema de interesse e crivo das colunas da crítica de arte das revistas especializadas, levando a que elas desempenhem uma dupla função na divulgação do *Art Nouveau*: promovem o debate sobre a nova estética, mas, através de um processo de impregnação, adotam o estilo em sua programação vi-

sual. O *Art Nouveau* será tema e objeto, mas igualmente forma e recurso estilístico adotado pelo próprio periodismo, sobretudo o ilustrado.

Assim, as revistas da virada do século abraçam o *Art Nouveau*, a um só tempo propagando e internalizando a nova estética. “Além disso”, diz a pesquisadora,

[...] em sua vocação à circulação, as revistas constituem um vetor importante das transferências culturais e artísticas, multiplicados, na passagem do século, pela internacionalização das artes e a nova mobilidade dos artistas, dos *mediums* e dos objetos. (Fralvallo, 2018, p. 281).

As revistas tornam-se, assim, veículos que apontam para si mesmos, seus processos de atualização e adaptação ao gosto do mercado.

E a *Revista Moderna*, em seus internacionalismo e ecletismo, vai de par com essa estética. Também seus editoriais inserem-na explicitamente nessa dinâmica cultural e editorial mais ampla, ao identificarem-na como moderna. Outro elemento coadunante é a mobilidade cosmopolita dos colaboradores, que vivem em trânsito entre Brasil, Portugal e França, num esforço declarado de transferências culturais entre Brasil e Europa.

Complementarmente, do ponto de vista da impregnação do *Art Nouveau* pelo periódico, trata-se de fenômeno observável ao longo das páginas, e seu mais contundente exemplo é a terceira capa adotada (a partir do n. 25, em substituição a uma capa mais estritamente informativa, da qual se mantêm o sumário em coluna lateral e a referência visual ao tema principal do número, emoldurada, à direita):

Figura 1 – Capa *Art Nouveau* que passa a ser adotada a partir de novembro de 1898 (n. 25 a 30)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional ([s.d.]).

Uma composição *Art Nouveau* – na fonte do título e nos detalhes de sua ilustração (os cabelos ondulantes, a tiara de flores, o fundo vegetal...) enquadra os conteúdos anunciados e predomina visualmente sobre eles, remetendo de maneira incontestável ao movimento estético.

O filósofo Jacques Rancière (2011, p. 122), em seu ensaio *Aisthesis*, considera, a propósito do *Art Nouveau*, que ele é mais que um estilo: “O *Art Nouveau*, [...] macarrônico e serpentino, terá sido uma arte da comunicação entre as artes, uma arte da tradução e da transformação universais.” Arte mercurial, de comunicação e circulação, pontífice entre as artes (maiores e menores) e entre a arte e a vida, dinâmica transposta às formas de expressão, pode-se dizer (embora o autor não o faça explicitamente) que o *Art Nouveau* é um espaço – de trânsito e tradução – essencialmente moderno, inerente às necessidades materiais e às especificidades artísticas e culturais engendradas pela dinâmica finissecular.

Noutro momento de seu texto, Rancière (2011, p. 13) destaca a própria “ideia de modernidade” vivida nesse momento histórico:

O movimento próprio ao regime estético, que apoiou os sonhos de novidade artística e de fusão entre a arte e a vida, subsumados sob a ideia de modernidade, tende a apagar as especificidades das artes e a confundir as fronteiras que as separam entre si.

Em eco a Rancière, podemos entender a *Revista Moderna* como espaço de modernidade privilegiado, pois, além de “confundir fronteiras”, “sonha com a novidade artística”, com a novidade de uma colaboração internacional, e, talvez, sobretudo, com a ideia de si mesma como moderna; como os demais magazines ilustrados finisseculares, é um espaço onde não apenas os gêneros se misturam, como também texto e imagem, em combinações que, ao leitor de seu tempo, surpreendem e fascinam.

Conclusão

Espaço de redefinição de políticas editoriais e de linguagens gráficas, laboratório de formas e de sua combinação, o magazine literário ilustrado é, a um só tempo, produto e agente de transformações editoriais ocorridas na imprensa da *Belle Époque*, reproduzindo, *en abyme*, sua dinâmica acelerada e atribulada. O cotejamento, que lhe é característico, de gêneros textuais diferentes e imagens de estatutos díspares – que constituem uma exposição des-hierarquizada de temas e objetos – inclui um elemento-chave da estética finissecular: o *Art Nouveau* que, para além de motivos vegetais e sinuosos, imbui-se de valores cosmopolitas e internacionalistas. E a *Revista Moderna* floresce dentro do projeto de tal cotejamento, reproduzindo, em sua diversidade assumida, o ecletismo dos tempos modernos que retrata.

A *Revista Moderna*, espaço da modernidade e do *Art Nouveau*, realiza um amálgama entre as artes e os gêneros (reunindo o folhetim de Eça de Queirós, noticiários políticos ora monarquistas ora republicanos, quadrinhos cômicos, fotografias de autor, ilustrações não assinadas...), transitando entre nacionalidades, desfazendo hierarquias e fronteiras, e traduzindo, para o brasileiro moderno, imagens do europeu cosmopolita.

Referências

CATTEAU, Prune Iris. **Le Portugal à Paris: médiations et représentations de 1880 à 1914**. 2017. 333 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Laval, Quebec, 2017. Disponível em: <https://corpus.ulaval.ca/jspui/handle/20.500.11794/28011?locale=fr>. Acesso em: 18 maio 2021.

FRAVALO, Fabienne. L'art nouveau des revues: interactions et émulations dans la construction des styles nationaux. *In*: STEAD, E.; VÉDRINE, H. (Dir.). **L'Europe des revues II (1830-1930): réseaux et circulation des modèles**. Paris: PUPS, 2018.

MARTINS, Ana Luíza. **Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República**. São Paulo: EdUSP, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis: scènes du régime esthétique de l'art**. Paris: Galilée, 2011.

REVISTA MODERNA, n. 1 a 30, 1897-1899. Hemeroteca Digital Brasileira, Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/revista-moderna/282383>. Acesso em: 15 maio 2021.

STEAD, Evangelia. De la revue au livre: notes sur un paysage éditorial diversifié à la fin du XIX^e siècle. **Revue d'Histoire Littéraire de la France**, Paris, v. 4, n. 107, p. 803-823, 2007. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2007-4-page-803.htm>. Acesso em: 17 ago. 2020.

Écriture artiste:
um estudo sobre o estilo
de João do Rio e a estética *art nouveau*

Maurício Silva

Introdução

A literatura brasileira que se produziu no Brasil da passagem do século XIX para o XX, justamente naquele período que se convencionou chamar de *Belle Époque*, apresentou, do ponto de vista de seu conteúdo, temas que vão do helenismo e do orientalismo ao mundanismo, sem nos esquecermos de uma produção literária mais militante e de cunho social, numa gama infinita de motivos literários; já do ponto de vista formal, destaca-se, entre muitos outros, o conceito amplo de ornamentalismo, que pode ser entendido, em linhas gerais, como uma tendência ao floreio estilístico, ao retoricismo, ao rebuscamento frásico, à prolixidade. Na literatura desse período, a ornamentação literária se manifestou, muitas vezes, como apego a certos aspectos da estética *art nouveau*, tendência artística vitoriosa durante a *Belle Époque*.

Os melhores estudos sobre a presença do *art nouveau* na literatura brasileira, incluindo marcas estilísticas em determinadas obras e autores, foram realizados pelo poeta, tradutor e crítico literário José Paulo Paes. Trata-se de dois estudos seminais, publicados em sua coletânea de ensaios críticos, intitulada *Gregos e baianos* (1985), em que o autor discorre sobre a presença daquela estética em alguns autores de nossa

literatura, sobretudo aquela produzida em fins do século XIX e início do XX.

No primeiro estudo, Paes (1985b) aborda a incidência do *art nouveau* sobre a literatura brasileira de modo mais geral, lembrando, antes de tudo, de que se trata de uma manifestação artística típica da chamada *Belle Époque*, espalhando-se por todo o mundo ocidental, chegando, inclusive, ao Brasil. Tendo como ponto de partida a ideia de estilização, processo responsável – na dinâmica do *art nouveau* – em transformar o natural em ornamental, Paes afirma que, no Brasil, pode-se falar tanto em “ornamentação superficial” quanto em “ornamentação consubstancial” (Paes, 1985b, p. 72). O ornamento superficial ocorreria nos escritos que se contentam em fixar, superficialmente, as elegâncias e vícios da nossa *Belle Époque* (João do Rio, Afrânio Peixoto, Théo Filho, Benjamim Costallat, Hilário Tácito); o tema da mulher moderna e fútil; o regionalismo de fachada e pitoresco (Alcides Maia, Afonso Arinos, Hugo de Carvalho Ramos); o verbalismo ornamental (Coelho Neto); a união entre ciência e natureza, sob o signo da estilização (Euclides da Cunha); e o vitalismo nietzscheano (Graça Aranha). Já ornamento consubstancial foi abordado pelo autor no outro texto a que nos referimos, destacando-se, ali, a figura de Augusto dos Anjos. De qualquer maneira, não podemos deixar de consignar, para este estudo, o fato de Paes (1985b) tomar João do Rio como um exemplo acabado de artista *art nouveau*, considerando desde seu vestuário e estilo de vida até os autores que admirava (D’Annunzio e Wilde), sem deixar de passar pela temática de alguns de seus escritos, tudo nele denunciando um adepto assumido do novo estilo.

Em seu segundo estudo dedicado ao tema, Paes (1985a) começa lembrando que o célebre livro de Augusto dos Anjos – *Eu* (1912) – surge numa época em que prevalecia uma estética não programática, a que se pode denominar artenovismo, como referência ao *art nouveau* que

prevaleceu como estilo da *Belle Époque*. Assim, segundo o autor, o *art nouveau* não foi somente um estilo voltado do mundanismo e ao dilettantismo, mas também um estilo voltado ao gosto do mórbido, uma espécie de “literatura-esgar” (Paes, 1985a, p. 83), própria do decadentismo *fin-de-siècle* e da poética de Augusto dos Anjos. Assim, a obra do escritor paraibano aproximar-se-ia da estética *art nouveau* tanto por seu apego a temas soturnos e macabros quanto por sua linguagem cientificista, afeita a uma espécie de ornamentalismo vocabular: “[...] o termo científico tem, na poesia de Augusto dos Anjos, uma função decorativa [...] que o redime de sua precariedade histórica enquanto valor de verdade para dar-lhe um valor supra-histórico e estético de metáfora [...]” (Paes, 1985a, p. 87), diz-nos o autor. É, portanto, exatamente esse ornamentalismo verbal que faz da poesia de Augusto dos Anjos uma poesia tipicamente *art nouveau*. Contudo, o ornato do poeta possuiria uma expressividade singular, já que se trata, segundo Paes, de um ornato consubstancial a uma visão anatômica, microscópico-telescópica, do mundo: “[...] a microscopia, enquanto técnica de apinhamento ou entulhamento *art nouveau*, comparece no *Eu* precisamente sob a forma da pletora cientificista da sua linguagem.” (Paes, 1985a, p. 91). Finalmente, o autor completa seu raciocínio lembrando que essa adesão de Augusto dos Anjos à estética *art nouveau* não ocorre de forma deliberada, mas involuntariamente, já que, para o crítico paulista, apenas João do Rio talvez tenha aderido deliberadamente ao *art nouveau*.

Salta aos olhos, mesmo do leitor mais desatento, o fato de, em ambos os estudos, José Paulo Paes destacar a figura de João do Rio como nosso mais consciente e recorrente escritor *art nouveau*... Evidentemente, ele não foi o único que, em maior ou menor grau, revelou em seus escritos marcas – sobretudo estilísticas – daquela estética vigente. Como já assinalamos antes, o estilo *art nouveau* esteve presente tanto na escrita

quanto na temática de outros autores, como Coelho Neto, por meio de uma “escrita farfalhante” (Lopes, 1994); Xavier Marques, por meio do “ornamentalismo” (Salles, 1977); ou Benjamin Costallat, pelo predomínio do “decorativo” (Gens; Gens, 1995).

O estilo *art nouveau* de João do Rio

Em João do Rio, o *art nouveau* revela-se não apenas em seus temas e motivos literários, mas também como marca estilística, presente de modo mais ou menos recorrente em seus escritos. A chamada *écriture artiste*, própria dos escritores que – a exemplo de Oscar Wilde ou Gabriele D’Annunzio – cultivavam uma linguagem literária entre excessiva e artificiosa, surgia nos escritos de João do Rio de modo habitual (Martins, 1971, 1972), embora se manifestasse também na literatura de um Raul Pompeia (Paes, 1985b) ou um Gonzaga Duque (Guimarães, 1988).

Não é por outro motivo que, segundo João Carlos Rodrigues (1994), João do Rio seria nosso melhor representante do estilo *art nouveau*, além de, em matéria de pintura, desprezar o naturalismo e elogiar os artistas inclinados para essa tendência estética, como Elyseu Visconti e Helios Seelinger (Rodrigues, 1996). Tratando mais diretamente do estilo do escritor carioca, Carmen Lúcia Tindó Secco (1978, p. 28) lembra que “[...] o estilo de João do Rio, cheio de metáforas que semanticamente denotam o brilho e o gosto pela ostentação, cheio de rebuscamentos, de floreios verbais, de torneios de frase, pode ser chamado de *art nouveau*.”

Haveria, assim, em João do Rio não apenas indícios extraliterários (divulgação de determinados artistas, seu comportamento *dândi* etc.) ou sinais paraliterários (as capas de alguns de seus livros, por exemplo) que denotam sua adesão deliberada à estética *art nouveau*, mas também *mar-*

cas literárias explícitas, responsáveis por fazer dele, como a crítica tem exaustivamente assinalado, um de nossos mais completos escritores *art nouveau*. E isto tanto do ponto de vista formal quanto conteudístico, tanto no que compete ao seu estilo quanto no que se refere aos temas e motivos recorrentes em sua produção ficcional.

Para seu estilo, objeto principal deste trabalho, concorre uma linguagem literária que não dispensa – pelo contrário, acentua –, seja por meio da escolha de vocábulos mais ou menos raros e incomuns, seja por meio do emprego de uma sintaxe relativamente rebuscada, a circularidade, o enredamento, a sinuosidade, os torneios frásicos, o ornamental e o espiralado, o curvilíneo, o ondulante e o sinuoso... indícios claros da influência exercida pelo *art nouveau* em sua escritura literária. São marcas de um estilo abundante, sem ser desmesurado como os parnasianos; profícuo, sem ser sintético como os modernistas; incisivo, sem ser impetuoso como os realistas.

Assim, não é difícil encontrar entre seus escritos, como sugerimos antes, um estilo marcado pelo sentido de circularidade, com claros efeitos de sinuosidade linguística, como nestes dois excertos retirados de seu romance *A profissão de Jacques Pedreira*:

Como seu marido, o célebre advogado Gomes Pedreira, consultor de várias companhias inglesas, era um fino homem, muito relacionado, a esposa vivia numa roda-viva, sempre a aceitar e oferecer (oferecer mais, sempre), almoços, jantares, festas a ilustres conhecidos, quase desconhecidos e mesmo por conhecer. (João do Rio, 1992a, p. 2).

Jacques sofria sem saber que sofria, com a promiscuidade daquele pessoal [...] Oh! A existência não era afinal apenas o seu reduzido grupo, com as suas reduzidas pândegas e reduziðssimas ideias. (João do Rio, 1992a, p. 35).

Como se vê, em ambos os casos há uma profusão de repetições, termos derivados, vocábulos pertencentes à mesma família semântica etc., como “*sempre* a aceitar e *oferecer* (*oferecer* mais, *sempre*)”; “*ilustres conhecidos*, quase *desconhecidos* e mesmo por *conhecer*”; “*sofria* sem saber que *sofria*”; “*reduzido* grupo, com as suas *reduzidas* pândegas e *reduzidíssimas* ideias” (grifos nossos).

Alguns torneios frásicos, com efeitos de rebuscamento, marcas do estilo *art nouveau*, presentes na escrita literária de João do Rio, podem ser identificados em seu outro romance “mundano”, *Correspondência de uma estação de cura*, de onde destacamos o excerto:

Os extraordinários conhecimentos que a vida me tem proporcionado nesta vilegiatura de neurastenia ativa devem te ter feito rir. Os progressos são de tal forma alarmantes que não posso furtar-me ao desejo de tos comunicar como um castigo para minha passada inconsciência... (João do Rio, 1992b, p. 58).

Nesse trecho, percebe-se claramente, a profusão de verbos na composição formada por locução verbal atípica, conjugada ao uso de pronomes e locução pronominal igualmente pouco usual num registro linguístico mais “popular” (“posso furtar-me ao desejo de tos comunicar”).

Em alguns de seus contos, repete-se o uso de um estilo que poderíamos denominar, sem muito esforço, de ornamental, conjugado ao motivo floral, porventura duas das mais relevantes características da estética *art nouveau*, como se pode constatar no excerto transcrito, retirado de seu livro *Dentro da noite*:

Um lindo corpo, um corpo branco, cor de leite, que tem todos os suspiros campinos das boninas, dos malmequeres, das mar-

garidas, o sonho casto das violetas brancas e o anseio tranquilo, o cheiro animal de qualquer coisa que se não sabe! Um corpo moreno, feito de um raio de sol, guardando a carnação das rosas e o cheiro da lascívia. (João do Rio, 1910, p. 251).

Percebe-se, neste trecho, a recorrência, como sugerimos antes, de motivos florais, que se sucedem, criando um efeito de ornamento e visualidade ímpares (“boninas”, “malmequeres”, “margaridas”, “violetas”, “rosas”), além do contraste, de sugestivo efeito estilístico, relacionado à figura feminina – ícone maior da expressão artística *art nouveau* –, entre o “corpo branco, cor de leite” e o “corpo moreno, feito de um raio de sol”...

Não podemos deixar de destacar a ocorrência, relativamente comum no estilo de João do Rio, de efeitos ondulantes e sinuosos, que se dão, sobretudo, por meio das formas repetitivas, idênticas ou semelhantes, como neste trecho de *Cinematographo*:

É mentira, é tolice, é calúnia. Empenhos sempre os houve e haverá; gente idiota querendo ser bacharel e passando, nos cursos, sempre houve e haverá [...] Reformemos, reformemos, reformemos quanto for possível aos legisladores. (João do Rio, 1909, p. 38).

E de *Vida vertiginosa*:

O reclamo é o rochedo a que se agarram os salvados do desastre – o reclamo gritado, estridente, reclamo que é às vezes mentira, que é às vezes inconveniência, que chega a ser calúnia... (João do Rio, 1911, p. 72).

Aqui, as repetições e formas semelhantes sugerem sinuosidades estilísticas (“*houve e haverá* [...] sempre houve e haverá [...] Reforme-

mos, reformemos, reformemos”) e ondulações de linguagem (“que é às vezes [...] que é às vezes [...] que chega a ser”)...

Como podemos perceber, nos excertos transcritos destacam-se os recursos estilísticos que, de modo direto ou indireto, sugerem a adesão de João do Rio ao *art nouveau*, corroborando a tese segundo a qual ele se afirmaria como nosso mais completo escritor artenovista.

Considerações finais

O *art nouveau*, como expressão estética de relevo na produção literária brasileira da passagem do século XIX para o XX, é, ainda, um fenômeno a ser mais bem estudado por nossa crítica e historiografia literárias.

Sem se limitar às expressões artísticas de natureza gráfica (escritos, ilustrações, desenhos, caricaturas etc.), revelando-se igualmente em outras expressões “estéticas” (ornamentação, decoração, paisagismo etc.), a presença do *art nouveau* no Brasil manifesta-se, de modo privilegiado, na arquitetura, como ocorre no Rio de Janeiro, onde se espalhou “democraticamente” pelos principais pontos da cidade (Arestizabal, [s.d.]), em Belém (Bassalo, 2008) ou em São Paulo (Silva, 2014).

De qualquer maneira, seja na arquitetura, seja nas demais manifestações artísticas – da pintura à literatura, da decoração de interiores à escultura, das artes gráficas às artes aplicadas –, o *art nouveau* destacou-se, sobretudo, por uma generalizada estilização da natureza que, manipulada pelo homem, transforma-se nos mais puros objetos de arte: é, como afirmava Louis Henri Sullivan – um dos expoentes da célebre Escola de Chicago, centro da moderna arquitetura da passagem do século XIX para o XX –, em seu famoso *A System of Architectural Ornament*

According with a Philosophy of Man's Power (1924), o primado da fusão do orgânico (natureza) com o inorgânico (obra), tudo intermediado pelo poder e pela vontade do homem (Sullivan, 2011).

Neste artigo, procuramos demonstrar como não apenas a atmosfera produzida pela estética *art nouveau*, mas principalmente seus estilemas acabaram por se projetar sobre parte de nossa produção literária, na passagem do século XIX para o XX, fazendo com que o já eclético cenário artístico de nossa *Belle Époque* se tornasse ainda mais diversificado e, até certo ponto e ainda que um pouco tardiamente, em sintonia com as principais tendências estéticas europeias. E a produção ficcional de João do Rio – como seu “[...] estilo desinquieto e coloridíssimo, cheio de fulgurações originais e excessos inconfundíveis [...]” (Neves-Manta, 1976, p. 101) – revela, mais do que qualquer outra, o quanto o *art nouveau* foi incorporado – tanto temática quanto formalmente – na escrita literária do período.

Referências

AMADO, Gilberto. **Mocidade no Rio e primeira viagem à Europa**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

ARESTIZABAL, Irma. **Rio Art Nouveau/Art Deco: guia para uma história urbana**. Rio de Janeiro: Imprensa Oficial, [s.d.].

BASSALO, Célia Coelho. **Art Nouveau em Belém**. Brasília: Programa Monumenta; IPHAN, 2008.

GENS, Armando; GENS, Rosa Maria de Carvalho. A visita do inspetor ou o dublê de sanitarista. In: COSTALLAT, Benjamim. **Mistérios do Rio**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1995.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Gonzaga Duque: ficção e crítica de artes plásticas. In: CARVALHO, José Murilo de *et al.* (org.). **Sobre o Pré-Modernismo**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1988.

JOÃO DO RIO. **A profissão de Jacques Pedreira**. Rio de Janeiro: Scipione, 1992a.

JOÃO DO RIO. **Cinematographo**: chronicas cariocas. Porto: Chardron, 1909.

JOÃO DO RIO. **Correspondência de uma estação de cura**. São Paulo: Scipione, 1992b.

JOÃO DO RIO. **Dentro da noite**. Rio de Janeiro: Garnier, 1910.

JOÃO DO RIO. **Fados e canções de Portugal**. Rio de Janeiro, Garnier, [s.d.].

JOÃO DO RIO. **Vida vertiginosa**. Rio de Janeiro: Garnier, 1911.

LOPES, Marcos Aparecido. **Coelho Neto**: Devaneios Poéticos na Escrita Art Nouveau. São Paulo: EdUSP, 1994.

MARTINS, Luís. João do Rio: a vida, o homem, a obra. In: JOÃO DO RIO. **Uma antologia**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971.

MARTINS, Luís. João do Rio. **Suplemento Literário**, São Paulo: Cons. Est. de Cultura; Comissão de Literatura, 1972. (Coleção Ensaio, n. 77).

NEVES-MANTA, Inaldo de Lira. **A arte e a neurose de João do Rio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos e o *art nouveau*. In: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

PAES, José Paulo. O *art nouveau* na literatura brasileira. In: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**: ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: catálogo bibliográfico, 1889-1921. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, 1994.

RODRIGUES, João Carlos. **João do Rio**: uma biografia. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SALLES, David. **O ficcionista Xavier Marques**: um estudo da “transição” ornamental. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

SECCO, Carmen Lúcia Tindó. **Morte e prazer em João do Rio**. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Instituto Estadual do Livro, 1978.

SILVA, Maurício. Meu café por seu estilo. **Revista de História da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, ano 10, n. 108, p. 60-65, set. 2014. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20160416050631/http://rhbn.com.br/secao/perspectiva/estilo-para-quem-tem-caffe>). Acesso em: 20 jan. 2022.

SULLIVAN, Louis Henri. **Um sistema de ornamento arquitetônico coerente com uma filosofia dos poderes do homem**. Londrina: EdUEL, 2011.

Olavo Bilac e as mídias na *Belle Époque*

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Introdução

O presente ensaio busca apresentar algumas considerações acerca do funcionamento das mídias no período conhecido como *Belle Époque*. Para tal, analisaremos uma crônica de Olavo Bilac, intitulada “Kinestocópio”, que foi publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* de 17 de dezembro de 1894. Antes de mais nada, convém ressaltar que o significado de mídia aqui adotado corresponde ao do termo que designa dispositivos técnicos por meio dos quais uma mensagem é veiculada e transmitida ao receptor. Nesse sentido, interessa-nos não só avaliar os campos discursivos (jornalismo, literatura, cinema etc.), nos quais as mídias (jornal, livro, cinematógrafo etc.) são empregadas, como também o modo como cada dispositivo, por conta de suas materialidades específicas, afeta a percepção das mensagens por parte do receptor.

Olavo Bilac entre o jornalismo e a literatura

Olavo Bilac escrevia em um momento no qual ocorriam significativas mudanças nas formas de comunicação, no período em que novas mídias, inventadas na Europa e nos Estados Unidos, chegavam prontamente

ao Brasil. Só entre as décadas de 1870 e 1900, aportaram no território nacional a telegrafia, a telefonia, a fonografia e a cinematografia. Além disso, no próprio jornalismo, as inovações técnicas também foram intensas. Houve o incremento industrial proporcionado pelas novas tecnologias (máquinas rotativas, linotipos etc.), possibilitando o aumento do número de páginas para além das quatro tradicionais; a ampliação exponencial das tiragens; o crescimento da especialização do trabalho jornalístico, com a atuação cada vez mais central dos repórteres; a afirmação de novos domínios discursivos, como o noticiário e a reportagem; o crescente uso de ilustrações, inclusive da fotografia. Em face dessas transformações, o jornalismo finisecular deixava de ser artesanal, doutrinário e opinativo, como o que prevaleceu durante quase todo o século XIX, para se tornar paulatinamente empresarial, informativo e noticioso.

Antes mesmo do reconhecimento público conquistado, em 1888, com o lançamento de seu primeiro livro, intitulado *Poesias*, Bilac vinha atuando no jornalismo pelo menos desde 1883, quando, aos dezessete anos de idade, coeditou a *Gazeta Acadêmica*, jornal redigido pelos estudantes da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro. Além de poemas, Bilac publicou artigos sobre temas diversos (política, resenhas literárias etc.), demonstrando que as duas trajetórias, a do poeta e a do jornalista, vinham caminhando lado a lado desde o início de sua carreira como escritor¹. Logo após essa experiência inicial, Bilac começou a colaborar

1 A *Gazeta Acadêmica* saiu quinzenalmente entre 1883 e 1884. No cabeçalho da folha, o autor de “Inania verba” constava como redator ao lado de Souza Dias, Montenegro Cordeiro, Gama Lobo, Arthur Silva, Alberto Conrado e Viriato Guimarães. Ainda vinculado à faculdade de medicina, Bilac exerceu a função de segundo tesoureiro da associação abolicionista “Libertadora acadêmica”. O poeta não concluiu o curso.

em vários periódicos fluminenses – *A Estação*, *A Semana*, *O Vassourense*, *O Mequetrefe*, *A Rua*, *Cidade do Rio* – e dois paulistanos – *Diário Mercantil* e *Vida Semanária*².

A crônica de 1894 aparece no período em que Bilac, após retornar de uma viagem à Europa, na qual atuou como correspondente da *Cidade do Rio*, passou a contribuir para a *Gazeta de Notícias* de modo ininterrupto de 1890 a 1908. Ainda que inicialmente não fosse o principal cronista do jornal, cargo exercido naquela ocasião por Machado de Assis, ele não demoraria muito para ocupá-lo, assim que o autor de *Quincas Borba* deixou a *Gazeta* em 1897. Fundado em 1875 por Ferreira de Araújo, a *Gazeta de Notícias* era um dos mais destacados jornais brasileiros do período. Congregando grandes figuras do meio letrado e político de então – além de Machado, José do Patrocínio, Alberto de Oliveira, Silva Jardim, Quintino Bocaiúva e os portugueses Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, entre outros –, a folha de Ferreira de Araújo era o espaço pretendido por todos aqueles que esperavam alcançar a celebridade jornalística e literária. O próprio Olavo Bilac nos fornece uma boa ideia dessa importância no prefácio com que ele abre o seu livro *Ironia e piedade*, publicado em 1916, coletânea composta em grande parte por textos anteriormente estampados na *Gazeta de Notícias*:

É que a *Gazeta* daquele tempo, a *Gazeta* de Ferreira de Araújo, era a consagradora por excelência. Não era eu o único mancebo ambicioso que a namorava: todos os da minha geração tinham a alma inflamada daquela mesma ânsia. Não era dinheiro o que

2 Em 1887, depois de abandonar a Faculdade de Medicina, Bilac mudou-se para São Paulo com o intuito de cursar Direito, permanecendo na cidade até 1888. Foi durante esse período que ele contribuiu para os jornais supracitados.

queríamos: queríamos consagração, queríamos nome e fama, queríamos ver os nossos nomes ao lado daqueles nomes celebres. Nós todos julgávamos, então, que a publicidade era um gozo e que a celebridade era uma bem-aventurança... Onde se vão esses sonhos? onde se vai essa crença na gloria literária? onde se vai essa fé no trabalho? (Bilac, 1916, p. 9).

Para Bilac, a importância da *Gazeta* não estava restrita apenas à produção de celebridades, mas envolvia também aquilo que ele considerava a maior contribuição de sua geração à literatura, ou seja, a profissionalização do trabalho literário dentro do jornalismo:

A minha geração, se não teve outro mérito, teve este, que não foi pequeno: desbravou o caminho, fez da imprensa literária uma profissão remunerada, impôs o trabalho. Antes de nós, Alencar, Macedo, e todos os que traziam a literatura para o jornalismo, eram apenas tolerados: só o comércio e a política tinham consideração e virtude. (Bilac, 1916, p. 9).

Nesse sentido, embora Bilac se refira ao trabalho de toda uma geração e, conseqüentemente, não esteja se limitando a uma única publicação periódica, é possível identificar em seu texto a destacada influência exercida pela *Gazeta de Notícias* na esfera literária. Bilac enquadrava-se assim naquele grupo de escritores que, investindo na carreira literária, encontravam sustentação econômica no jornalismo. Entretanto, a diferença que se percebe entre a sua geração e a dos que atuavam em meados do século XIX residia no prestígio adquirido pela literatura nas páginas dos periódicos finisseculares, o que, de certa maneira, tornou possível a remuneração de trabalhos eminentemente literários, sobretudo poesia, sem a antiga exigência de atuação do escritor em outras

atividades jornalísticas³. Se o diagnóstico de Bilac estiver correto, a geração de escritores da qual ele fez parte foi responsável pelo coroamento de um longo processo que teve início na década de 1830 – considerando aqui as primeiras experiências de publicação de textos literários na imprensa periódica brasileira por autores como João Manuel Pereira da Silva e Justiniano José da Rocha. Daí, em entrevista publicada em 1909, no afamado livro *O momento literário*, de João do Rio, Bilac ressaltar o benefício do jornalismo para a literatura:

O jornalismo é para todo o escritor brasileiro um grande bem. É mesmo o único meio do escritor se fazer ler. O meio de ação nos falaria absolutamente se não fosse o jornal – porque o livro ainda não é coisa que se compre no Brasil como uma necessidade. (João do Rio, 1909, p. 10).

Em suma, podemos dizer que, a partir das ponderações bilaquianas, a profissionalização da literatura no campo jornalístico na virada do século XIX para o XX contribuiu de modo bem mais efetivo para a consolidação de uma esfera literária do que o próprio mercado de livros até então, na medida em que o jornal, por conta de sua maior vocação industrial e capacidade de atingir um público mais abrangente, favoreceu não só a melhoria das condições de trabalho dos escritores como também a ampla difusão de matéria literária⁴. Se, por um lado, Olavo

3 Em meados do século XIX, um folhetinista não se limitava apenas a escrever o seu artigo hebdomadário; quase como um repórter, ele muitas vezes se via obrigado a fazer a cobertura jornalística de certos eventos (récitas teatrais e operísticas, bailes, sessões legislativas etc.) que deveriam mais tarde figurar em seus textos folhetinescos.

4 Cumpre recordar que a posição de Bilac sobre a importância do jornalismo no exercício da literatura oscila bastante. Mais adiante trataremos do final da

Bilac atuou estritamente como jornalista, escrevendo artigos e crônicas, por outro ele também procurou fazer do jornal um veículo através do qual a literatura se legitimaria.

Olavo Bilac e a cinematografia

Como o título mesmo anuncia, “Kinetoscópio” trata, naquele momento, do mais recente invento de Thomas Edison, cuja primeira apresentação no Rio de Janeiro, apenas para a imprensa, aconteceu em 7 de dezembro de 1894, dez dias antes da publicação do texto de Bilac. No dia 8 de dezembro, a apresentação foi aberta ao público em uma loja situada na mais badalada rua do centro da cidade, a do Ouvidor. Os mais importantes jornais da Capital Federal noticiaram o evento. A *Gazeta de Notícias* descreveu o aparelho pelo seu modo de interação com o espectador:

[kinetoscópio] consiste em uma caixa com um óculo na parte superior, por onde são observadas cenas representadas por fotografias elétricas, nas quais são reproduzidas as figuras com todos os movimentos em que são colhidas. (*Gazeta de Notícias*, 1894, p. 1).

Já *O País* enfatizou o funcionamento da máquina, chamando a atenção para o conteúdo das cenas vistas pelo espectador:

entrevista citada, no qual o autor de “Profissão de fé” assinala o aspecto negativo do jornalismo.

Consiste n'um aparelho, no qual são colocadas fitas contendo 150 *clichês* fotográficos, apanhados com máquinas instantâneas, que fazem mil evoluções por segundo, determinados por um motor elétrico, reproduzindo fielmente a dança *serpentine*, uma briga de galos e uma cena n'um *cabaret*. (O País, 1894, p. 2, destaques no original).

O *Jornal do Brasil* seguiu mais ou menos a descrição técnica de O País:

É uma fita com cento e cinquenta clichês fazendo mil rotações por segundo. Esta fita, que é uma chapa impressionada com uma espantosa rapidez de forma a apanhar todos os movimentos representados, é posta em ação por um motor de 20 volts. (Jornal do Brasil, 1894, p. 1).

A *Notícia* acentuou o efeito realista e corporal provocado no espectador pela nova mídia: “[...] é a fotografia animada, imagens com vida, corpos em que parece estuar-lhes a corrente de sangue.” (A *Notícia*, 1894, p. 2). Em todos os jornais mencionados, o aparelho foi visto como uma nova maravilha da “ciência moderna”, resultado do domínio da eletricidade pelo homem, enquanto Thomas Edison foi mais uma vez aclamado por sua capacidade inventiva.

No entanto, na contramão do noticiário, Olavo Bilac ofereceu uma leitura diferenciada não só do kinetoscópio como também de todo o maquinismo até então criado por Thomas Edison. Para Bilac, o inventor norte-americano seria um “criminoso de lesa-poesia” (Bilac, 1894, p. 1), qualidade que já se percebia nele desde a criação do fonógrafo. E o que levou Bilac a repudiar o primeiro grande invento de Edison foi o seguinte:

Oh! guardar a voz de uma pessoa amada, guardá-la sacrilegamente num rolo de cera vulgar, materializar num canudo a encantadora inflexão com que essa voz um dia nos falou de amor, e, ainda mais: perpetuar nesse canudo o mesmo doce rumor chuchurreado dos beijos que, um dia, nos deliciaram os lábios! Já isso é horrível! Porque, tendo diante dos olhos a fotografia de uma noiva morta, e tendo metido nos ouvidos os dois tubos de um fonógrafo, já pode um homem, por tempo indefinido, corporizar a sua saudade, – o que é uma profanação sem nome... (Bilac, 1894, p. 1).

Em um primeiro momento, empregando conceito de Umberto Eco, talvez fosse possível pensar em Bilac como um “apocalíptico” (Eco, 2000, p. 7), como alguém que sempre reage negativamente ao poder disseminador de novas tecnologias, à capacidade destas de abalar ou profanar, como diz o próprio cronista, o espaço elevado do exercício poético. Seria como ler o trecho citado segundo o lugar-comum da torre de marfim da poesia parnasiana, local imaginário onde o poeta se exilaria para escrever “Longe do estéril turbilhão da rua” (Bilac, 1985, p. 203)⁵. Entretanto, naquela data, Bilac não teria como perceber – e, de fato, não percebe –, a aptidão disseminadora do novo invento, o seu potencial para engendrar o que seria futuramente uma nova mídia de comunicação de massa. Além disso, Bilac fala de dentro do que à época era o mais bem-sucedido – e, na verdade, único –, meio de comunicação de massa, o jornal. Apesar de sugerir, por um lado, como se lê ao final da entrevista que ele concede a João do Rio, que o envolvimento com a

5 Como se sabe, torre de marfim foi uma expressão muitas vezes empregada pejorativamente para designar a situação do poeta cuja produção artística se mostrasse alheia ao mundo circundante ou sem nenhum ponto de contato com a vivência cotidiana.

imprensa diária seria capaz de “prostituir” (João do Rio, 1909, p. 12) o talento artístico dos escritores, por outro, ele admite, como já vimos, o benefício proporcionado pelo jornalismo em face das condições adversas de um mercado editorial diminuto, ou seja, o benefício de qualquer escritor ser, efetivamente, lido. O campo então que se abria nos jornais para a adesão de um público leitor mais amplo, abertura que se devia em grande medida às transformações tecnológicas da própria imprensa, não ficava restrito aos gêneros propriamente jornalísticos, especialmente a crônica, mas incorporava também as modalidades literárias, a julgar pelos poemas e contos que Bilac e outros escritores da mesma geração publicavam nos mais variados periódicos.

Nesse sentido, Bilac não reage aos novos aparatos audiovisuais como um “virtuoso apocalíptico” (Eco, 2000, p. 11) que, adversário dos processos de massificação, dissente de qualquer novidade tecnológica com esse fim. Reitero: não lhe era possível ver em 1894 o potencial massificador do fonógrafo e do kinetoscópio, assim como, para ele, na esfera literária, a massificação favorecida pela imprensa diária era algo desejável – vale lembrar que a tiragem da *Gazeta* teria atingido naquele ano a cifra de 40 mil exemplares. A que então se pode atribuir a crítica desferida por Bilac aos inventos de Thomas Edison? Acredito que, menos do que uma dissensão, o que se mostra em seu texto é o diagnóstico de uma situação, o sintoma de uma mudança, que cumpre assinalar.

Se retorno ao trecho citado, começo destacando alguns aspectos da abordagem do fenômeno apresentada por Bilac. O primeiro aspecto diz respeito à capacidade do fonógrafo de registrar o som em um suporte material, no caso, um cilindro de cera. De acordo com ele, “guardar a voz de uma pessoa amada” em um objeto “vulgar” seria um sacrilégio. O segundo aspecto refere-se à possibilidade de reproduzir o som gravado. Mais uma vez incomoda a Bilac o suporte por intermédio do qual o

som é reproduzido, isto é, com a ajuda de um “canudo”, na verdade um cone por onde o som seria amplificado. Por fim, o aspecto da repetição, já que, uma vez gravado, o som poderia ser repetido indefinidamente. Segundo Bilac, conjugado com a fotografia, o fonógrafo poderia contribuir para a corporização do sentimento de saudade, na medida em que o tornaria um fenômeno passível de ser apreendido pelos sentidos do corpo humano, no caso, audição e visão, e não mais apenas pela atividade imaginativa.

Ora, esses três elementos – registro, reprodução e repetição – estavam também presentes no kinetoscópio. O que os diferia, contudo, era o objeto que aparecia reproduzido pelo equipamento: se no fonógrafo era o som, no kinetoscópio era o “movimento fotografado” (Bilac, 1894, p. 1). No exemplo que Bilac utiliza para refletir sobre o último invento de Edison, mais uma vez ele recorre ao sentimento de saudade, à possibilidade de sempre lembrar, em sonho, o abraço cheio de promessas da pessoa amada. Escreve o cronista:

Pois bem! Hoje, com o Kinetoscópio, terias perpetuado esse apaixonado movimento de braços, fotografando-o numa placa metálica. E bastar-te-ia mover uma pequena manivela, e fazer agir sobre a placa uma corrente elétrica, para que *visses*, mas positivamente *vis-ses*, a tua amante estender-te o braço e chamar-te... E imagina que horror: o gesto amoroso repetido ao infinito, durante uma, durante cem horas, cem semanas, cem anos! (Bilac, 1894, p. 1).

O efeito da materialização e repetição, ao banalizar o objeto da memória, uma vez que ele passaria a ser produzido por meio de operações mecânicas e elétricas que o tornariam novamente perceptível pelos sentidos humanos todas as vezes que o receptor desejasse, não seria outro se não o da dessublimação, na medida em que o aparelho desloca a memória do campo do imaginário para o da apreensão sensível, convertendo o que

era até então divino em algo cômico. Bilac menciona ainda outro invento de Edison que, segundo descrição apresentada pelo cronista, leva a supor que se tratasse de uma nova tecnologia que conjugaria o kinetoscópio com a telefonia, permitindo a transmissão a longa distância de imagens em movimento. Projetando dois amantes separados pelo espaço existente entre Rio de Janeiro e Melbourne, na Austrália, Bilac ficcionaliza a possível cena de comunicação que se estabeleceria entre eles por meio da emissão elétrica acionada por um simples botão e a consequente visualização de cada participante através da materialização de suas imagens em placas metálicas; visão que não se daria mais pelos “olhos da alma”, mas, sim, pelos “os olhos da cara” (Bilac, 1894, p. 1). O poeta arremata: “Adeus, saudade! adeus, gosto amargo de infelizes! Adeus delicioso pungir de acerbo espinho! Já não há mais saudade, porque já não há mais distâncias!... Ah! Isto é o fim de um mundo, meus amigos!” (Bilac, 1894, p. 1).

Voltando aos três aspectos comuns ao fonógrafo e ao kinetoscópio, registro, reprodução e repetição, é possível perceber que eles operam no sentido de corporizar a imaginação. A memória não dependeria mais exclusivamente da faculdade imaginativa, uma vez que materializada em objetos banais (rolo de cera, placas metálicas, chapas luminosas etc.). A reprodução, por sua vez, positivando a visão, solapa a imagem sonhada; e ao repeti-la indefinidamente em sua concretude, desfaz a sua sublimidade.

A reintrodução parcial do corpo e as novas mídias

Conforme mencionado no início deste artigo, Bilac escrevia no período em que mudanças significativas ocorriam no campo midiático no que se refere tanto às inovações tecnológicas nos meios já estabeleci-

dos, como o jornal, quanto à emergência de novas mídias de comunicação. Nesse sentido, o diagnóstico da situação de mudança aqui referido pode ser pensado em correlação com outro momento histórico em que algo semelhante se deu exatamente na constituição do discurso que parece ser aquele defendido por Bilac, o discurso literário. Para estabelecer tal correlação, utilizaremos o ensaio de Hans Ulrich Gumbrecht.

Em “O corpo versus a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela, e uma outra história das formas literárias”, Gumbrecht parte da concepção de que “[...] todo meio de comunicação novo em si mesmo transforma a mentalidade coletiva, imprimindo-se na relação que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações.” (Gumbrecht, 1998, p. 71). No caso específico do período histórico por ele estudado, a segunda metade do século XV, a mudança se deu na passagem do mundo do manuscrito para o do impresso. Este, como se sabe, se desenvolveu rapidamente na Europa com base na invenção dos tipos móveis por Gutenberg em 1450, invenção que tornou possível a proliferação sem precedentes de material escrito. Até então, no universo manuscrito, o corpo era veículo e fonte de constituição do sentido. Com a dificuldade de difusão de material escrito em larga escala, o modo privilegiado de comunicação era ainda a transmissão vocal de mensagens por meio da situação de *performance*, em que os agentes envolvidos no ato comunicativo encontram-se em condição de copresença: “Quando a *comunicação* e a *recepção* (assim como, de maneira excepcional, a produção) coincidem no tempo, temos uma situação de performance.” (Zumthor, 1993, p. 19, destaques no original). Ora, o que ocorre com o intercâmbio mediado pelo texto impresso é a exclusão do corpo do processo comunicativo. O corpo humano deixa de ser veículo e fonte de sentido, apartando-se da consciência da

comunicação e alterando a relação espaciotemporal. Segundo Gumbrecht (1998, p. 75), o “[...] autor espacialmente ausente tornou-se o ‘provedor’ de sentido na situação relacional da leitura.” O receptor passa assim a lidar com uma intencionalidade autoral despojada de qualquer presença física, em uma situação comunicativa cuja interação acontece na mente⁶. Essa nova funcionalidade do papel do autor é a que torna possível a moderna experiência intersubjetiva conhecida até hoje como literatura.

Assim, quando Bilac acusa Thomas Edison do crime de “lesa-poesia”, ele parece estar atento ao aspecto fenomênico dos aparelhos do inventor norte-americano, qual seja, o de que eles corporizam as imagens; e ao corporizá-las, impedem o pleno funcionamento da faculdade imaginativa. Em relação ao início da modernidade analisada por Gumbrecht, a mudança que se processa no contexto da *Belle Époque* encontra-se com o sinal trocado: não se trata mais do alijamento do corpo do circuito comunicativo através do impresso, mas, sim, de sua reintrodução por meio das novas mídias auditivas e visuais. Isso não significa dizer que a reinserção ocorre sob as mesmas condições de uma situação de *performance*. A presença do corpo aqui é parcial, sustentada na inscrição material de certos elementos que são originalmente perceptíveis na interação performática e que depois acabam sendo reproduzidos pelas mídias técnicas: no caso do fonógrafo, a voz; já no do kinetoscópio, a visão do movimento corporal. O distanciamento que se produz na comunicação pelo impresso, consequentemente na comunicação literária,

6 Empregamos a noção de interação com base no conceito de “obra” de Wolfgang Iser (1996, p. 51), segundo o qual “obra é o ser constituído do texto na consciência do leitor”.

distanciamento baseado na supressão da copresença espaciotemporal dos agentes da enunciação e de qualquer traço de uma presença física, e que Bilac associa ao sentimento de saudade, encontra-se parcialmente reduzido na experiência possível das novas mídias.

Considerações finais

Olavo Bilac, como vimos, advoga o “fim de um mundo”, mas talvez ele não quisesse com isso dizer que a literatura teve o seu fim decretado pelos inventos de Edison. Conforme mencionado, Bilac posiciona-se a partir do ponto de vista hegemônico do jornalismo e no momento em que, por conta de suas próprias inovações tecnológicas, a imprensa cada vez mais potencializava o seu caráter massificador. Nesse sentido, o tom apocalíptico aqui assumido por Bilac não corresponderia em toda a sua amplitude ao do conceito proposto por Umberto Eco, no entanto, esse tom demonstra a percepção bilaquiana de que o mundo da imaginação começava possivelmente a deixar de ser prerrogativa do mundo literário. Não chega a ser um fim, mas o início de um processo de descentramento.

Referências

A NOTÍCIA. **Novos inventos**. Rio de Janeiro, ano 1, n. 98, p. 2, 23 dez. 1894.

BILAC, Olavo. **Ironia e piedade**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1916.

BILAC, Olavo. Kinetoscópio. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, ano 20, n. 350, p. 1, 17 dez. 1894.

BILAC, Olavo. **Poesias**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985.

ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2000.

GAZETA DE NOTÍCIAS. **Será hoje**. Rio de Janeiro, ano 20, n. 341, p. 1, 8 dez. 1894.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. O corpo versus a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela, e uma outra história das formas literárias. In: GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Modernização dos sentidos**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

ISER, Wolfgang. **O ato da leitura**: uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996.

JOÃO DO RIO. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, 1909.

JORNAL DO BRASIL. **O kinetoscópio**. Rio de Janeiro, n. 25, p. 1, 9 dez. 1894.

O PAÍS. **O kinetoscope**. Rio de Janeiro, ano 11, n. 3 721, p. 2, 8 dez. 1894.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

**RIO DE JANEIRO EM
TEMPOS MODERNOS**

A cidade-feitiço de João do Rio

Giovanna Dealtry

Em 22 de fevereiro de 1904, o jornal carioca *Gazeta de Notícias* assim anunciava a nova empreitada de João do Rio: “Começamos hoje uma série de artigos de informações curiosas sobre as Religiões do Rio.” Mais do que artigos opinativos, a série, publicada entre os meses de fevereiro e abril, pode ser lida como reportagens investigativas, marcadas por entrevistas, longo tempo de convívio com os praticantes das religiões, peregrinações pela cidade e circulação por espaços vedados aos não iniciados, quando se trata de religiões e cultos perseguidos pelo Estado.

Ao final do mesmo ano, a série foi compilada em livro homônimo contando com 14 crônicas-reportagens. “No mundo dos feitiços” abre a coletânea e é composta por cinco textos: “Os feiticeiros”, “As iaôs”, “O feitiço”, “A casa das almas” e “Os novos feitiços de Sanin”. Outros textos, publicados de maneira espaçada no jornal, aqui aparecem sob o mesmo título. A escolha por abrir o livro com a série “No mundo dos feitiços” já serve como um indicador da relevância que os textos alcançaram. Na *Gazeta de Notícias*, pelo contrário, “Os feiticeiros” será a sétima crônica-reportagem publicada, no dia 7 de março.

Ao longo das crônicas-reportagens, João do Rio não age apenas como narrador, mas também adquire ares de protagonista, em muitos momentos antagonizando diretamente com os “feiticeiros”. Além disso, já

é possível notar em *As religiões do Rio*, a característica ironia do autor de *A alma encantadora das ruas*; as descrições detalhadas, sensoriais dos ambientes; a criação de personagens, outra de suas marcas, que lhes servem como informantes ou contrapontos em diálogos. Alguns destes recursos são aproveitados diretamente da literatura, como a estratégia descritivista naturalista de lugares e personagens, conferindo mais veracidade à informação e proximidade com o jornalista. Outros recursos, como o uso de frases curtas e diretas, os diálogos objetivos, conferem dinamismo ao texto, marca própria da modernidade.

João do Rio, como outros literatos da modernidade brasileira, posiciona-se na soleira da porta, lançando mão dos recursos possíveis do jornalismo e da literatura para a produção dos seus textos, entendendo que não há mais contradições entre trabalhar para as empresas jornalísticas e ser um grande escritor. Pelo contrário, como homem em acordo com seu tempo, ele compreende a necessidade da aproximação entre literatura e jornalismo, como é possível deduzir do trecho final do livro *O momento literário* (1905):

– Há também o lado bom, e esse é que a alma e o cérebro do Brasil tomam as feições modernas, que as ideias do mundo são absorvidas agora com uma rapidez que pasmaria os nossos avós; que o jornalismo inconscientemente faz a grande obra de transformação, ensinando a ler, ensinando a escrever, [...] e um homem de letras novo, absolutamente novo, capaz de sair dessa forja de lutas, de cóleras, de vontade, muito mais habilitado, muito mais útil e muito mais fecundo que os contemporâneos. (João do Rio, [s.d.], p. 330-331, grifos nossos).

Saem de cena o ideal do gênio, do talento, da literatura como caminho pedagógico para a transformação da nação, para dar passagem ao instante da modernidade, a rapidez, como valores do tempo presen-

te, em que o sucesso junto ao público reflete o imediatismo. O modelo exemplar do cronista da *Belle Époque* difere-se do seu antecessor dos Oitocentos, podemos pensar em Machado de Assis, José de Alencar e mesmo a produção de Olavo Bilac no início do século XX, pela contiguidade com a figura do repórter. Como diz Marcus Vinícius Nogueira Soares (2019, p. 287),

[...] com a emergência da reportagem como modalidade central do jornalismo finissecular, a crônica passou a ter certa autonomia que, sem se afastar da notícia, já não a considerava único objeto de sua finalidade discursiva.

No caso de *As religiões do Rio*, o jornalista não segue em busca de acontecimentos noticiosos, como questões políticas, homicídios, ou mesmo a reforma urbanística comandada por Pereira Passos. João do Rio não espera que a notícia chegue até ele, mas transforma o cotidiano em crônicas-reportagens, unindo o documental à construção de interesses populares nem sempre óbvios. Por isso, a opção por valer-me do termo crônica-reportagem neste ensaio.

Outro elemento de ruptura na escrita do jornalista é o uso da primeira pessoa. O “eu” aqui não é apenas testemunha ou comentador dos eventos observados, ele insere-se como personagem enquanto as narrativas se desenrolam, presentificando, assim, a ação. “Os novos feitiços de Sanin” é quase inteiramente construído na interação entre o jornalista e o feiticeiro, chamado de “malandro” pelo guia e informante Antonio.

- Babá Sanin, o Miguel Pequeno mandou-me aqui para um negócio muito grave. Babá tem uns feitiços novos.
- Não tem...
- Eu sei que tem. Abri a carteira, uma carteira de efeito, como usam os homens da praça, enorme, com fechos de prata. Não te-

nha medo. Se o Babá não me faz o trabalho, estou perdido. É a minha última esperança.

– Que trabalho?

Revolvi as notas da carteira, devagar, para mostrá-las, tirei um papelzinho e misteriosamente murmurei:

– Aqui tem o nome dela... (João do Rio, 2015, p. 74).

O jornalista traveste-se de cliente em busca dos segredos da cidade-feitiço. A forjada admiração e o dinheiro de João do Rio faz Sanin desfiar nomes de feiticieiros, alufás e babalorixás do Rio, algumas reconhecidas figuras históricas como João Alabá, descrito por Sanin – ou por João do Rio? – como “negro rico e sabichão da rua Barão de São Félix, 76” (João do Rio, 2015, p. 75).

A enxurrada de informações oferecidas por Sanin e Antonio, como nomes, endereços, descrição minuciosa dos ritos e hierarquias nos terreiros que não eram de domínio público, atestam a veracidade de grande parte das informações, passíveis de serem verificadas. Ao mesmo tempo, o escritor vale-se de recursos retóricos, figuras de linguagem, construções de cenas dramáticas, na condução do público leitor. Qual João do Rio, o repórter ou o ficcionista, afirma, talvez de forma hiperbólica: “Vivi três meses no meio dos feiticieiros” (João do Rio, 2015, p. 46). O mesmo que diz “Andei com o Madruga três longos meses pelos meios mais primitivos, entre os atrasados morais [...], alguns anos depois em *A alma encantadora das ruas?*” (João do Rio, 2010, p. 70).

As frases, lançadas de forma aparentemente casual, soam como índices ao leitor para demonstrar a credibilidade do escritor. Revelam também a necessidade do esforço na decifração da cidade-feitiço. Só quem passou tanto tempo em companhia de feiticieiros ou de arruaceiros como Madruga será capaz de trazer à tona a “verdade” sobre o Rio

de Janeiro das sombras. A suposta verdade não escapará às contradições admitidas pelo próprio João do Rio, como veremos.

O início da publicação da série “No mundo dos feitiços” sai do espaço da crônica no jornal e alimenta outras histórias, como é possível deduzir pela nota publicada na primeira página da *Gazeta de Notícias* no dia 10 de março:

O artigo de ontem da série *Religiões do Rio* [sic], em que se descrevem as cenas de animismo dos nossos pretos minas, causou tamanho sucesso que os proprietários das casas de fonógrafo andaram à procura de Antonio, o preto de Lagos, para lhes cantar as cantigas africanas.

Antonio foi encontrado, mas recusou, receoso que a máquina que fala ofendesse os *orixalás*.¹

A *Gazeta de Notícias* continuará amanhã a tratar dos negros minas, descrevendo as *yauôs* [sic] ou as filhas de santo.

Alguns elementos da breve nota chamam atenção, a começar pela rapidez com que a nota é publicada, logo no dia seguinte de João do Rio iniciar os passeios pelos candomblés nas áreas centrais da cidade. Pela primeira vez, a *Gazeta de Notícias* mostra a repercussão da uma notícia em diálogo direto com a sociedade, ao mesmo tempo em que convoca o público leitor a acompanhar a continuidade dos passeios de João do Rio pelo mundo dos candomblés. Mais significativo é o destaque para Antônio, guia e informante de João do Rio pelas ruas e casas “de feitiço”.

1 É compreensível que haja muitos erros nas crônicas sob a rubrica “Mundo dos feitiços”. João do Rio transcreve nomes de orixás, cantos em yorubá etc. de forma quase inteiramente fonética. Como exemplo dessas trocas, temos “cambindas” por “cabindas”; “orixalás” por “orixás”, “yauôs” por “yaôs” ou “iãos”. A edição de 2015 adequou a ortografia na maioria dos casos.

Em outras crônicas de João do Rio é possível desconfiar da existência dos personagens que dialogam com o escritor. Aqui, ao contrário, sem “Antônio”, ou múltiplos “Antônios”, não haveria a possibilidade de João do Rio circular livremente pelos espaços onde africanos e afrodescendentes se reuniam, muito menos entender o que estava presenciando. Antônio é o intermediador, o que abre portas, introduz o repórter em ritos exclusivos para iniciados, traduz os cantos em yorubá, explica o significado dos objetos e animais sacrificiais, as diferenças entre os candomblés yorubás, dos cabindas e o islamismo praticado pelos africanos.

João do Rio, sem saber, está nas mãos de Exu, orixá que abre caminhos, dono das encruzilhadas, mensageiro entre os seres humanos e o sagrado, senhor do movimento contínuo e do som. Nas celebrações dos candomblés, Exu é o primeiro a ser saudado, o que leva as oferendas para o Orum. Coincidentemente, João do Rio abre a crônica-reportagem “No mundo dos feitiços” nos apresentando ao seu guia.

Antônio conhece muito bem N. S.^a das Dores, está familiarizado com os orixalás [*sic*] da África, mas só respeita o papel-moeda e o vinho do Porto. Graças a esses dois poderosos agentes, gozei da intimidade de Antônio, negro inteligente e vivaz; graças a Antônio, conheci as casas das ruas de São Diogo, Barão de S. Felix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais de santo. E rendi graças a Deus, porque não há decerto, em toda a cidade, meio tão interessante. (João do Rio, 2015, p. 17).

Antônio é apresentado como um ex-estudante de Lagos, por João do Rio, e como “preto de Lagos”, pela *Gazeta*, logo é possível que ele seja nigeriano ou descendente direto de africanos. Para João do Rio, a condenação da “feitiçaria” envolve a separação entre África e Brasil, além da afirmação que babalorixás e ialorixás explorariam negros e brancos em

desespero. O “papel-moeda e o vinho” são vistos como comprovações do caráter dúbio de Antônio, movido por interesses pessoais, tal como os feiticeiros, ao contrário da visão ocidentalizada da caridade cristã. No entanto, o próprio João do Rio tem momentos em que consegue aproximar os dois lados: “Que fazem esses negros mais do que fizeram todas as religiões conhecidas? O culto precisa de mentiras e de dinheiro. Todos os cultos mentem e absorvem dinheiro” (João do Rio, 2015, p. 69).

Porém, mais importante é o papel desempenhado por Antônio de conhecedor da outra cidade escondida pelo capital “civilizada”. Há uma cidade de casebres, portinholas, terreiros, segredos e feitiços, em que só se entra cumprindo certos códigos, estabelecendo trocas, compartilhando da mesma linguagem. E, no entanto, esse sujeito, a princípio, parece não se importar nem com os orixás ou os santos católicos mostra-se amedrontado quando contatado para gravar as cantigas africanas. Será verídica a informação ou apenas uma estratégia da *Gazeta* para manter o interesse na continuação das crônicas-reportagens?

Independente da resposta, a nota traz elementos para entendermos a complexidade das relações entre cultura e circulação de bens afrodiaspóricos na modernidade carioca. É pertinente lembrar que, no Brasil,

[...] as primeiras gravações fonográficas são realizadas em janeiro de 1902: 175 discos em formato de 7 polegadas e 75 discos em formatos de 10 polegadas, abrangendo um repertório essencialmente ligado à música popular urbana, com canções e lundus interpretadas pelo cantor Baiano e polcas, maxixes e *schottischs* interpretados pela Banda do Corpo de Bombeiros, sob a regência de Anacleto de Medeiros, um dos primeiros regentes negros do Brasil. (Aragão, 2017, p. 11-12).

Estamos em uma cidade cuja paisagem sonora, nas ruas, nos quintais dos candomblés e do nascimento do samba na Cidade Nova e adjacências, no teatro-revista, na nascente indústria fonográfica é ocupada, em grande parte, por criações musicais e vozes negras. E não é demais lembrar que a precariedade dos aparelhos iniciais de captação sonora exigia uma alta capacidade de projeção da voz usualmente encontrada em palhaços e atores populares, a maioria negros.

A confluência dos elementos aparentemente díspares, como candomblés e a modernização da cidade; o jornalista *flâneur* e seu informante; progresso tecnológico e vozes marginalizadas, produz o sentido de choque específico da modernidade carioca. Esses elementos não estão, *a priori*, em campos opostos, mas produzem relações dinâmicas e mutáveis. Nesse sentido, a imagem de Antônio negando-se a fixar as canções dedicadas aos orixás pode ser compreendida como um simbolismo entre linguagens e compreensões diversas do mesmo momento e espaço partilhados. A cidade do Rio de Janeiro é tanto território das mandigas quanto do desejo de visibilidade total, logo do progresso e, sobretudo, do domínio do Estado e seus braços civilizatórios sobre o outro.

Assim, não há contradição nenhuma em Antônio ora mostrar-se um descrente, ora temer os orixás e alguns “feiticeiros” a quem ele considera verdadeiros em oposição aos malandros que só querem enganar os ingênuos. O informante rompe com a ideia fictícia da falta de agenciamento dos negros. Pelo contrário, é a palavra do informante, mais da de João do Rio, capaz de revelar a complexidade das relações entre os africanos e afrodescendentes de diferentes nações e terreiros.

Dois pontos chamam atenção nas falas de Antônio. Em primeiro lugar, ele faz uma distinção entre líderes religiosos verdadeiros e os falsos, os malandros, que vivem de enganar os incautos. O problema não

está na existência ou não dos orixás, mas nos indivíduos que fazem a intermediação. Nesses momentos, Antônio aproxima-se da visão descrente de João do Rio. “– Está acabado – fez Antônio – Os espíritos vão se despir, e voltam daí a pouco para ver se o pessoal acreditou mesmo...” (João do Rio, 2015, p. 67).

Um segundo aspecto é como Antônio revela os conflitos internos da comunidade africana no Rio de Janeiro do início do século.

– O eubá² para os africanos é como o inglês para os povos civilizados. Quem fala o eubá pode atravessar a África e viver entre os pretos do Rio. Só os cabindas [*sic*] ignoram o eubá, mas esses ignoram até a própria língua, que é muito difícil. Quando os cabindas falam, misturam todas as línguas... Agora os orixás e os alufás só falam o eubá. (João do Rio, 2015, p. 19).

Antonio vê os cabindas³ como gente “ordinária, (que) copia os processos dos outros e está de tal forma ignorante que até as cantigas das suas festas têm pedaços em português” (João do Rio, 2015, p. 35). O informante faz questão de criar uma hierarquia entre os africanos do grupo etnolinguístico yorubá.

Para os cabindas serve para santo qualquer pedra, os paralelepípedos, as lascas das pedreiras e esses pretos sem-vergonha adoram a flor do girassol que simboliza a lua...

2 No texto, língua yourubá.

3 Os cabindas pertenciam ao grande tronco linguístico bantu, enquanto os minas, como Antonio, eram falantes de yorubá. A respeito da diáspora africana e a formação das “nações” no Brasil ver *Um rio chamado Atlântico*, de Alberto da Costa e Silva.

Eu estava atônito. Positivamente Antônio achava muito inferiores os cabindas.

– As iaôs?

– As filhas de santo macumbas ou cabindas chegam a ter uma porção de santos de cada vez, manifestando-se na sua cabeça. Sabe V.SA. o que cantam eles quando a iaô está com a crise?

Maria Mucangué
Lava roupa de sinhá,
Lava camisa de chita,
Não é dela, é de iaiá.

[...]

Houve uma pausa e Antônio concluiu:

– Por negro cabinda é que se compreende que africano foi escravo de branco. Cabinda é burro e sem-vergonha! (João do Rio, 2015, p. 35-36).

Antônio vê na perda de uma suposta essencialidade africana, traduzida pela manutenção da língua-mãe e de um suposto purismo religioso, a justificativa para a ideia de servilidade escravista. Os cabindas, que começaram a chegar ao Brasil em maior número só no século XIX, são apresentados como mais adaptáveis e, portanto, incapazes de fazer frente aos sistemas escravocratas. Ideia que, por vias tortas, agrada a eugenistas e antropólogos como Nina Rodrigues, já que a mestiçagem é apresentada como “degeneração” das raças.

A série “No mundo dos feitiços” traz ao primeiro plano aquilo que já deveria ter desaparecido, ao revelar a diversidade das práticas religiosas na capital do país. Isso não significa que João do Rio muitas vezes não emita afirmações racistas. Mas a presença de Antônio, como mediador, abrindo os caminhos do escritor, insuflando opiniões pessoais, confere ao texto um segundo observador. Antônio toma a palavra, não restrita às intenções de João do Rio; seu posicionamento frente aos

cabindas, bem como a separação entre os verdadeiros pais e mães-de-santo e os embromadores assim o demonstra. Antônio age como Exu, abrindo caminhos, religando espaços, em muitos momentos, mais confundindo do que esclarecendo.

Para além do mistério, o feitiço

O conceito de cidade-mistério, presente na obra de João do Rio e de outros autores das primeiras décadas do século XX não está ligado exclusivamente ao volume *As religiões do Rio*. O mistério é uma legenda presente em todas as metrópoles da modernidade e entra em tensão com o desejo da visibilidade total, do conhecimento ou domínio por meio da ciência, tecnologia, urbanismo, no qual estão inseridos jornalismo e literatura. Decifrar, normatizar, e com isso dominar o Outro, constituem um processo sofisticado envolvendo diversas áreas de produção de saberes e o silenciamento de corpos e saberes dissonantes. Nesse sentido, a rua torna-se o espaço por excelência do desconhecido. “E a rua, impassível, é o mistério, o escândalo, o terror...”, diz João do Rio (2010, p. 68) na conferência “A rua”.

O mistério na modernidade articula-se, em grande parte, na expansão do tecido do tecido urbano, no surgimento das massas e da obrigatoriedade diária de dividir espaços com desconhecidos. Cabe ao *flâneur* desvendar os segredos da cidade, torná-la legível e, portanto, pretensamente segura aos demais.

O jogo entre desvelamento e mistério é ambíguo justamente pela atração que lugares, indivíduos, práticas culturais, além de temas próprios da convenção decadente, como a exploração da loucura, a “dege-

neração”, o satanismo, produzem no leitor burguês ansioso por “viver” pelo intermédio das narrativas o frisson do perigo.

Carnavais, encontros fortuitos em bondes, andanças pelas favelas, pelas casas dos feiticeiros, são a linha constitutiva do autor que escreve a pé, em busca dos segredos na cidade recém-urbanizada. Trata-se, e João do Rio tem consciência plena, de um gesto literário e moderno. A reflexão mais explícita a essa prática está em “Sono Calmo”, crônica d’*A alma encantadora das ruas*. Convidado por um delegado a visitar os cortiços, o autor expressa seu enfado.

Não sei se o delegado quis dar-me apenas a nota mundana de visitar a miséria, ou se realmente, como Virgílio, o seu desejo era guiar-me através de uns tantos círculos de pavor, que fossem outros tantos ensinamentos. [...]

Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os repórteres do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei. (João do Rio, 2010, p. 304).

Aos que o atacavam por imitar escritores franceses, como Jean de Lorrain e Oscar Wilde, João do Rio rebate com ironia. Um gesto dos burgueses, dândis e mesmo dos jornalistas em proximidade com as margens da cidade. Daí o sentido expresso de “vivência”, a percepção de estarmos testemunhando os percursos de João do Rio pela cidade enquanto acontecem.

Mais importante que a eterna e desgastada busca por influências, é analisar como João do Rio estabelece diferenças em um país recém-saído da monarquia e da escravidão e em vias de construção de uma identidade nacional comprometida com os ideais progressistas, sem es-

conder a presença dos corpos negros e sua cultura que já deveriam ter sido apagados da memória coletiva.

Da mesma forma, não se trata de ver no pioneirismo de João do Rio um ato de adesão aos grupos perseguidos. Pelo contrário, se a constituição republicana permitiu a livre prática religiosa, ainda restou a brecha de coibir as candomblés e macumbas entendidos, ao lado da cartomancia, por exemplo, como uma forma de obter vantagens ilícitas. Que estes atos sejam praticados por africanos ou afrodescendentes corrobora a visão dos negros como malandros, indolentes e exploradores dos incautos. Nesse sentido, interessa a João do Rio desvelar o “feitiço” sobre o qual, segundo ele, sustentam-se as religiões africanas e servem para manter os pais e mães-de-santo.

Mais do que o mistério, elo comum às metrópoles modernas, o feitiço é específico da formação cultural brasileira.

É todo um problema de hereditariedade e psicologia essa atração mórbida. [...] *os nossos avós, portugueses de boa fibra*, tremeram diante dos encantamentos e amuletos com que se presenteavam os reis entre diamantes e esmeraldas. Nós continuamos fetiches no fundo, como dizia o filósofo, mas rojando de medo diante do Feitiço africano, do Feitiço importado com os escravos, e indo buscar trêmulos a sorte nos antros, onde *gorilas manhosos e uma súcia de pretas cínicas ou histéricas* desencavam o futuro entre cágados estrangulados e penas de papagaio! (João do Rio, 2015, p. 45-46, grifos nossos).

Não é possível atribuir expressões como “gorilas manhosos” ou indolência malandra apenas à condenação das práticas de feitiçaria. A mesma condenação é feita aos “nossos avós, portugueses de boa fibra”, sem que haja uma animalização dos indivíduos ou predicados racializados. João do Rio “esquece” que sua ascendência materna é “mulata”, fato

muitas vezes usado para atacá-lo publicamente. O feitiço, para o bem e para o mal, nos lembra que o racismo não impede, como diz o autor, a presença de brancos nas casas dos negros. Mais ainda, o feitiço uniu portugueses e negros.

Em “Fetiche e feitiço no Atlântico moderno”, o antropólogo Roger Sansi define o feitiço no mundo lusófono pelo signo da ambiguidade.

Primeiro, a ambiguidade entre construção e verdade: o feitiço poder ser falsificação e engano, mas existe a suspeita de que esse artifício, essa ficção, de fato seja verdadeira, que funcione, ou ainda, que tenha um ‘segredo’, um ‘fundamento’ que o acusador não conhece. Segundo, ambiguidade entre acusador e acusado: o feitiço sempre é antes uma acusação do que uma prática autodefinida; mas se reconhecendo como tal, o feiticeiro pode adquirir paradoxalmente poder sobre o acusador, o poder oculto da feitiçaria. Terceiro, e último, a ambiguidade entre sujeito e objeto do feitiço: a feitiçaria é uma arte da sedução e da sujeição, através da qual as pessoas se tornam objetos, ou, pelo contrário, os objetos podem ser vistos como pessoas. A feitiçaria é uma trampa, que embrulha acusado e acusador, pessoas e objetos, verdade e ficção. (Sansi, 2008, p. 129).

Dessa forma, a feitiçaria só pode ser entendida dentro de um processo dialógico, pois ela não existe por si (a prática autodefinida), mas como modelo relacional, e cuja base é o segredo. Além disso, a visão africana do mundo não estabelece dicotomias, fronteiras rígidas entre mundo material e espiritual; bem e mal etc. Para lembrarmos Antônio-Exu e a diferença entre cantar e gravar os cantos: é pela transmissão oral, nunca passível de ser repetida da mesma forma, que os saberes ancestrais são transmitidos; pelo contrário, a gravação fixa e reproduz sempre o mesmo.

Em uma perspectiva contemporânea, reduzir as crônicas de “No mundo do feitiço” aos aspectos racistas, ou valorizá-las pelo seu pioneirismo histórico, implica em esquecer do próprio dinamismo do texto e das leituras como espaço geracional do movimento e do contraditório próprio da encruzilhada literária e cultural modernista brasileira.

Exu sopra pela boca de Antônio e dar a ver o segredo mesmo que o jornalista e seus coetâneos não possam compreender. É Antônio quem mostra ao autor uma das mais belas passagens da série.

Mas de repente Antônio parou entre as árvores.

– Temos ebó de Iemanjá. A negralhada vem aí... Se quer ver, esconda-se detrás de algum tronco.

Com efeito, sentiam-se vozes surdas ao longe, cantando.

O despacho, ou ebó, da mãe-d’água salgada, é um alguidar com pentes, alfinetes, agulhas, pedaços de seda, dedais, perfumes, linhas, tudo o que é feminino.

Detrás da árvore, pouco depois eu vi aparecer no plenilúnio a teoria dos pretos. À frente vinha uma com o alguidar na cabeça, e cantavam baixo.

Baô de ré se equi ye-man-já

Pelé bé Apotá auo yo tô toro fym la cho

Ere...

Era o ofertório. Ao chegar à praia, na parte em que há uns rochedos, a negra desceu, depositou o alguidar. Uma onda mais forte veio, bateu, virou o vaso de barro, quebrou-o, levou as linhas e todos balbuciaram, rojando:

– Iemanjá!

A santa aparecera na fosforescência lunar, agradecendo...

(João do Rio, 2015, p. 60).

A breve passagem flagra o gesto do ofertório à Iemanjá, mas, simultaneamente, nos mostra a condução de João do Rio por Antônio

pelas ruas da cidade. É um dos únicos momentos em que o jornalista observa sem ser visto. Em que a ação dramática se desenvolve por si só sem a interferência do julgamento civilizatório. A cidade-feitiço dá-se a ver permanecendo indecifrável aos não iniciados. “A santa aparecera na fosforescência lunar, agradecendo...”.

Não é possível separar, dessa forma, o documental dos artifícios da ficção. Tal como nas ambiguidades próprias à concepção lusófona de feitiço, a prosa de João do Rio nos envolve, parodiando Sansi, em uma trampa, que embrulha entrevistado e entrevistador, documental e ficção. A “verdade”, nesse sentido, aparece no processo dialógico do texto com a cidade-feitiço, do texto com o leitor de cada época, em permanente movimento como dos corpos negros em festa, como Exu.

Da impossibilidade de concluir frente ao movimento

Saio agora das crônicas-reportagens do “No mundo dos feitiços” e caminho em direção ao “O culto ao mar”, também publicada na *Gazeta de Notícias* e presente N’*As religiões do Rio*.

Aqui o informante é apenas uma voz especular ao narrador; sem nome, sem descrição, sem desejos ou medos. Em comum, todas as colônias pesqueiras citadas mostram de diferentes formas de devoção e medo diante do mar, encarnado nas figuras da Mãe d’Água, da Lua ou do Arco-Íris.

Um rapazola, lindo como o *Apolo* do Belveder, responde às nossas perguntas:

- Eu fui batizado, patrão.
- Mas sabe a história da Mãe d’Água?

- Sei, sim. Aqui, para Mãe d'Água ser boa, fazem-se despachos. Na ilha do Governador compram tudo do mais fino, põem a mesa à beira da praia, com talheres de prata, copos bonitos, a toalha alva e galinhas sem cabeça, para a santa comer.
- Que diferença há entre Nossa Senhora e a Mãe d'Água? - indago interessado.
- Nossa Senhora está no céu. Mãe-d'Água é diferente; é a devoção, é como um santo do mar... (João do Rio, 2015, p. 231).

O lindo Apolo está em consonância com o ideário eurocêntrico pela cor da pele e pelo batismo cristão. No entanto, mesmo outras práticas religiosas sendo proibidas pela Igreja Católica é necessário agradar a Mãe-d'Água, a sereia, a Iara, Iemanjá, quantos nomes ela venha a ter. A descrição entre o ebó (despacho) presenciado por João do Rio e Antônio e despacho (ebó) descrito pelo rapaz sincretizam-se em um lugar comum da esfera popular.

Claramente, João do Rio simpatiza com o culto devocional das comunidades consideradas pesqueiras. O racismo presente nos textos do “No mundo dos feitiços” desaparece, mesmo o escritor apontando a presença da religiosidade afrodiáspórica. Até a vinculação religião/dinheiro, apontada por João do Rio como uma das evidências da malandragem dos babalorixás e ialorixás, aparece aqui sem ser alvo de uma crítica severa: “É costume também pagar em *todas as religiões*. Tanto os feiticeiros como os condutores das barcas recebem dinheiro.” (João do Rio, 2015, p. 234, grifos nossos).

Em Sepetiba, nos limites da capital, João do Rio encontra Maria Silva, uma “sacerdotisa” portuguesa.

A casa de Maria da Silva fica mesmo no ponto dos bondes, e nos dias de festa está toda adornada de folhagens e galhardetes. Todos, lavados e de roupas claras, a dona da devoção manda buscar

os negros feiticeiros para preparar os ebós e fazer a matança dos animais.

Ela própria deita as cartas para saber quem deve ir levar os sacrifícios e os desejos sutis do Arco-Íris.

No interior da casa, onde ardem velas, é proibida a entrada com exceção das que tomam parte nos sacrifícios. Em frente os pescadores bebem, cantam e dançam o cateretê. (João do Rio, 2015, p. 232-233).

A passagem presentifica elementos das diversas “raças” formadoras do país; o cateretê dos indígenas, os ebós dos africanos e afrodescendentes, os baralhos europeus. Estamos diante de um ritual popular e sincrético, sem que para isso concorram hierarquias, pelo menos não são narradas, entre os negros e os brancos. Naquele momento preciso, o interesse dos grupos converge para a saudação à Mãe D’Água e ao Arco-Íris. Como em muitas religiões e mitologias, o arco-íris é o sinal de religação entre a humanidade e o incognoscível.

O “culto ao mar” não entra em conflito com as religiões oficiais dos seus praticantes. Na encruzilhada ebó/despacho; Nossa Senhora/Mãe d’Água/Iemanjá; sacerdotisas/feiticeiros; portugueses/pretos-mina é estabelecido um outro espaço-tempo não excludente. Não precisar escolher ater-se ao discurso pretensamente civilizador é a resposta do povo diante da condenação aos ritos considerados atrasados, supersticiosos, exploradores da fé alheia.

As crônicas-reportagens de João do Rio tensionam as encruzilhadas. Defendo que, de um ponto de vista contemporâneo, é possível ouvir as vozes que escapam, seja pelo contraditório, seja porque dialogam diretamente como o presente. Os cantos dos candomblés, os cultos às entidades, a fala de Antônio-Exu, o corpo dançante, fogem pelas brechas do discurso normatizador da cultura e dos indivíduos. Aceitar as

margens, ainda que temporariamente, não é abrir mão da busca pela visibilidade própria da modernidade, mas abraçar o contraditório próprio, como diz João do Rio diante do sorriso enigmático de Maria Silva “E para que decifrá-la?” (João do Rio, 2015, p. 235).

Referências

ARAGÃO, Pedro. Gravações mecânicas no Brasil e em Portugal (1900-1927): entre indústrias fonográficas, *soundscapes* e arquivos etnográficos. **Revista Per Musi**, Belo Horizonte, n. 37, p. 1-17, 2017.

FRANCHESI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2022.

GAZETA de Notícias, 10 mar. 1904.

JOÃO DO RIO. **A alma encantadora das ruas**. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.

JOÃO DO RIO. **As religiões do Rio**. Organização e notas de João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

JOÃO DO RIO. **Momento literário**. Rio de Janeiro: Garnier, [s.d.].

SANSI, Roger. Fetiche e feitiço no Atlântico moderno. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 51, n. 1, p. 123-153, jan. 2008. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0034-77012008000100005>.

SOARES, Marcus Vinícius Nogueira. Considerações sobre a crônica de João do Rio: *Cinematógrafo*. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). **Belle Époque**: a cidade e as experiências da modernidade. Belo Horizonte: Relicário, 2019. p. 281-304.

A modernização da percepção na *Belle Époque* carioca: notas do “diário íntimo” de Lima Barreto

Fátima Oliveira

Todo o saber se instala nos horizontes abertos pela percepção.
(Merleau-Ponty).

A formação intelectual do jovem escritor Lima Barreto (1881-1922), entre os anos finais do século XIX e iniciais do século XX, dá-se paralelamente à construção de uma nova paisagem urbana e cultural. Uma paisagem de imagens técnicas com novos modos de reprodução, impressão e difusão, em meio a qual desaparece a centralidade do sujeito observador estável e surge o que o teórico de arte Jonathan Crary aponta em seu livro *Suspensões da percepção*, como um novo regime de percepção. Crary coloca em evidência a constante reconfiguração da atenção em função das mutações na organização do poder e nos modelos de subjetivação. Assim, pretendo apresentar, através de trechos do *Diário íntimo* do escritor Lima Barreto, a transformação do *status* do observador, para quem o estado de atenção era inseparável do de distração e devaneio, configurando assim um sujeito observador apto a conhecer e atuar em um campo sociocultural, urbano e psíquico cada vez mais saturado de informações sensoriais. Convivendo em uma cidade onde tudo passa a ser produzido para ser visto, admirado, consumido; onde tudo se expõe ao olhar, o escritor carioca, seja na posição de escriba sentado, de passageiro do transporte metropolitano ou em

suas caminhadas, vai descortinando novos sentidos, de uma perspectiva singular, para o espetáculo de seres e imagens de seu tempo: “[...] olhar e ser olhado, atividade e passividade, exercem-se em um campo de forças onde o poder e o conhecer se fundam mutuamente.” (Bosi, 1988, p. 80). Lima coleta com seu olhar e transfere para a escrita do diário diferentes aspectos sensoriais desse tempo de intensas mudanças, por meio de uma captação sensível de tudo que está em torno, sejam esses aspectos visíveis ou invisíveis ao olhar menos atento dos passantes da urbe. Por meio dessa experiência cognitiva, o jovem diarista imprime seu traço subjetivo a tudo que é observado e permite ao leitor acompanhar a crise da subjetividade experimentada pelo sujeito e os novos processos de subjetivação próprios das décadas iniciais do século XX.

As anotações pessoais de Lima Barreto, versem elas sobre si próprio ou sobre amigos, familiares, desafetos, simples conhecidos, colegas de trabalho, usuários do trem, “encantadoras” da Rua do Ouvidor, figuras da literatura, do jornalismo ou da política, ou ainda, sobre as ruas da cidade e sua arquitetura, constituem uma espécie de poética da experiência, na qual se inscrevem as condições de sua própria existência e, portanto, do seu autoconhecimento, além da representação social da cidade e dos diferentes grupos em que atua e com os quais convive. Ao produzir a escrita de si, o escritor, ainda que não fosse esse o seu propósito, lega à posteridade peças de um arquivo, que importam ao pesquisador, seja da literatura ou da história cultural, não pela verdade dos fatos ou episódios recolhidos e narrados, mas antes importam pela “ótica assumida pelo registro e como seu autor se expressa”, isto é, “[...] o documento não trata de dizer ‘o que houve’, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente, em relação a um acontecimento.” (Gomes, 2004, p. 15).

A trajetória – entre aspas – de um diário extravagante

Quem somos nós senão uma combinação de experiências, informações, de leituras, de imaginações? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis.

(Italo Calvino, 1990, p. 138).

O chamado *Diário íntimo* do escritor Lima Barreto tem despertado interesses variados de leitura e análise, desde o momento em que se revelou, após sua morte em 1922, a existência de cadernetas com anotações pessoais, cadernos com recortes de jornais em cujas margens havia anotações manuscritas do autor, rascunhos e esboços de obras publicadas ou por publicar. Lima Barreto deixou, assim, à posteridade, um legado de textos, à primeira vista inclassificáveis e sem muito interesse para a configuração de sua obra literária propriamente dita. Prova disso, são as palavras de A. J. Pereira da Silva¹, em entrevista ao jornal *A Tribuna*, depois de ter recuado da tarefa de publicar o *Diário íntimo* de Lima, três anos após a morte do escritor:

Não publiquei as *Memórias* por uma razão muito simples: elas não davam para um volume, depois de expurgadas de inúmeras inconveniências [...] Coisas personalíssimas, que feriam sem necessidade gente conhecida. O aspecto literário do caso deve ser posto de lado, porque nesse gênero de escrito, em regra, há pouco

1 Antonio Joaquim Pereira da Silva (1876-1944) foi um advogado, jornalista e poeta brasileiro. Foi também crítico literário nos jornais *A Cidade do Rio*, *Gazeta de Notícias* e *Jornal do Commercio*.

o que aproveitar sob o ponto de vista estético. Devolvi [os manuscritos] à família de Lima Barreto. É realmente uma obra pitoresca cheia daquela vivacidade que caracterizava as observações do nosso grande patricio. (Silva, 1926 *apud* Barbosa, 1961, p. 19).

O crítico literário dos idos de 1926 não estava preparado para trazer à luz as *Memórias*, por enxergar nos manuscritos apenas “inconveniências”, que poderiam vir a ferir suscetibilidades de “gente conhecida”. No entanto, não deixa de perceber e assinalar a vivacidade das observações de Lima como um diferencial daqueles escritos deixados pelo escritor.

O *Diário íntimo* virá a público, em 1956, em formato de livro, quando passará a fazer parte da coleção *Obras de Lima Barreto* (Editora Brasiliense, 1ª ed. 1956; 2ª ed. 1961), organizada sob a direção do jornalista e historiador Francisco de Assis Barbosa. Os manuscritos de Lima, seja em papéis soltos, cadernos ou cadernetas, ou ainda, sejam aquelas anotações feitas à margem de recortes de jornais colecionados por ele, são selecionados e reunidos por Assis Barbosa, passando a compor o volume XIV das *Obras*. Sendo assim, o chamado *Diário íntimo* de Lima Barreto foi entregue ao público como resultado de uma ativa mediação do organizador, também biógrafo de Lima Barreto, que reconheceu, nesses manuscritos, documentos de “[...] profundo interesse humano, repassado[s] por vezes de lances dramáticos, de consulta indispensável para o conhecimento do homem e do escritor.” (Barbosa, 1961, p. 19). No entanto, essa coleção de apontamentos em cadernetas esparsas e recortes colados em jornais foi ordenada segundo critérios e julgamentos estabelecidos por Assis Barbosa, uma vez que se tratava de uma massa de documentos em fragmentos, muitos deles sem data e até incompletos por motivo de lauda ou folha perdida. A orientação da leitura proposta pelo organizador do diário tende a destacar aspectos biográficos

de Lima, da vida literária carioca e do tempo histórico em que viveu o escritor na capital da República. Orientação coerente, se considerarmos a formação de historiador de Assis Barbosa e seu interesse pela escrita e publicação da biografia do escritor, *A vida de Lima Barreto*, cuja primeira edição é de 1952.

Mais recentemente, pesquisadores da obra de Lima Barreto vêm se interessando pelo diário como um repositório de escritos que, de diferentes maneiras, nortearam o processo de criação do autor. Esboços e manuscritos, anotações pessoais, relatos íntimos e recortes colados em cadernos, ladeados de comentários, são documentos que, por vezes, conseguem flagrar e arquivar registros que refletem como o escritor percebia o mundo e a si mesmo e permitem a reflexão crítica sobre a vida cultural e literária de seu tempo. Cito como realização exemplar desse interesse de pesquisa, o trabalho da professora Carmem Negreiros (UERJ) que vem se dedicando à pesquisa dos *Retalhos* – coleção de recortes de jornais acompanhados de anotações manuscritas de Lima – depositados na Biblioteca Nacional. No artigo “Rio de *Retalhos* nos cadernos de Lima Barreto”, Carmem Negreiros apresenta-nos modos de ler essa coleção de retalhos que, segundo a autora, “[...] constitui interessante material em que se evidencia um método de criação e sugere um movimento entre os temas contidos nos recortes e os assuntos de crônicas e artigos, a configuração ficcional de personagens e enredos nas obras do escritor carioca.” (Negreiros, 2019, p. 153). A coleção de recortes e colagem dos fragmentos de jornais combinados a anotações de próprio punho do autor recupera

[...] aspectos virtuais da memória quando atualiza o passado por meio de associações possíveis de serem estabelecidas. [...] Diante do material, o pesquisador pode estabelecer associações entre os fragmentos e as anotações manuscritas; os recortes e as anotações

acerca da vida literária; os esboços e manuscritos e as obras publicadas; memória individual e coletiva na associação com diferentes imagens e situações culturais das primeiras décadas do século XX. (Negreiros, 2019, p. 155-156).

Carmem Negreiros apresenta-nos, através de reproduções fac-similares, alguns exemplos de como se deu o arranjo do *Diário íntimo* pelo biógrafo Assis Barbosa. O volume XIV das *Obras* não vem acompanhado de explicações sobre os critérios adotados para a organização do diário. Ao cotejar as páginas publicadas, em 1956, com as folhas arquivadas na Biblioteca Nacional, Carmem Negreiros irá verificar que o biógrafo determina a sequência das anotações a que justapõe alternadamente recortes colados de jornais, sem que o leitor seja previamente instruído sobre tal processo. Os recortes de jornais dialogam especialmente com as crônicas limianas e é por meio desse diálogo que o artigo de Negreiros tem como foco a associação entre imprensa, literatura e cidade.

Retomo, entre outros, esses três diferentes e divergentes momentos de leitura do diário para introduzir mais uma possibilidade de análise dessa obra em fragmentos deixada por Lima. A proposta deste meu artigo é apresentar através de alguns trechos do diário, organizado e publicado por Assis Barbosa, a emergência de um observador moderno, bem como das relações entre a modernidade e o problema da atenção, pois ao considerar a atenção como fator incontornável de uma concepção subjetiva da visão, “[...] diferentemente de qualquer modelo anterior de visualidade, a mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva.” (Crary, 2013, p. 53). Atenção e devaneio fazem parte, portanto, do exame do processo de reconstrução social do observador no final do século XIX e durante o século XX.

O espetáculo diário em anotações pessoais

Vemos somente aquilo que retiramos do fluxo contínuo do olhar.
(Paulo César da Costa Gomes).

A singularidade do diário de Lima Barreto foi atestada pelo próprio autor ao registrar em uma das cadernetas de anotações diversas, uma nota solta em que se lê: “um diário extravagante”. Essa notinha, até certo ponto enigmática e preditiva, foi escolhida pelo organizador do volume do *Diário íntimo* (1ª ed., 1956) para intitular as anotações referentes ao ano de 1903 e também se presta à abertura do diário como um todo, uma vez que é a partir desse ano que são reunidas as notas de caráter mais íntimo e pessoal do jovem Lima de apenas 23 anos. É o ano em que Lima é nomeado para a função de amanuense da Secretaria de Guerra, após a aprovação em um concurso. Portanto, é como funcionário público que Lima garantirá os meios de subsistência para si e para sua família, após ter abandonado o curso de engenharia da Escola Politécnica.

O ingresso de Lima no funcionalismo público coincide com o início das obras da Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro (1903-1905) como parte principal do projeto civilizador republicano para a capital. O processo acelerado do que se denominou Regeneração, construindo a imagem de uma sociedade moderna e ilustrada, envolveu as pessoas em um fluxo de transformações de seus hábitos cotidianos, suas convicções e seus modos de perceber. Por essa época, Lima e a família já moravam no subúrbio de Todos-os-Santos e o percurso para o centro, onde se localizavam a Secretaria de Guerra e os cafés e livrarias onde a intelectualidade se reunia, era feito de trem. As transformações urbanas e as mudanças de planos profissionais não alterarão em nada o

desejo do jovem Lima de tornar-se escritor. O desejo de escrita revela-se nas notas do diário, nas reflexões e anotações feitas a partir de leituras de livros, jornais e revistas e nas observações perspicazes feitas sobre si mesmo e sobre o seu entorno, principalmente entre os anos de 1903 e 1905.

A Secretaria de Guerra e sua ambiência militar constitui o espaço de poder com o qual o jovem Lima irá se defrontar mais diretamente:

[...] o que me aborrece mais na vida é esta secretaria. Não é pelos companheiros, não é pelos diretores. É pela sua ambiência militar, onde me sinto deslocado e em contradição com a minha consciência. Não posso suportá-la. É o meu pesadelo, é a minha angústia. (Barreto, 1961b, p. 170).

A Secretaria de Guerra representava o Exército que tivera papel importante na instalação da República. Foram os militares que deram corpo e vida à propaganda dos republicanos. Não por acaso, os dois primeiros presidentes da Primeira República eram militares: Deodoro da Fonseca (1889-91) e Floriano Peixoto (1891-94); e, depois de um interregno, o governo Hermes da Fonseca (1910-1914).

Na linha de pensamento aberta e desenvolvida por Michel Foucault, ser captado por uma instância de poder é o destino do homem moderno e é o poder que nos faz ver e falar. As injunções da vida burocrática, a qual Lima não conseguiu se adaptar e na qual se sentia deslocado participam ativamente do processo de invenção de novas possibilidades de vida, ou seja, tornam-se parte, entre outros fatores, da crise da subjetividade em busca da promoção de novos modos de existência. Crise essa que coincide com o movimento da sociedade brasileira na passagem do modelo imperial de governo para o modelo republicano. O jovem negro Afonso Henriques, herdeiro de oportunidades que seus

pais não conseguiram finalizar – a mãe era professora, mas morre jovem com tuberculose; o pai, tipógrafo, trabalhou na Imprensa Nacional, e ambicionava ser médico – vive uma experiência histórica e artístico-intelectual que fornece as cifras dos paradoxos da modernidade nacional.

Inserido nesse contexto de transformações sociais e econômicas da Primeira República, em uma cidade contagiada pelos anseios de especulação mercantil e de modernização, o jovem Lima passará a conviver com a elite militar que constitui o estamento burocrático do serviço público. Posicionado em sua banca de amanuense da Secretaria de Guerra assumirá a condição de atento observador em um espaço de estrito controle disciplinar do trabalho. A modernização da máquina estatal republicana consiste na produção de sujeitos administráveis por meio do que Foucault (1987, p. 34) chama de uma “política do corpo, certa maneira de tornar dócil e útil o agrupamento dos homens”. No entanto, a administração da atenção, para impor uma homogeneidade perceptiva com procedimentos que isolassem o observador, não tornaram dócil e útil o amanuense, como podemos constatar nas seguintes anotações do diário, referentes ao mês de janeiro do ano de 1905:

Hoje, 14, desci da casa, vim à secretaria. O S..., que é o chefe, um curioso tipo de moleza de caráter e de ignorância, quis repreender-me, altercamos e ele retirou-se convencido. Deu-me, entretanto, um grande trabalho. Cópias dos acontecimentos do Juruá. Estou as tirando. A ênfase da linguagem das partes dos oficiais pareceu tratar-se de combates na Manchúria. Palavras bombásticas, frases grandiloquas, a retórica, sempre a retórica. [...] O dia acabou morno, sem novidade. (Barreto, 1961b, p. 85).

Ontem, ao sair da secretaria, passei pela Rua do Ouvidor e não vi a Palhares. Acho-a curiosa por causa do mestiçamento que nela há, disfarçado pelos cuidados meticulosos da toilette: perfumes, pomadas, pós, etc. isso aborreceu-me mais do que estava aborre-

cido e na botica tive sono. Saí e tomei um bonde e fui à Prainha. A rua está outra, não a conheci bem. Se os prédios fossem mais altos, eu me acreditaria em outra cidade. Estive na esquina dela com a avenida, a famosa avenida das indenizações, subi-a a pé, tomei pelo que resta de beco da Rua da Prainha, agora em alargamento, e segui pela Rua Larga de São Joaquim, prolongada e alargada até o Largo de Santa Rita. A rua quebra um pouco do primitivo alinhamento, mas mesmo assim ficará bela. [...]

Tomei pela Rua Larga e fui à Fábrica do Rink ver lá o João, O João Noronha dos Santos, engenheiro e subgerente lá. Conversamos até às nove horas. [...] Tomei o trem e fui para casa, a minha espectral casa.

Cá estou na secretaria; o barão, em frente, vigia-me por cima dos livros que acumulei nas minhas ventas.

O dia vai correr e eu vou trabalhar um tanto. (Barreto, 1961b, p. 91-92).

Último dia do mês em que, com certa regularidade venho tomando notas diárias da minha vida [...].

Ontem, saindo da secretaria, fui à Rua do Ouvidor, estive com alguns idiotas e fui à botica. [...]

Deixando a botica, fui à Rua do Ouvidor; como estava bonita, semi-agitada! Era como um boulevard de Paris visto em fotografia. Fui de trem, meditei durante a viagem sobre o meu livro, e em casa compulsei as notas para acabar o terceiro capítulo. Agora acabo de achar uma pequena cena para o segundo, com a qual dar-lhe-ei mais força, mais vida, mais verossimilhança.

Agita-me a vontade de escrever já, mas nessa secretaria de filisteus, em que me deboçam por causa da minha pretensão literária, não me animo a fazê-lo.

Fá-lo-ei em casa. (Barreto, 1961b, p. 96-97).

O fluxo intenso de mudanças concentrado em fins do século XIX e início do XX irão afetar desde

[...] a ordem e as hierarquias até as noções de tempo e espaço das pessoas, seus modos de perceber os objetos ao seu redor, de reagir aos estímulos luminosos, a maneira de organizar suas afeições e de sentir a proximidade ou o alheamento de outros seres humanos. (Sevcenko, 2010, p. 7).

A vida urbana moderna, conforme assinalara Simmel, na virada do século, era “uma rápida e contínua movimentação de estímulos externos e internos” e contrastava com “o ritmo mais lento, usual e de fluxo mais suave da fase sensório-mental” da vida pré-moderna (Simmel, 1998 *apud* Crary, 2013, p. 73). A experiência visual torna-se fluida e provisória configurando assim um modo especificamente moderno do olhar, o qual dissolve e desinveste a percepção clássica, calcada no olhar fixo e imóvel.

O “dia morno e sem novidades” habitualmente vivido no interior do Casarão do Campo de Santana onde passa o expediente fazendo cópias, será compensado pelo passeio até a Rua do Ouvidor, espaço de novidades propício a curiosas observações, como, por exemplo, o desfile de mulheres maquiadas e bem-vestidas que encantam os olhares masculinos. Mas o olhar de Lima não se detém nas cenas observadas da rua mais movimentada e elegante do tempo. O observador atento toma um bonde e vai ver as obras de remodelação da cidade. As mudanças são tão profundas que o olhar de Lima desconhece a Rua da Prainha, até então bastante familiar. Percebe a sua cidade como “outra cidade”. Percorre as áreas adjacentes à Prainha e ao comparar o “primitivo alinhamento” da Rua Larga com o traçado atual, conclui que “mesmo assim ficará bela”. Os espaços públicos planejados ou renovados pela Reforma Urbana da capital orientam novos regimes de visualidade, próprios da modernidade, ou seja, “[...] o que deve ser mostrado, como deve ser mostra-

do, como olhar e, sobretudo, de onde olhar, o que ver.” (Gomes, 2013, p. 108).

O interesse desta nota é o fato de ter sido redigida em sua banca de amanuense de frente para o diretor, à época, da Secretaria de Guerra, o barão de Itaipu, que o vigia. Precariamente protegido pela pilha de livros, possivelmente da repartição, que colocou diante de si, o amanuense imóvel e, portanto, preso a sua mesa de trabalho, escapa aos imperativos da disciplina institucional e da produtividade e rememora suas errâncias pela cidade no dia anterior, enquanto as anota no diário.

Os trechos anteriores, retirados do diário, apresentam a resistência de Lima em tornar-se meramente uma máquina de cópia, enquanto sua mente era relegada a um simples componente disciplinado da chamada força de trabalho. A tentativa de vigilância e controle do barão de Itaipu é malsucedida. O funcionário suspende a atenção devida ao seu ofício de amanuense e, durante o expediente, faz anotações do cotidiano em seu diário ou até mesmo esboça trechos de seus escritos ficcionais. A reconfiguração do observador moderno implica, portanto, a ocorrências de “[...] suspensões cada vez mais radicais e profundas, levando o sujeito a redescobrir a si mesmo e ao mundo como modos de existência entrelaçados no fluxo de uma permanente mutação.” (Senra, 2013, p. 12).

A burocracia militar não irá prender sua atenção, nem muitos menos pregá-lo ao papel timbrado da Secretaria onde deve fazer as cópias dos documentos ou redigir ofícios e outros textos técnicos oficiais. O papel timbrado serve-lhe por vezes como papel de carta ou de rascunho para seus escritos. Também encontramos em sua *Correspondência* declarações de distração ou devaneio enviadas aos amigos em cartas escritas durante o expediente: “Leio agora, em plena secretaria, o artigo do Eça sobre o Antero *In Memoriam* que, do Santos, recebi para restituir

ao Pereira da Silva”; “Descobri aqui na Secretaria um *Guide Michelin* e estou a estudar as cartas itinerárias da França, para quando lá andar de automóvel.” (Barreto, 1961a, p. 99 e 208).

Diante da retórica da linguagem burocrática oficial, da monotonia da atividade de escrita técnica e de um regime disciplinar de atenção, abrem-se fissuras no campo perceptivo do amanuense e passa a vigorar a instabilidade da atenção, que passa a servir como base para uma “reinvenção da experiência perceptiva e das práticas de representação” (Crary, 2013, p. 31). Diferentemente de qualquer modelo anterior de visualidade, “[...] a mobilidade, a novidade e a distração se tornaram elementos constitutivos da experiência perceptiva.” (Crary, 2013, p. 53). A distração seria, segundo Jonathan Crary, um efeito e, até mesmo em muitos casos, um elemento constitutivo das diversas tentativas de produzir atenção em sujeitos humanos. Ao contrário de Walter Benjamin (2000) que colocava em polos opostos “distração” e “concentração”, Crary (2013, p. 75) irá argumentar que

[...] atenção e distração não podem ser pensadas fora de um *continuum* no qual as duas fluem incessantemente de uma para a outra, como parte de um campo social em que os mesmos imperativos e forças incitam ambas.

As viagens de trem da estação suburbana de Todos-os-Santos para o centro da cidade são propícias ao exercício da observação em que atenção e distração fluem de uma para outra.

O trem é um espaço intermediário entre as rotinas do funcionário, a agitação e o espetáculo das ruas do centro e sua “espectral casa” onde se defrontava com a loucura de seu pai. O trem simboliza a enorme aceleração da vida moderna em que espaço e tempo se reconfiguram. Pela janela do trem, do exterior, o viajante recebe uma enxurrada

de imagens parciais e imprecisas. A atenção ao que ocorre no interior do trem ou no interior do próprio sujeito funcionaria como uma estratégia de defesa desse mundo externo de imagens superficiais, desfocadas, mutantes e desordenadas. No último fragmento do diário citado neste artigo, ocorre a intersecção de duas realidades temporais: o tempo da viagem de trem da cidade para casa e o tempo de meditação, durante a viagem, sobre o livro que estava escrevendo. A viagem pelo espaço físico e a viagem pelo espaço do imaginário, da ficção romanesca, são rememorados no agora, tempo e espaço da Secretaria de Guerra onde faz anotações no diário.

O fragmento a seguir, incluído no *Diário íntimo*, apresenta-nos de forma modelar o jovem Lima, usuário do trem, absorto diante de uma menina cuja descrição feita pelo autor é bastante peculiar. Trata-se de uma percepção artística – uma espécie de *assemblage* –, se considerarmos a sobreposição de imagens dissonantes que compõem a moça, motivo de sua atenção. Imagens sobrepostas cuja originalidade de contrastes visuais carregam forte apelo estético e literário:

Hoje, no trem, vim com uma menina que me despertou a atenção. Ela não era bonita, antes feia e sardenta, porém, de corpo, apetitosa, era dessas que os franceses chamam fausses maigres. Cheia de carnes, redondinha, ela despertava facilmente o furor báquico. Vinha no trem com pai e irmãos. Sentara em um banco afastado e, cobrindo-se de expressão dolorosa, repousava a cabeça sobre a mão, que, em começo, bonita, polpuda e abacial, acabava nas pontas de dedos feios, chatos. Mas o que me chamou a atenção foi um detalhe da toilette. Evidentemente menina pobre – mesmo as mãos denunciavam, naquelas pontas de dedos feios, os estragos do trabalho manual –, pobre, pois, não tendo talvez um vestido decotado e querendo sair com um assim, dobrara a

gola do casaco afogado para dentro na altura das espáduas. A coisa foi boa, porquanto as suas espáduas eram das melhores. (Barreto, 1961b, p. 78).

O vagão do trem constitui um grande campo visual pelo qual circula o olhar do passageiro que irá conferir atenção ao objeto, à pessoa, que se fará “visível”: a menina. No contexto de uma cultura em que as moças não viajavam sozinhas, a menina do trem, embora acompanhada do pai e dos irmãos, “sentara em um banco afastado” e, assim, tornara-se mais facilmente o foco da atenção de Lima, capturada pelos atrativos femininos que despertaram o interesse do observador. A mudança de lugar por parte da menina implica mudar o “regime de visibilidade”, o qual é uma espécie de protocolo, que “[...] estabelece socialmente aquilo que deve ser visto, as condições e os valores que devem ser julgados.” (Gomes, 2013, p. 52). Ainda, segundo Gomes (2013, p. 52):

[...] os regimes de visibilidade têm como meta nos informar sobre o que pode ser considerado importante e o porquê dessa avaliação. Eles nos informarão também sobre as condições necessárias para a interpretação daquilo que está sendo exposto, sua legitimidade. É nesse sentido que os regimes de visibilidade ditam mais do que somente o que é visto e o que é mantido à sombra. Eles ditam também o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, suas continuidades e rupturas.

A presença das mulheres em espaços públicos estabelece, portanto, novos regimes de visibilidade. Elas passam a ser vistas de maneira diversa, quer seja pela maquiagem, quer seja pelo figurino e adereços da moda, próprios da moderna sociedade de consumo. É o caso da Palhares, na Rua do Ouvidor, cujo corpo se cobre de perfumes, pomadas,

pós para disfarçar o mestiçamento. É o caso da menina feia e sardenta, no trem, cujo detalhe da *toilette* fisga a atenção de Lima. O detalhe diz respeito ao fato de a moça ter imitado de modo canhestro o ponto alto da moda feminina da Rua do Ouvidor: os vestidos decotados. Na falta de um decote, mas desejando imitar as mulheres elegantes e sensuais do centro da cidade, dá um jeito de dobrar a gola do casaco e fabricar um decote que lhe deixasse os ombros à mostra. Com esse expediente atrairá para si, devido à exposição do corpo, os olhares masculinos.

A cena do trem irá compor uma anotação do diário não só pela atração do observador atento à beleza das espáduas da moça, mas também pela solução inusitada encontrada por ela, moradora pobre do subúrbio, para imitar os padrões da moda citadina. O interesse da nota para a abordagem desenvolvida, neste artigo, concentra-se na possibilidade de a anotação ter sido feita, mais uma vez, no ambiente de trabalho.

Entregar-se à distração, ao devaneio, como recurso de suspensão da atenção contínua requerida por seu ofício de amanuense, é uma estratégia de resistência interna aos sistemas de rotinização da Secretaria de Guerra e constitui a faceta de observador moderno, do Lima diarista. Anotar, durante o horário de trabalho, o espetáculo das ruas, do trem ou do Casarão do Campo de Santana é preencher os dias com proveito e vivacidade. Fora isso:

O dia continuou morno, sem atrativo nem novidade.

A secretaria, em geral tão pitoresca para despertar reflexões, estive de uma pobreza franciscana. O ministro esteve ausente. Tenho reparado que, o ministro presente, vive o edifício. Não sei donde lhe vem isso, mas é verdade que verifico. [...]

Que dia! Infame, não vale dois caracóis! (Barreto, 1961b, p. 53).

Referências

BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1961.

BARRETO, Lima. Correspondência ativa e passiva. *In*: BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1961a. v. 16.

BARRETO, Lima. Diário íntimo. *In*: BARBOSA, Francisco de Assis (org.). **Obras de Lima Barreto**. São Paulo: Brasiliense, 1961b. v. 14.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. *In*: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**: visão e modernidade no século XIX. Tradução de Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. 7. ed. Tradução de Lúcia M. Pondé Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

GOMES, Angela de Castro (org.). **Escrita de si, escrita da história**. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

GOMES, Paulo César da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.

NEGREIROS, Carmem. Rio de *Retalhos* nos cadernos de Lima Barreto. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). ***Belle Époque***: a cidade e as experiências da modernidade. Belo Horizonte: Relicário, 2019.

SENRA, Stella. Prefácio: Crary e as transformações do observador. In: CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção**: atenção, espetáculo e cultura moderna. Tradução de Tina Montenegro. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

SEVCENKO, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: SEVCENKO, Nicolau. **História da vida privada no Brasil**. República: da *Belle Époque* à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. v. 3.

A imagem turística da cidade do Rio de Janeiro no *Guide des Etats-Unis du Brésil* de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Bandeira Junior¹

Amanda Danelli Costa

À guisa de introdução

Os guias de viagem, tal como o conhecemos hoje, começaram a ser produzidos no século XIX em resposta às mudanças da atividade turística naquele século, especialmente em decorrência dos avanços técnicos, que não apenas encurtaram o tempo das viagens e aumentaram o conforto durante os deslocamentos, mas que também interferiram nas formas de registro dessas viagens com o surgimento da fotografia, por exemplo. Se antes os guias se aproximavam frequentemente dos relatos de viagem, a partir do século XIX eles se diferenciam daquele estilo de registro adequando-se à velocidade que o momento impunha, resultando numa escrita cada vez mais objetiva, prática e utilitária. Visto desta perspectiva, os guias se transformaram em um gênero panorâmico, que visava especialmente informar sobre as cidades, conduzindo o leitor-viajante em segurança. Foi particularmente esse traço – prático/utilitário – que conferiu ao guia o lugar de um gênero literário menor. Contu-

1 Trabalho realizado no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional.

do, os guias continuaram convivendo com os relatos de viagem – que, além das descrições, ofereciam interpretações que ora revelavam e ora inventavam as cidades – e, ao passo que muitos guias se diferenciaram dos relatos, outros continuavam próximos em estilo (Costa, 2021).

O guia de Olavo Bilac, Guimarães Passos e Bandeira Junior, publicado em 1904, e que se tornou uma das nossas principais fontes de pesquisa nos últimos anos, resultou principalmente das relações entre as experiências de aceleração do tempo e velocidade/objetividade do registro, contudo, sem deixar de representar o Rio de Janeiro como cidade ideal. Se os guias são férteis em construir imagens das cidades, tomadas ali necessariamente como destinos turísticos, seus autores são os pintores, arquitetos, cartógrafos que, a partir das suas experiências urbanas em suas cidades reais, elaboram a imagem da cidade ideal a ser visitada.

Ao passo que as transformações urbanas podem impactar na atividade turística que se realiza naquele local, também as mudanças no modo de se fazer turismo podem afetar o corpo e o espírito das cidades, além do modo como elas são organizadas e apresentadas. A imagem turística de um lugar é, portanto, uma construção subjetiva que coloca em diálogo os imaginários do lugar a ser visitado e dos seus visitantes. Na medida em que o mercado e fluxo turístico ou a cidade passam por transformações também a sua imagem turística enfrentará mudanças.

Partimos do pressuposto de que ainda hoje a imagem que mais atrai o olhar dos visitantes para o Rio de Janeiro é a da sua paisagem urbana, especialmente aquela espalhada entre o mar e as montanhas. Sabemos que os laços com essa paisagem estiveram presentes ao longo de todo o século XX, mas também sugerimos aqui que as relações de apreciação e fruição dessa paisagem urbana mudaram junto das transformações que se passaram no corpo da cidade e na sua cultura urbana, interferindo na reelaboração da imagem turística do Rio de Janeiro.

Desde os primeiros anos republicanos, a imagem das cidades brasileiras que se apresentava ao estrangeiro, especialmente da então cidade-capital, figurou como tema relevante, tornando-se uma questão central para o presidente Rodrigues Alves (1904-1908), que não poupou esforços em afastar o caráter de cidade-corte-colonial do Rio de Janeiro a fim de que a sua atualização estética contribuísse para validar a participação do país no concerto das nações modernas. Sua preocupação política e econômica com o progresso material da capital, e, por conseguinte, do país, resultou na execução das reformas realizadas em parceria entre o executivo nacional e a prefeitura da cidade-capital, visando em primeiro lugar tornar o porto do Rio de Janeiro suficientemente seguro e bem articulado com as diferentes regiões da cidade, a fim de possibilitar a expansão dos negócios entre os locais e os estrangeiros dependentes da atividade portuária. Os investimentos na ampliação das trocas comerciais resultavam consequentemente em melhores condições, ao menos quanto à infraestrutura, para a chegada de negociantes e turistas.

Como já foi dito antes, as transformações do espaço urbano implicavam mudanças na atividade turística ali realizada. No entanto, sabemos que esses esforços tinham apenas como efeito secundário o turismo, uma vez que eram motivados por outros interesses. Nas primeiras décadas do século XX, se desconhece o planejamento mais complexo e integrado de políticas públicas de Estado destinadas ao turismo, de modo que a organização da atividade esteve fortemente vinculada às visões e ações do capital privado diretamente envolvido com o turismo, que eventualmente se articulava – ou mesmo se confundia – com os homens públicos em algumas ações específicas. A exposição de 1908, por exemplo, teve um papel relevante no modo como se passou a observar o tema do turismo no país, uma vez que a presença de visitantes

brasileiros e estrangeiros contribuiu para a divulgação e fixação de uma imagem moderna da nação, bem como para a captação de divisas.

Olavo Bilac teve um papel importante na exposição citada porque fora convidado para trabalhar como editor do *Jornal da Exposição*, jornal este que apresentava as atrações da exposição, mas que fazia às vezes ele próprio de atração. Ocorre que o parque gráfico do jornal se localizava justamente na exposição, todo ele envidraçado, para que as pessoas pudessem acompanhar a rotina de feitura de um jornal. O *Jornal da Exposição* cumpria claramente duas funções: a de circular nas mãos dos transeuntes da exposição e da cidade informando sobre as atividades e atrativos ali realizados, mas também apresentava ao grande público os avanços técnicos já conhecidos entre os editores e jornalistas. Quatro anos antes da exposição, no entanto, Olavo Bilac já tinha se envolvido com a divulgação turística, quando publicou com Guimarães Passos e Bandeira Junior o guia. Destinado aos estrangeiros e à elite letrada brasileira, sabia-se apenas que o guia tinha sido uma edição de autores, ou seja, paga pelos próprios autores. No entanto, com a pesquisa realizada nos periódicos – investigando notícias, crônicas, notas, propagandas sobre turismo, viagens e guias – durante o ano de 1904, encontramos notícias que discutiam no âmbito da Câmara e do Senado a possibilidade de subvenção ao guia, tendo resultado em veto, pelo que encontramos na *Gazeta de Notícias* e *Correio da Manhã*. Esse novo dado nos ajuda a perceber como o tema da divulgação turística e da veiculação de imagens turísticas, frequente entre literatos, também merecia a atenção da classe política muito embora não existissem ainda instituições destinadas ao planejamento de políticas específicas para o turismo.

Por dentro do *Guide des Etats-Unis du Brésil*

O guia é dividido em duas metades: na primeira exploram-se dados sobre o Brasil e o Rio de Janeiro, a História do Brasil e a História do Rio de Janeiro; a segunda parte consiste no manual do viajante, propriamente dito, onde se encontram informações sobre meios de transporte da cidade, hotéis, restaurantes, clubes, teatros, museus, além da apresentação de uma série de atrativos e possíveis passeios. Pretendemos percorrer alguns dos itens registrados no index do guia, a fim de familiarizar os leitores com o seu conteúdo.

“*Le Brésil*” é o primeiro item apresentado no guia e visa fornecer dados gerais sobre a geografia, a etnografia e a história do Brasil. No trecho que explora a geografia, o Brasil é comparado com os demais países da América do Sul e classificado como o maior país em extensão territorial do continente. O guia também apresenta as coordenadas geográficas da localização do país, os países limítrofes, os estados brasileiros e suas capitais, número de habitantes por estado e no Distrito Federal, ilhas, montanhas, rios, lagos, clima, temperatura, estações do ano e fuso horário. Ao abordar a etnografia, introduz-se uma classificação e descrição dos três principais povos que compõem a etnia brasileira: sendo os portugueses aqueles que descobriram e conquistaram o Brasil, os africanos aqueles que foram trazidos como escravos e os indígenas que correspondem ao povo nativo. Após uma breve introdução sobre as etnias predominantes no território brasileiro, o guia descreve detalhadamente a flora e a fauna brasileiras. O seguinte trecho dedicado à “*Histoire du Brésil*” apresenta a história do país a partir dos seguintes períodos: A descoberta; O Brasil Colônia; O Brasil Reino, O Brasil Império e O Brasil República.

Ainda nesse primeiro trecho do guia há informações sobre os principais produtos de cultivo e exportação do país, como o café, o mate, a cana de açúcar, o gado/pecuária, o cacau, a banana, o tabaco, o algodão e a borracha. Também é apresentada nessa seção uma lista com as principais casas de exportações, os produtos que são importados, dados sobre a movimentação portuária do Rio de Janeiro; uma lista com as anuidades estaduais da alfândega dos portos do Brasil no ano de 1903; uma tabela com o orçamento financeiro do país estimado para o ano de 1904. O guia também traz dados sobre a origem da bandeira do país e o brasão de armas. Em seguida, explica como funciona o governo brasileiro, apresentando a Constituição, as leis brasileiras, os poderes legislativo, judiciário e executivo e quais são os direitos e deveres do cidadão brasileiro. Há informações sobre quais são os feriados nacionais referentes à república do país e quais os feriados correspondentes a cada estado. No guia também é descrito minuciosamente como funcionava o sistema militar brasileiro, além da função da guarda nacional. O guia também traz informações sobre o processo de naturalização no país. Todas essas informações nos fazem crer que se trata de um livro útil para possíveis imigrantes e homens de negócios.

Destaca-se nessa primeira metade do guia uma seção dedicada à literatura brasileira, dividida entre poesia e prosa, listando os principais autores e as respectivas obras de cada período literário no Brasil. Ao fim dessa seção, apresentam-se os autores modernos, contemporâneos à publicação do guia, como os parnasianos e simbolistas, onde figuram Olavo Bilac e Guimarães Passos entre tantos outros, como Silvio Romero, Luiz Murat, Medeiros de Albuquerque e Emilio de Menezes. Em seguida, o guia introduz noções sobre as *Beaux Arts* no Brasil, passando pela antiga Academia Imperial de Belas Artes, convertida em Escola Nacional de

Belas Artes na nos primeiros anos republicanos, trazendo informações sobre pintores, escultores e musicistas.

Na sequência, o guia passa a explorar o Rio de Janeiro especificamente. Tal qual a seção sobre o Brasil, o guia traz informações sobre a geografia da cidade: latitude, rios, o oceano que banha a costa da cidade, extensão territorial, número de habitantes, informações climáticas. Os autores discorrem sobre as cidades e serras que limitam a capital federal. Citam os nomes dos morros da cidade, como o de Santa Tereza e, em seguida, discorrem sobre os picos e montanhas, como a Pedra da Gávea, Corcovado, Pão de Açúcar.

No guia são fornecidas informações sobre o número de mortalidade na capital federal, salientando-se que o Rio possui um dos menores índices de mortalidade do mundo, mesmo com os problemas endêmicos. Sobre o tema da saúde, Bilac, Passos e Bandeira Junior asseguram que as autoridades públicas e os higienistas estavam trabalhando para extinguir as epidemias que ainda assolavam a cidade. Para confirmar as afirmações, os autores supracitados apresentam dados da estatística demográfica e sanitária da Direção Geral de Saúde Pública, com o número de mortalidade e de causas de internações nos meses de janeiro e fevereiro do ano de 1904. Nota-se uma preocupação em passar uma ideia de cidade segura sobre as condições de vida sanitária, apesar da persistência das endemias na capital.

No item sobre o Rio de Janeiro, o guia dedica uma seção inteira para apresentar a Baía de Guanabara, classificada pelos autores como “a mais bonita do mundo”. Traz detalhes sobre as principais ilhas e ilhotas presentes na Baía, tais como a Ilha do Governador, em que recomendam as praias para banhos medicinais; a Ilha de Paquetá, que é recomendada para convalescentes; a Ilha das Cobras, onde estão os estabelecimentos do Ministério da Marinha; a Ilha Villegagnon relacionada à primeira

invasão francesa à cidade; a Ilha do Bom Jesus, onde se encontra o Asilo dos Inválidos da Pátria; e a Ilha das Enxadas, onde se situa a Escola Naval. Para cada uma dessas ilhas apresenta-se a sua produção, seja atividade de plantio ou fabril. O guia também destaca as fortalezas existentes na Baía.

Bilac, Passos e Bandeira Junior narram a história da cidade desde a sua fundação, com a invasão dos franceses, até ser transformada em capital-federal da República. Informam sobre as religiões presentes no território brasileiro e apresentam uma lista com as principais igrejas presentes na capital, bem como os cemitérios. Novamente, o guia traz informações sobre a Escola Nacional de Belas Artes, desta vez, com um catálogo dos principais pintores, escultores e musicistas e suas respectivas obras que o visitante poderia conhecer ao visitar o local, enfatizando que vale a atenção do viajante. Os autores indicam ainda que o governo atual se dedicava a construir um novo edifício para a Escola de Belas Artes, que se localizaria na Grande Avenida que estava sendo aberta no centro da cidade.

O guia também traz informações detalhadas sobre os ministérios existentes na capital do Brasil, as instituições públicas, informações sobre direitos e deveres cívicos, informações sobre a tramitação legal para se tornar um comerciante juntamente com o modelo de documento que deve ser apresentado no requerimento da licença para atuar como comerciante na cidade, endereços de embaixadas, consulados, endereços dos órgãos oficiais responsáveis pelas finanças do país. Tal como na seção dedicada ao Brasil, a seção sobre o Rio de Janeiro traz informações sobre o funcionamento do governo municipal do Distrito Federal, apresentando o orçamento municipal, com a receita e as despesas previstas para 1905.

O item que encerra a primeira metade do guia é intitulado “*La transformation de Rio de Janeiro: l’avenir de la ville*” os autores abordam as reformas urbanas em curso na cidade. O guia fornece detalhadamente informações sobre as obras, o orçamento investido em cada etapa das reformas e descreve como ficaria a cidade após a conclusão das obras. Bilac, Passos e Bandeira Junior enfatizam os avanços das reformas na capital como um símbolo de progresso e modernização de todo o país.

A seção seguinte traz as informações mais práticas de interesse dos viajantes, o que confirma o caráter utilitário do guia, oferecendo aos leitores um “*Manuel du Voyageur*”, onde se encontram sugestões de passeios e dos principais atrativos a serem visitados no Rio de Janeiro, além de informações sobre o clima da cidade, passaporte, bagagens, os trâmites na alfândega, o traslado do navio até o desembarque no porto, as taxas de câmbio, os meios de transportes existentes na cidade (*tilbury*, carruagem, *tramway*, barco a vapor, estradas de ferro), os meios de comunicação disponibilizados (correios, telégrafos, telefones), lista com os melhores hotéis e restaurantes, os cafés, cervejarias e confeitarias, endereços de pensões familiares, restaurantes além dos fornecidos pelos hotéis, casas de banhos quentes e frios, praias para banho de mar, tabacarias, uma lista com os principais periódicos do Rio e periódicos estrangeiros, endereços de tabeliães, bancos e instituições financeira, igrejas, hospitais e casas de saúde, embaixadas, legações e consulados, um catálogo com nomes de médicos, advogados e outros profissionais da cidade, livrarias, biblioteca, clubes, clubes esportivos com destaque para o Derby Club e o Jockey Club e os principais teatros da cidade.

Além dessas indicações, o guia apresenta um roteiro com passeios a pé ou fazendo uso dos bondes pela região central da cidade e nas áreas adjacentes. Recomendam visitas aos jardins, praças públicas, museus, caminhadas nas principais ruas, contemplação dos monumentos, dos

parques, das vistas panorâmicas e do clima agradável dos pontos elevados da cidade, bem como passeios nos bosques e florestas. Tanto as sugestões de passeios como o mapa que acompanha o guia demonstram como a menina dos olhos para os visitantes ainda era o centro da cidade e seu aparato arquitetônico, bem como as diversões consideradas civilizadas para a época, como a visita a museus e teatros, e o prazer dos restaurantes, cafés e confeitarias.

O guia traz vinte e oito imagens de figuras públicas, como o presidente Rodrigues Alves, Lauro Muller, Pereira Passos, entre vários ministros, chefe da polícia, representantes políticos do Senado e da Câmara e presidentes dos estados brasileiros. O primeiro logradouro a aparecer no guia é o da fachada do Derby Club e a primeira paisagem a ser explorada é, das mais clássicas, uma imagem da entrada da Baía de Guanabara vista de Botafogo, familiarizando o visitante com a primeira vista da cidade em sua chegada. Ao fim, o guia traz uma extensa seção de anúncios, com algumas imagens de hotéis, como o Hygino em Teresópolis, bem como uma imagem panorâmica, em dobradura, da Confeitaria Colombo. Ao final do guia há também uma fotografia da Estátua Equestre de D. Pedro I na Praça Tiradentes.

Fizemos o exercício de cruzar as crônicas de Olavo Bilac entre 1902 e 1904 e o guia e observamos alguns temas em comum, dos quais destacamos os principais: 1) considerações sobre saneamento e embelezamento da cidade como projeto regenerador necessário, vinculado aos esforços do Pres. Rodrigues Alves, Lauro Muller e Pereira Passos; 2) o tema das epidemias e da mortalidade na cidade, que tenderia a desaparecer segundo os esforços energéticos da Direção de Saúde Pública (lembrando que o guia é publicado no ano da Revolta da Vacina); 3) uma visão de que o Rio de Janeiro era palco de acontecimentos nacionais, o que estava aquém de pensar as particularidades da cidade, des-

colada do peso de nação; 4) a urgente reforma do porto e das suas redes de circulação da cidade associada ao projeto material da cidade; 5) uma consideração de que dentre essas vias a mais importante seria a Beira-Mar, o que coincide com a noção de que Botafogo era o bairro mágico da cidade; 6) a sugestão de que a melhor forma de conhecer a cidade era caminhando a pé e andando de bonde, o que coincide com a sugestão de alguns cronistas de que a *flânerie* era também um método de trabalho e de conhecer a cidade; 7) a noção de que o que havia para ser visto estava especialmente no centro da cidade, particularmente nos monumentos, praças, parques, passeios, ruas, instituições e estabelecimentos ligados à cultura como teatros, museus, bibliotecas, livrarias etc.; 8) nas crônicas, quando a natureza aparecia estava vinculada ao Alto da Boa Vista, Paineiras, Corcovado, passeios mais valorizados do que as praias atlânticas que ocupam poucas linhas em todo o guia; 9) o que atraía os olhares e o interesse para o Rio seria o seu caráter civilizado, à luz das principais capitais europeias naquele momento, destacando-se, portanto, tudo o que era semelhança entre essas cidades.

A imagem turística do Rio de Janeiro em perspectiva

Se nas primeiras duas décadas do século XX o centro vibrante do Rio de Janeiro era simbolizado pela república das letras, a partir dos anos 1920, a ocupação dos bairros atlânticos fez com que pouco a pouco a imagem da cidade se dissociasse do passado vinculado às sociabilidades do centro – cafés, bares, confeitarias, teatros, cinemas, livrarias – e se deslocasse crescentemente em direção à zona sul e à cultura da vida praiana. A partir do momento em que os antigos usos sociais deram lugar a novos usos, vinculados aos bairros atlânticos, e que a vida literária acompanhou esse processo de aburguesamento, a imagem turística do Rio se transfor-

mou, deixando pouco a pouco de representar a efervescente vida cultural do centro carioca para passar a se identificar especialmente com as belezas naturais da cidade atlântica.

A imagem que se fixou do Rio de Janeiro, findo o século XX, é a da cidade que se destaca em razão da beleza da sua paisagem urbana. Antes, no início do século XX, a imagem de divulgação mais comum da cidade era justamente a visão que se tem a partir da entrada na Baía de Guanabara, de onde se avistava o desenho das montanhas que limitavam a área urbana central, onde o visitante iria aportar e de onde partiria para conhecer a cidade. Naquele momento, os turistas chegavam ao Rio por mar e a primeira vista que tinham da cidade era precisamente essa. Com o passar dos anos e da expansão urbana em direção aos bairros atlânticos, bem como da evolução tecnológica que passou a introduzir as viagens aéreas, o ponto de vista a partir do qual se toma o panorama da cidade do Rio de Janeiro se desloca paulatinamente da Baía de Guanabara para o Atlântico, o que se pode observar ao cotejar os guias e mapas turísticos da cidade, que circulavam nas primeiras décadas do século XX.

A cidade maravilhosa, de sol e mar, é nos dias de hoje uma imagem vinculada e veiculada exclusivamente aos aspectos positivos da vida – ativa e, sobretudo, contemplativa – que se observa pela orla desde a Barra da Tijuca até o centro da cidade. Entre os anos 1900 e 1930, entretanto, ela foi fruto da intervenção da cidade das letras. Não apenas porque o epíteto tenha surgido nos contos de Coelho Neto, literato muito presente na imprensa carioca, mas porque o estilo de vida corrente nos bairros atlânticos não era – como o mar, a praia, os morros – uma natureza. O que se tornou a forma corrente de frequentar as praias foi ensinado ao carioca através da coluna Iracema na *Revista da Semana*, entre os anos 1914 e 1917, pelas mãos de Theo Filho (O'Donnell, 2013).

O aprendizado das sociabilidades na praia foi feito a exemplo das experiências de sucesso dos balneários europeus, visando a associação entre a valorização dos atributos naturais dos bairros atlânticos cariocas a uma ocupação suntuosa e elegante.

Assim, a imagem de cidade balneário que ainda se tem do Rio de Janeiro dialoga com esse momento de transformação da imagem turística, quando o centro urbanizado e civilizado das duas primeiras décadas do século XX deixa de ser pouco a pouco o foco das atenções, passando a ocupar esses espaços os bairros atlânticos como Leme, Copacabana, Ipanema e Leblon, resultando numa mudança central que é deixar de se valorizar exclusivamente pela semelhança com as metrópoles europeias, passando a desenhar uma renovada imagem que pusesse em destaque as suas especificidades.

Referências

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães; BANDEIRA JUNIOR. **Guide des États-Unis du Brésil**: Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Bilac, Passos & Bandeira, 1904. Disponível em: <https://ia902604.us.archive.org/23/items/brsilguidedesta00bilagoog/brsilguidedesta00bilagoog.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2021.

CASTRO, Celso. Narrativas e imagens do turismo no Rio de Janeiro. In: VELHO, Gilberto (org.). **Antropologia urbana**: cultura e sociedade no Brasil e em Portugal. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

COSTA, Amanda Danelli. A cidade do Rio de Janeiro: cultura urbana e imagem turística. **Acervo: Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, n. 1, p. 186-195, maio 2015.

COSTA, Amanda Danelli. A literatura de viagem em perspectiva histórica: contribuições para uma mirada sobre os guias de viagem. **Anais da Biblioteca Nacional**, v. 139, p. 33-43, 2021.

COSTA, Amanda Danelli. História e cultura urbana carioca: a natureza turística do Rio de Janeiro entre a cidade das letras e a cidade maravilhosa. *In*: MARAFON, Glaucio J.; SOTRATTI, Marcelo A.; FACCIOLI, M. (org.). **Turismo e território no Brasil e na Itália**: novas perspectivas, novos desafios. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2014.

O'DONNELL, Julia. **A invenção de Copacabana**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PERROTA, Isabella. **Promenades do Rio**: a turistificação da cidade pelos guias de viagem entre 1973-1939. Rio de Janeiro: Topbooks, 2015.

**DO POEMA À INDUMENTÁRIA,
DA PALAVRA À IMAGEM:
TENSÕES DA FORMA**

Em quais companhias se escreve o poeta?

Poesia e amizade em Alphonsus de Guimaraens¹

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Em uma carta datada de 22 de outubro de 1918, Alphonsus de Guimaraens enviava a Belmiro Braga dois poemas. Acusava, ainda, não ter recebido um item despachado pelo amigo, registrando as irregularidades do correio em função da gripe espanhola. Recupero dessa carta, de saída, essa imagem dos endereçamentos que acompanham o gesto poético – quando alcançam e quando não alcançam seu eventual destinatário; quando submergem ou quando se sobrepõem às intempéries e pestes de cada momento. Ao me perguntar “Em quais companhias se escreve o poeta?”, situo, ainda, essa escrita em um presente – aquele no qual uma leitura se opera. O poeta não se escreveu, no passado, há cem anos ou mais; a operação de que tentarei me ocupar não está concluída. De saída, ela depende de uma leitura, o que me faz pensar, portanto, em uma primeira companhia: a companhia do leitor.

Em um texto muito conhecido, Silviano Santiago (2002, p. 61) tentava “esboçar uma pedagogia mais geral da leitura do poema” e começava por refutar aquela intransitividade associada por Jakobson à

1 Uma versão preliminar deste texto foi apresentada em evento alusivo ao centenário da morte de Alphonsus de Guimaraens (julho de 2021), promovido pelo Museu Casa de Alphonsus de Guimaraens.

função poética da linguagem, fazendo-o nos seguintes termos: “a linguagem poética existe em estado de contínua travessia para o Outro”. O Outro, em maiúscula, figura naquelas páginas de Santiago como alusivo a um ser um tanto genérico, apanhado no título do ensaio pela expressão “Singular e anônimo”. Esse Outro seria, em primeira análise, o leitor: “O poema, sem ser carta, sem ser carta aberta, abre, no entanto, lugar para um destinatário que, apesar de ser sempre singular, não é pessoal porque necessariamente anônimo.” (Santiago, 2002, p. 61).

Um poema se enuncia, nesse sentido, como uma voz direcionada a um interlocutor hipotético, singular e anônimo, previsto como um tu, por sua vez, contraparte necessária no processo de constituição de uma específica ficção, a ficção de um “eu”. Em um poema do livro *Kiriale*, “A cabeça de corvo” (para recuperar um caso muito significativo), temos, já na estrofe de saída, a enunciação de uma situação de escrita na qual o leitor, cada um de nós, leitores, implica-se como acompanhante, testemunha e, de algum modo, partícipe de uma cena em que uma voz se escreve:

Na mesa, quanto em meio à noite lenta
Escrevo antes que o sono me adormeça,
Tenho o negro tinteiro que a cabeça
De um corpo representa.
(Guimaraens, 1960, p. 54).

A quem se dirige essa figura de um “eu” que flagramos em pleno processo de construção enquanto lemos o poema? Émile Benveniste (1989, p. 84) alertaria para a constituição de um destinatário como inerente à possibilidade mesma de enunciação em primeira pessoa. Um elemento desse poema, em específico, diz respeito a uma certa distribuição dos lugares de alteridade que se vão sucedendo ao longo dos

versos. Por um lado, já essa primeira estrofe nos coloca, a nós leitores, talvez aboletados por sobre o que seriam os ombros do poeta, buscando com os olhos um papel em que a cena do poema se processa. Estaríamos diante daquele Outro ao qual o poema poderia estar destinado, na sugestão talvez de um diálogo, de uma piscadela ou troca de olhares, de alguma cumplicidade e, claro, dessa imagem singular e anônima que o processo de enunciação tecnicamente atualiza – coloca em cena. Por outro lado, esse preciso poema, em sua estrofe final, chama à cena outro procedimento de interlocução, incorpora uma terceira voz, em que sempre se pode discernir o que seria talvez um movimento de franca hostilidade:

Dizem-me todos que atirar eu devo
Trevas em fora este agoirento corvo,
Pois dele sangra o desespero torvo
Destes versos que escrevo.
(Guimaraens, 1960, p. 54).

Ao incorporar em seu tecido enunciativo também uma terceira pessoa (nem eu, nem tu, mas uma coletividade designada como “todos”), o poema insere no processo criativo descrito (aliás, como um elemento de algum modo partícipe desse processo criativo) uma opinião, uma recomendação, talvez mesmo uma sugestão que se oferece como contraposição em relação à própria cena que se enuncia. Deveria o poeta atirar trevas em fora os versos que assistimos em pleno processo de enunciação? As estrofes intermediárias (o poema tem cinco estrofes) também continham uma relação em que uma subjetividade se constituía em contraponto com algum tipo de alteridade. O poeta, solitário em sua escrivania, noite adentro, encontrava nos olhos agourentos de um tinteiro-corvo um misto de fecundidade (discernível na seiva/tinta

contida no tinteiro) e paralisia. Entre o agouro e a ação (de escrita), o poema se construía. Assim, alteridades previstas no poema seriam, por um lado, um interlocutor cúmplice que se pode supor no gesto mesmo de confissão ou de exposição que o poema constitui; esse contraponto ambíguo dado pela peça de estatuária (o tinteiro) do qual uma relação deriva gerando-se os versos em processo no poema; uma terceira voz, externa à cena, que, ao ser evocada, instabiliza novamente o que pudesse ter sido geração ou produtividade:

A contemplá-lo mudamente fico
E numa dor atroz mais me concentro:
E emtreabrindo-lhe o grande e fino bico,
Meto-lhe a pena pela goela a dentro.

E solitariamente, pouco a pouco,
De bojo tiro a pena, rasa em tinta...
E a minha mão, que treme toda, pinta
Versos próprios de um louco.

E o aberto olhar vidrado da funesta
Ave que representa o meu tinteiro,
Vai-me seguindo a mão, que corre lesta,
Toda a tremer pelo papel inteiro.
(Guimaraens, 1960, p. 54).

Seria possível, por fim, pensar como alteridade implicada na escrita do poema, a interlocução com outras poéticas e outros poetas, em especial com o Poe de “O corvo” (Ricieri, 2014). Esse elemento textual (uma certa distribuição dos lugares de alteridade ao longo dos versos) que estou destacando a propósito de “A cabeça de corvo” não parece excêntrico na poesia em questão. Seria possível observá-lo, por exemplo, no poema de abertura do livro *Câmara ardente*, “Peristylum”, cujos ter-

cetos também encenam uma voz que tenta encontrar sua própria modulação envolta pelos sons de uma coletividade à sua volta. Coletividade dita distante, mas diretamente referida, presentificada, significada no corpo do verso:

Longe da turbamulta que me cerca,
Eu fortaleça o coração vetusto
Para que nada do meu Ser se Perca:

Neste poema de Amor, amplo e celeste,
Eu cante o extremo Epitalâmio augusto
À sombra funerária de um cipreste...
(Guimaraens, 1960, p. 129).

Tanto em *Câmara ardente* quanto em “A cabeça de corvo” o poeta se escreve, de saída, na bifurcação entre pelo menos dois tipos de acompanhantes (e já seriam três). Esquecendo o leitor (que poderíamos especificar de muitas formas), o poema parece prever um destinatário, digamos, ideal ou amistoso, do qual a imagem de sujeito que o texto edifica se aproxima, talvez em gesto de amizade e cumplicidade. Paralelamente, a “turbamulta”, ou aquela imagem de um “todos” (que sugere algo como algum tipo de renúncia à poesia) demandam uma ação. A voz que se enuncia parece fazê-lo modelando-se ou modulando-se pela pressuposição de ouvidos cúmplices, mas também precisa se fazer resistindo ou silenciando essa perspectiva da qual se distancia.

Pelo menos dois tipos: nos dois casos os versos se escrevem pela exposição e pelo diálogo com um Outro (uma terceira forma de alteridade) cuja contemplação faz da escrita um tipo de reação ou resistência. O livro *Câmara ardente*, como um todo, encena a contemplação do corpo morto de uma mulher amada e se escreve pela progressão dos sentimentos e estados despertados pelo convívio lutuoso com esse cadá-

ver. No primeiro caso, há uma interação simbólica com o corvo-tinteiro (assim como com a escrita de Poe e de todo um conjunto de poetas afins). No segundo, a interação simbólica é a própria operação de luto, é o próprio redimensionamento do gênero epitalâmio, é a presentificação da operação que se realiza em uma câmara ardente: velar e despedir um corpo.

É certo que a poesia de Alphonsus de Guimaraens (como a de tantos poetas) convoca uma legião de amigos que operam, desde os procedimentos técnicos, na estruturação de uma escrita da pluralidade – do acúmulo de referências e vozes. Refiro-me a dedicatórias e epígrafes, como aquelas do *Setenário das dores de Nossa Senhora* ou de *Câmara ardente*, que colocam respectivamente em cena “meu amigo diletíssimo Padre José Severiano de Resende” (com o adendo “*Ex tota anima*”) e Jacques D’Avray, referido como “Prince Royal du Symbole / Et Grand poète inconnu”. Ou a *Kiriale*, em que o poema de abertura é dedicado “ao meu primo Horácio Bernardo Guimarães”; o segundo, “A cabeça de corvo”, ao dr. Edmundo Lins e o terceiro “O cachimbo”, a Joaquim Soares Maciel Junior. Parece dispensável o levantamento exaustivo: epígrafes e dedicatórias recompõem um amplo cenário mais ou menos letrado. Somam-se camaradagens de letras ou a elas quase alheias. Jacques D’Avray e Severiano de Rezende, especificamente, são nomes que avultam pela grande comunhão de interesses e valores literários, ainda que não a eles restrita. Essas e as demais alusões fazem-se acompanhar, por outro lado, de presenças como a de Edgar Allan Poe, que fornece a imagem de que se constitui um tinteiro, central ao modo de organização imagética do poema de *Kiriale* – para me referir a um único exemplo.

Assim, em resposta à pergunta “Em quais companhias se escreve o poeta?”, poderia adiantar uma longa lista de amigos empíricos (pares nas letras ou não) que evidenciariam marcas da interlocução social

da poesia no específico momento em que Alphonsus de Guimaraens elabora sua escrita. Poderia também fazer um cuidadoso levantamento dos mestres de letras (sem qualquer proximidade de efetiva amizade empírica) que se disseminam pelas páginas de suas edições, recuperando nomes como Baudelaire, Mallarmé, Dante, Shakespeare. Ou retomar aquelas figuras de enunciação dúplice, tríplice ou cruzada que inserem, por vezes, seus versos em arenas ou embates.

O exame de um elemento epistolar pode contribuir com a elucidação, em especial, desse vínculo entre amizade e embate. Percorrendo uma edição da *Correspondência* do poeta organizada por Alexei Bueno e publicada pela Academia Brasileira de Letras (2002), encontra-se uma sequência de cartas trocadas com Mário de Alencar. Em uma delas (24 de março de 1908), assim se queixa Mário:

Veio-me agora vontade de lhe escrever. Há cerca de dez anos cessou a nossa correspondência por culpa sua, sem causa e sem explicação. Fiquei magoado pelo seu silêncio e achei que o melhor meio de exprimir a minha queixa era calar-me. Você parece nem ter dado por isso; e os anos foram passando sem termos notícia um do outro. De mim, porém sei que não o esqueci, nem deixei de lhe querer bem; de você nada sei, nem mesmo se esta carta será respondida. (Alencar, 1908 *apud* Bueno, 2002, p. 53).

A resposta (sim, a carta foi respondida) tem data de 9 de abril do mesmo ano e vou me ocupar de seu parágrafo de abertura:

A tua carta, que veio, alvissareira, interromper o longo silêncio epistolar que nos impuséramos, encheu-me de alegria, a mim que vivo, por força das circunstâncias, nesse centro primitivo, como alguém denominou as Montanhas Alterosas. Não sei mesmo qual de nós deixou, em primeiro lugar, de escrever para o outro. Sei

que me não esquecia de ti, o que, em consciência, a teu respeito para comigo, não poderás afirmar. Um simples fato: publicaste o teu livro de versos, que te deu entrada na Academia (o que prova o seu valor literário), e até hoje estou à espera dele. No entanto, outros – Coelho Neto, por exemplo, a quem só falei duas vezes; Luís Edmundo, a quem só de nome conheço – se lembram de mim. (Guimaraens, 1908 *apud* Bueno, 2002, p. 8).

Mesmo sem me deter na exploração dos elementos retóricos constitutivos da linguagem epistolar, mesmo sem explorar totalmente a busca de um tom de familiaridade, a tentativa de alguma dose de provocação que reforce, aliás, aquela proximidade denotadora e confirmadora do afeto implicado, não há como deixar de ressaltar que se trocam algumas farpas. Um dos amigos explicita-se magoado e enuncia a opção humilde pela resignação silenciosa: enfim, se não sou bom amigo para ti, decidi me recolher ao silêncio. O outro opta pela comparação entre comportamentos e níveis de deferência que lhe dedicam homens que são quase estranhos. Falo, portanto, de amigos, mas do exercício de uma amizade que tem lá sua especificidade.

Talvez seja elucidativo comparar o tom dessas missivas com aquele presente em uma carta de José Severiano de Resende, datada de 1915:

Se te decidires, vem logo, eu ficaria mais um dia e conversaríamos na possibilidade de tua ida a São Paulo, tens necessidade de tomar um banho ruidoso de conhecimento, o nosso Vale, que te quer muito, retemperar-te-á com uns vinhos e umas iguarias e com toda a animação que criou em volta de si. Eu estou aqui cavando a vida e ainda não realizei o a que vim. Vem, com uma grande mala e abalemos para São Paulo por uns 15 dias. Aqui combinamos tudo. Traze-me versos inéditos. (Resende, 1915 *apud* Bueno, 2002, p. 55).

Ora, com Mario de Alencar, mesmo após a interrupção da correspondência anunciada no primeiro trecho lido, seguem-se outras cartas em que se acumulam censuras mútuas (mais ou menos sinceras, mais ou menos retóricas – como saber o limite?), apontamentos de correções ou reparos em versos específicos (que Severiano e outros correspondentes parecem fazer com mais leveza) e mesmo perguntas que chegam a soar constrangedoras, como: “Por que não objetivas a tua poesia?” (Alencar *apud* Bueno, 2002, p. 11). Em sua introdução ao volume, Alexei Bueno toma claramente partido ao mencionar “um curioso debate estilístico” entre “um simbolista de gênio e um parnasiano medíocre” (Bueno, 2002, p. x), revelando-se, ainda segundo Bueno, nesse debate a incapacidade de apreciação estética do segundo. Sem divergir, gostaria de aproximar essa voz, digamos, em dissonância, daquelas cuja presença apontei no início de minha fala, no poema “A cabeça de corvo” e também em alguns momentos do livro *Câmara ardente*. Naquele poema, as estrofes intermediárias parecem descrever exatamente o gesto voluntário e de resistência em que se constitui a escrita literária, pressupondo ainda algum movimento de oposição contra o qual resistir. Contra o qual se constituir.

O que me leva a dizer, com Maurice Blanchot (2016, p. 49), que o amigo (sejam amigos que sempre nos convidam à festa da vida ou à vida em festa, sejam amigos com quem só podemos falar entre espinhos) – o amigo e a amizade implicam a disposição para a alteridade, ou, ainda, a abertura para a alteridade que se oculta, mesmo, em mim: “Quando o outro se reporta a mim de tal modo que o desconhecido em mim lhe responda em meu lugar, essa resposta é a amizade imemorial que não se deixa escolher.” Se descobrir em mim um outro não previamente previsto é possível, é só porque não estamos falando de um sujeito prévio à escrita ou à vida, mas de um que se escreve e modula à medida que as

companhias comparecem – convidando a uma celebração (que de resto pode nunca chegar a acontecer) ou nos pedindo para botar pelas trevas em fora cada um de nossos versos.

No texto com o qual venho dialogando, também Silviano Santiago (2002, p. 68) enfatiza a necessidade da divergência e da não redução ao unívoco. Falando de leitura de poesia, lembra que: “No poema e na morte, o homem encontra a única forma conhecida e justa de uma comunidade que respeita o singular e o anônimo.” Ainda para Silviano, o poema seria um túmulo, cuja redenção se daria apenas no prazer fecundo da leitura. Profanação e revivificação, toda leitura estaria ainda no risco de se converter em um gesto que poderia ocasionar o desaparecimento do poema: o poema desaparece quando apagado pela imaginação restritiva do intérprete e pela fundação de uma congregação em torno de ideias comuns. Ao contrário das convergências unânimes, a leitura e a amizade ganham em ser relações que se assumem como travessias infinitas, comportando a dissonância e renunciando à estabilidade. Não transferível, a leitura é, quando muito, uma assinatura que deixaria pressuposta, nesse sentido, a não “castração do potencial das ambiguidades, e das dissonâncias” (Santiago, 2002, p. 68) de que se faz a poesia. Estabilizar um poema seria matá-lo.

Quando me perguntei, muitas vezes, em quais companhias se escreve o poeta – esse poeta em específico – só encontrei respostas múltiplas, divergentes, provisórias. No entanto, algo em mim, que me tinha sido desconhecido, tem entrado em diálogo direto com esse poeta, de que sou tão próxima e tão distante. Como os amigos que ficam mais valiosos à medida que nos dificultam a vida, também meus poetas se tornam mais preciosos à medida que preciso reescrevê-los indefinidamente entre tentativas e hesitações. O poeta se escreve nesta companhia:

em minha companhia, em sua companhia – no gesto que cada verso seu nos destina e que acolhemos (cada um de nós a seu modo). Ou não.

Referências

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral II**. Campinas: Pontes, 1989.

BLANCHOT, Maurice. **A escrita do desastre**. Tradução de Eclair Antônio Almeida Filho. Bauru: Lumme, 2016.

BUENO, Alexei (org.). **Correspondência de Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1960.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens**. São Paulo: Editora FAP/Unifesp; EdUSP, 2014.

SANTIAGO, Silviano. Singular e anônimo. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Gustavo Santiago: do guarda-roupa à estante

Armando Gens

Gustavo Santiago é um dos tantos poetas que pertencem a uma galeria de homens de letras da *Belle Époque* reservada aos excêntricos. Dos discursos da crítica, a figuração do poeta emerge entre ressalvas à extravagância, notas de exceção e julgamentos, por vezes, bem desabonadores que lhe endossam o rótulo de poeta medíocre. Proponho, então, uma travessia – do guarda-roupa à estante –, para problematizar a figuração do poeta, mediante três questões: O que veste o poeta? O poeta veste que ideias? O que veste o poema?

Para repensar a figuração de Gustavo Santiago, busco uma via que me franqueie a análise de imagens e construções discursivas elaboradas pelas vozes da crítica. Eu a encontro em *Cascas*, de Georges Didi-Huberman (2017), e “Escavando e recordando”, de Walter Benjamin (1987), na exata medida em que os referidos textos ensinam a desenvolver um trabalho de feição arqueológica e a realizar a travessia de “camadas do tempo” em busca de conexões entre o passado e questões suscitadas pelo presente.

Portanto, neste estudo não só pretendo revirar o solo dos discursos, mas também objetivo trabalhar sobre as “cascas” que etimologicamente podem corresponder a “um casaco – um adorno, um véu – e uma pele” (Didi-Huberman, 2017, p. 72), ou ainda equivaler à “[...] palavra *liber*, que designa a parte da casca ainda mais propícia que o próprio cór-

tex a servir de suporte para a escrita.” (Didi-Huberman, 2017, p. 72). Por conseguinte, a travessia proposta irá proceder de “restos”, de vestígios, do que foi desconsiderado, das cascas das imagens e da escavação do solo dos discursos disseminadores de estereótipos.

O que veste o poeta?

A aparência construída pela indumentária não passou despercebida aos olhos da crítica literária. Ao refletir tendências decorrentes dos avanços técnicos, investe na materialidade dos corpos, descreve anatomias e recorre a fisiognomias. Elysio de Carvalho (1907), no capítulo “Raros impassíveis”, da obra intitulada *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*, seguindo orientações da época, elabora um retrato de Gustavo Santiago, investindo no detalhamento das peças do vestuário e nas feições do poeta, para melhor ressaltar que o autor de *O cavaleiro do luar* (1901) era tido como um “estranho entre os próprios homens de letras” (Carvalho, 1907, p. 140). Eis o retrato:

Santiago é uma figura interessante, subjetiva, provocante aos olhos do *profanun vulgus*, uma figura de *boulevardier*, trajando sempre luto, jaqueta à Barrès, cabeloira azeviche sempre e eternamente revolta, à cabeça um largo chapéu de lebre, um sombreiro de grandes abas *pour épater*, não mais os burgueses, mas os pássaros agoureiros da mediocridade, lunetas atadas a uma larga fita, preta, e atrás das quais se encontravam dois olhos negros, e belos, tão lindos e tão brilhantes que levaram um poeta amigo a dizer que, se fossem de mulher, com o dono deles se... perderia. (Carvalho, 1907, p. 140).

O visual de Gustavo Santiago reflete uma personalidade marcante, talvez refinada e que se destaca da maioria, como bem sugere o em-

prego de “*profanum vulgus*”, uma referência ao título de um poema de Horácio – “*odi profanum vulgus*” – que significa: detesto o vulgo profano. Sendo assim, o crítico registra uma imagem paradoxal de um poeta que se isola, mas que também não pode prescindir do espaço urbano: um autêntico “*boulevardier*”.

O traje de Gustavo Santiago conta com poucos adereços, a saber: um “largo chapéu de lebre”, “lunetas atadas a uma larga fita, preta”. Tanto o chapéu como a luneta são signos masculinos de distinção e fazem parte do *dress code*¹ da elite desde o século XIX. O estilo da jaqueta, por sua vez, faz referência a Maurice Barrès – um republicano com toques monarquistas –, cujas obras literárias vinculam-se ao Simbolismo. Sendo Gustavo Santiago um poeta considerado simbolista, entendo que a opção pela jaqueta à Barrès consolida uma posição mais ideológica e estética do que um feitio. Apesar do traje transmitir uma certa austeridade, como sugere o predomínio da cor preta, a descrição dos olhos – “belos”, “lindos”, “negros”, “brilhantes” – revela sedução e feminilidade que, conjugadas à “cabeleira revolta”, minam os efeitos do rigor.

Como já observou Roland Barthes (2005, p. 279): “O vestuário é, no sentido pleno, um ‘modelo social’, uma imagem mais ou menos padronizada de condutas coletivas previsíveis, e essencialmente neste nível ele é significante.” Para Gilda de Mello e Souza (1987, p. 125), “[...] a vestimenta é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tonar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, [...] a ocupação ou o nível do portador.” Tanto Roland Barthes quanto Gilda de Mello e Souza reconhecem a dimensão social e funcional que o vestuário comporta.

1 Expressão que designa o tipo de traje adequado para cada situação/evento social.

O certo é que, nas práticas de distinção, a indumentária constitui-se em uma estratégia de grande rendimento. Observo que, na imagem de Gustavo Santiago disseminada pelos estudos críticos, sobressaem a natureza excêntrica e o gosto pelo raro, numa clara aversão ao um viver segundo padrões da mediania. A esse respeito, Bourdieu diz que:

O estilo de vida de artista é sempre um desafio lançado ao estilo de vida burguês, cuja irrealdade, até mesmo, absurdo, pretende manifestar por uma espécie de demonstração prática da inconsistência e futilidade do prestígio e dos poderes que ele persegue: a relação neutralizante com o mundo que define por si a disposição estética contém a desrealização do espírito de seriedade implicado nos investimentos burgueses. (Bourdieu, 2007, p. 57).

As palavras do sociólogo francês possibilitam entender a posição adotada pela crítica em relação a Gustavo Santiago. De modo concreto, o poeta, através da sua indumentária, representa um abalo nos padrões do gosto burguês, quando afronta o comedimento, a sisudez, os limites da proporção e, ao mesmo tempo, confronta os poetas afeitos a uma elegância prevista e discreta, porque vinculados a um padrão que visava a criar uma imagem sisuda que materializasse a “competência” e a “dignidade” (Souza, 1987, p. 76), atributos caros ao segmento de profissionais liberais que os homens de letras, por formação ou não, incorporavam. Cabelos bem penteados, bigodes aparados e barbas tratadas com capricho, luvas, chapéu, bengalas, joias, constituíam o *dress code* para o homem burguês. Os jornais e revistas do final do século XIX e do princípio do século XX estão repletos de fotografias que comprovam esse visual mais comportado e de estudada seriedade.

No âmbito das recusas, convocam-se ousadas e extravagâncias cromáticas para desafiar a severidade do preto e chocar a burguesia con-

servadora. Guerra Duval, João do Rio e Luís Edmundo não hesitaram em adotar a moda das casacas de cores que, atrevidamente, exibiram no Teatro Municipal (Broca, 1975, p. 24). A novidade causou tamanho impacto que a reação a ela foi “uma estrepitosa vaia” (Broca, 1975, p. 24). Segundo se observa, um traje pode provocar diferentes reações quando, ao subverter um padrão adotado por certo segmento social, converte-se em instrumento de lutas simbólicas, configurações funcionais, ou em tomada de posições estéticas no campo literário.

Gustavo Santiago configura-se como um tipo de poeta que busca notoriedade em jornais, revistas e livros e demonstra uma certa urgência em defender sua subjetividade ameaçada pela padronização imposta pelas leis do mercado e pela lógica do capital, responsáveis pelo baralhamento de divisas entre poeta, homem de letras e profissionais liberais.

Alguns críticos, quando focam em Gustavo Santiago, deixam entrever que o poeta recorre ao vestuário como estratégia para chamar a atenção. Elísio de Carvalho, por exemplo, ao descrevê-lo, não consegue se afastar da estereotipagem, embora esbata, com um léxico deslizando, o traço caricatural que a figuração do poeta lhe desperta. Retrata o poeta como “figura” “interessante” e “subjetiva”. Considera o poeta como um tipo detentor de uma personalidade incomum, cativante e intensa, reafirmando o estereótipo de que, no campo literário carioca, Gustavo Santiago detinha a fama de “poeta exótico” (João do Rio, 1994, p. 261) e de “um homem com a mania de dar na vista” (João do Rio, 1994, p. 261). João do Rio, ao contrário, parece discordar de tal estereotipagem e vê além das superfícies, quando retifica que “o Sr. Gustavo Santiago era o mais simples e o mais encantador dos homens” (João do Rio, 1994, p. 261).

Como contraponto à figuração de Gustavo Santiago, rememoro o retrato instantâneo da entrada de Alberto de Oliveira na Livraria Garnier

realizado por Luís Edmundo. Nele, o historiador, com seu olho-câmera, patenteia uma outra figuração de poeta em franca consonância com as orientações estilísticas previstas pelo Parnasianismo: “Esse tipo viril que vai entrando agora, alto, ereto, solene, dentro de um fraque cinza, um fraque hirto e sem dobras, o que saúda de olhos meigos e sorriso fatal, é o poeta Alberto de Oliveira.” (Edmundo, 1935, p. 25).

A descrição investe na indumentária, na aparência física e nos gestos corporais. A opção pelo fraque já demonstra vínculos com o urbano, sem perder a austeridade reivindicada pelos homens públicos, como bem demonstra a cor e a modelagem do traje. De uso diurno na época, o fraque confere ao visual um certo ar de lorde inglês e empresta a Alberto de Oliveira uma boa dose de imponência que, por sua vez, atenua-se pela meiguice do olhar e pelo sorriso fatal.

Luiz Edmundo põe em relevo a elegância do poeta em uma versão meio galã que soma virilidade, sedução e encanto. Alberto de Oliveira, com seu fraque todo cinza, apresenta-se como um exemplo de elegância e enquadramento. Encarna um modelo de poeta tão monumental quanto as colunas do prédio da livraria Garnier. Fica muito evidente que o visual de poeta repercute não apenas a eloquência viril dos sonetos parnasianos, mas também o verso impecável, o poema sem vincos e a hirteza da técnica de composição, enquanto o de Gustavo Santiago encarna uma categoria de desencanaixe.

Entre a jaqueta à Barrés e o fraque, inserem-se diferenças que visam a formatar duas categorias de poeta. Enquanto Gustavo Santiago opta por um figurino afrancesado, Alberto de Oliveira segue uma orientação londrina. São dois *looks* que, para além das procedências, comunicam visualmente posições bem diferentes no campo literário carioca. O *look* de Alberto de Oliveira atende às convenções da aparência rígida, elegante e impecável à feição de um manequim-vivo de um

grande magazine. A opção pela cor cinza suscita contenção, impassibilidade e conformidade. O fraque, por sua vez, nada mais é do que uma indumentária típica de homens que pertencem à classe dirigente, aos bem-sucedidos financeiramente, aos políticos bem situados que buscam discrição e formalidade.

Quanto à opção de Gustavo Santiago pela cor preta (intensidade), compreende-se que ela não só evoca o luto eterno de Charles Baudelaire, mas também reflete o caráter disruptivo do tempo que, cosmeticamente, o cenário da *Belle Époque* busca escamotear com excessos ornamentais e com o colorido festivo das casacas usadas por Guerra Duval, Luís Edmundo e João do Rio nas noites de gala do Teatro Municipal (Broca, 1975, p. 24), ou com os coletes exuberantes de Solfiere de Albuquerque.

O poeta veste que ideias?

Na entrevista concedida a João do Rio (1994, p. 261-268), quando convocado a falar sobre o campo da poesia, Gustavo Santiago diz estar dividido entre parnasianos e nefelibatas. Procura não tomar partidos e nega filiação às duas orientações, embora pareça, nas entrelinhas, ser simpático ao grupo dos nefelibatas (termo usado pelo poeta). Esboçando uma visão de arte completamente autônoma, mostra-se comprometido com um tipo de artista intérprete do Absoluto e sai em defesa de um modelo de poeta aristocrático e desarraigado – “um príncipe em sua ilha” (João do Rio, 1994, p. 265). Não deseja para si rótulos. Não entra em discussões estéticas, porque são improdutivas, já que se trata da liberdade de escolha do poeta, acrescentando que, neste âmbito, não há erro ou falha.

O certo é que, entre 1904 e 1905, a imagem de Gustavo Santiago não corresponde integralmente àquela que historiadores e cronistas re-

gistraram. A entrevista apresenta um poeta que vive nas nuvens – um ne-felibata – de fumaça produzida por um mundo já presidido pelo capital, pelo consumo, pela técnica e pela indústria. A dessincronização espaciotemporal demonstrada por Gustavo Santiago foi pressentida por João do Rio, quando reservou, para o encerramento da interlocução, uma estrofe de *O cavaleiro do luar*: “Eu sou o Cavaleiro/ Que a branda luz adormeceu do Luar/ E nunca mais, formoso Cavaleiro,/ E nunca mais tornou a despertar” (João do Rio, 1994, p. 268). Considerando-se que João do Rio não economiza na ironia², o arremate da entrevista não vale como homenagem, mas como um revide ao jeito esquivo e arestado do poeta em momentos cruciais da enquete.

O que veste o poema?

Reapresento, nesta seção, o momento em que Alexandre Eulálio, no prefácio de *O espírito das roupas: a moda do século dezenove*, de Gilda de Mello e Souza (1987, p. 10), diz: “Moda. Escrita. Tipografia. Compor bem, firme, nitidez, elegância. Forma. Se possível, cor. Estilo.” Da citação ressalto a correspondência entre vestuário, escrita e tipografia no âmbito da permuta. Tipógrafo e alfaiate estão envolvidos com o corte perfeito, o acabamento impecável, a costura firme, estruturas bem definidas e tipologias, entre outros esmeros. Tanto uma capa de livro, quanto um fraque ou mesmo uma jaqueta cobrem corpos. Veste-se um texto (tecido) com tipos elegantes, com feitiço adequadamente ajustado, assim

2 Conforme Gens (1994): “A ironia aparece constantemente, torna-se um verdadeiro jogo de significado, que corta a palavra de autores e termina por desautorizá-los.”

como uma roupa de alfaiataria deve seguir as medidas, observar as proporções baseadas em figuras geométricas, visando dar vida ao tecido.

Após tais divagações, dou curso ao exame do livro de Gustavo Santiago (1901) – *O cavaleiro do luar*. Com ênfase na materialidade, pretendo realçar a tipografia, a cor e a ilustração, para responder, de forma criteriosa, à pergunta-desafio: o que veste o poema? Evidentemente, começarei pela capa-roupa-casca, uma vez que corresponde à parte do livro que veste o corpo do texto e emite um feixe de informações visuais, como ocorre com um traje que define aquele que o enverga.

Para bem costurar os argumentos da análise, antecipo que o livro *O cavaleiro do luar* não foi bem recebido por boa parte dos críticos literários da época, como testemunham diferentes documentos. Na entrevista concedida a João do Rio (1994), em *O momento literário*, o poeta admitiu estar ciente do tratamento que os críticos dispensaram ao seu livro, mas rebateu que a recepção junto ao público foi muito boa. Eis aqui um típico caso de palavra-contra-palavra que parece ser inócua para reverter a imagem que se perpetuou. Tal qual um carimbo, foram sendo disseminados, por décadas e décadas, os mesmos comentários com algumas variações em torno de uma posição já consolidada: obra estranha e medíocre.

A fim de circunstanciar a recepção do livro intitulado *O cavaleiro do luar*, elenco algumas das avaliações da crítica produzidas em diferentes momentos. Francisco de Assis Barbosa, em *A vida de Lima Barreto, 1881-1922*, ao configurar o contexto literário da época em que Lima Barreto dava os seus primeiros passos nas letras nacionais, faz referência aos nefelibatas e destaca que “Gustavo Santiago, o menos que medíocre poeta do *Cavaleiro de luar* [sic], de quem João do Rio dizia que se alimentava de salada de violetas”, tinha os poemas veiculados em plaquetes que “[...] ainda hoje, nos causam arrepios pelo mau gosto:

livros de estranhos formatos e impressos em diversas cores.” (Barbosa, 1959, p. 149).

Nelson Werneck Sodré, em *A história da imprensa no Brasil*, retomando o pensamento de José Veríssimo já confirmado por Lúcia Miguel Pereira sobre o caráter efêmero das muitas obras que o crítico recebia para análise, diz que, entre os simbolistas que praticavam “vazias sonoridades verbais”:

O nome em evidência, por um instante, era o do medíocre poeta do *Cavaleiro do Luar* [*sic*], Gustavo Santiago, de quem Paulo Barreto escreveria que se alimentava de salada de violetas; os versos apareciam em plaquetas de formatos estranhos, e cores escandalosas. (Sodré, 1966, p. 333).

Pierre Rivas, em *Encontro entre literaturas: França – Brasil – Portugal*, também registra que: “O Cavaleiro de Luar [*sic*], de Gustavo Santiago, é de um simbolismo exagerado, marcado por imagens absurdas e estranhas.” (Rivas, 1995, p. 162).

Os discursos falam por si. Reforçam o traço de extravagância já atribuído à pessoa do poeta e demonstram uma espécie de carimbagem que perpetua a caricatura do autor e de sua obra. Acredito que a reprodução da imagem de Gustavo Santiago o expõe como execrado, imputando-lhe uma condenação perpétua, por ter exercido sua subjetividade. É ainda provável que se trate de um processo de rasura que, na revivescência da imagem em constante reprodução, opere o cancelamento do poeta e da obra no campo da poesia brasileira. Desta forma, os discursos desabonadores já apresentados arremessam poeta e obra para uma dimensão equivalente à dos estranhos e exóticos seres que compõem os gabinetes de curiosidade. Os julgamentos são implacáveis,

porquanto extravagância, mau gosto, exagero e absurdo fazem parte da base lexical das sentenças que condenam poeta e livro.

O além e o excesso que sustentam a excentricidade de *O cavaleiro do luar* também foram observados pelo escritor Artur Azevedo. Embora tenha valorizado o trabalho tipográfico executado pela papelaria Mendes, põe reparo nas ilustrações de Silveira Neto, por considerá-las “primitivas” (A Semana, 1901, p. 2). Para modular a apreciação muito pouco favorável, argumenta que o trabalho do ilustrador evoca as gravuras góticas de *Speculum salvationis* e de *Ars morendi*, obras medievais. Ao julgar os versos de Gustavo Santiago, a ótica realista orienta-lhe a avaliação. Artur Azevedo, embora seja receptivo aos novos, confessa ter dificuldade em processar “oceanos de erisipela” e “ondas paradas”, ou seja, não aceita imagens paradoxais e tampouco a livre associação de palavras que ferem a lógica do discurso e o estatuto mimético. Apesar das ressalvas, divisa potencialidades no poeta, quando, de modo afável, supõe: “Que apreciável poeta seria Gustavo Santiago se se quisesse deixar dessas extravagâncias.” (A Semana, 1901, p. 2).

No exemplar de que disponho para análise, verifico que a obra foi publicada em 1901³, pela Papelaria Menezes, que se situava na rua do Ouvidor, n. 98. Apresenta um formato nada convencional. Medindo, aproximadamente, 15 cm x 31 cm, conta com 22 páginas (tecnicamente uma plaquete) e traz ilustrações assinadas por Silveira Neto. O papel utilizado na impressão foi o *moyen-âge* (papel medieval) e a capa exhibe um azul-celeste já maltratado pelo tempo.

3 Também escreveu: *Saudades* (1892), *Pássaros brancos* (1903), *Pelo Norte* (1906).

Examinando com mais propriedade o objeto, verifico que o alinhamento à esquerda foi aplicado às informações sobre autor, título e editora, ponto para o qual a vista costuma convergir no início da leitura. É claro que se trata de uma composição nada usual para o momento. No arranjo de capa também percebi que a ênfase recai no título do livro, ao investir no aumento do corpo da mesma fonte utilizada para indicar autor e editora, enquanto o nome do autor impresso em fonte manuscrita nega o apagamento de sua corporeidade.

No que se refere à ilustração em *O cavaleiro do luar*, a disposição dos desenhos desestabiliza um juízo de base hierárquica tão difundido quanto criticado: a dependência da imagem ao texto. Os desenhos de Silveira enroupam as estrofes e desmembram o corpo do poema, burlando as rígidas fronteiras entre texto e imagem.

Gostaria ainda de avivar a cor azul empregada na confecção da capa. Ela torna-se mais do que uma simples referência ao ideário simbolista, quando o historiador Michel Pastoureau (2016, p. 11), em *Azul: história de uma cor*, adverte que “a principal função da cor é classificar, assinalar, proclamar, associar ou opor”. Além disso, a cor azul, que já teve largo emprego no vestuário de nobres, santas e trabalhadores, simboliza pureza, serenidade, tranquilidade. Ela também tem grande rendimento na esfera das letras, em várias dimensões, por exemplo: nos universos poéticos de Baudelaire, Mallarmé e Verlaine como sugestão ao inalcançável e a beleza absoluta e nos títulos de obras literárias como *A flor azul*, de Novalis (1802), *Azul*, de Rubén Dario (1888), *O pássaro azul*, de Maurice Maeterlinck (1908).

Diante dos exemplos anteriormente apresentados, tenho de admitir que a cor da capa do livro de Gustavo Santiago transborda em referências literárias e artísticas. Além da historicidade que ela irradia, a escolha da cor desempenha um importante papel na composição da obra.

Ao abrir espaço para cor azul, a superfície da capa insinua um efeito de amplidão. Já pelo fato de ser uma cor fria, denota correspondências com o luar e/ou com o inalcançável desejo do cavaleiro.

A capa reflete ainda uma dimensão mítica sugerida pela presença de uma flor de lótus. Trata-se de uma vinheta que, ornando o canto inferior direito, veicula uma informação visual em conjunção com a cor azul e as águas primordiais, enfatizando um ritual de iniciação evidenciado na errância do cavaleiro em busca de um ideal – a amada/ a poesia – cuja concretização só é possível no espaço onírico, porque a realidade objetiva é insatisfatória.

Na qualidade de símbolos afins, azul, lua, flor de lis, flor de lótus e cavaleiro entrelaçam-se à temática do sono desenvolvida no poema, promovendo uma interação entre céu, terra, água, luz, trevas, vegetal e humano, na criação de um ambiente gráfico para transcriar visualmente uma viagem onírica em escala esotérica na qual se desenvolve um drama existencial derivado da inconciliação de uma subjetividade em descompasso com o tempo presente. O poema encena o tempo e o espaço de uma aterrorizante viagem cujo itinerário inclui abismos, monstros, “oceanos feitos de erisipelas”, “serpentes lúbricas”, “guerras” devastadoras e um anjo-guia.

Toda carga simbólica reverbera um sintoma de cansaço existencial – “O Mundo pávido, enfadonho” – tão presente na *Belle Époque* do “riso das caveiras” (Pederneiras, 2004, p. 48)⁴, da “projeção funérea das mortalhas” (Pederneiras, 2004, p. 52)⁵, da “agitação da Vila/ No seu pe-

4 Cf. “Vício”.

5 Cf. “Sombra”.

noso e másculo trabalho” (Pederneiras, 2004, p. 31)⁶, das nevroses, das vertigens, da privação do desejo, da solidão e da lógica do capitalismo promovendo uma arte comercial. Por isso, identifico a figura do cavaleiro como uma saída poética (Verlaine, Mallarmé, Freitas Valle) que solda, no final do século XIX ao início do século XX, as fraturas artísticas e intersubjetivas à promessa do reencontro com a inteireza em um mundo paralelo (Santiago, 1901, [s.p.]):

Eu sou como o formoso Cavaleiro
Que à branda luz adormeceu do luar,
E nunca mais, formoso Cavaleiro,
E nunca mais tornou a despertar!

Por baixo da capa-roupa-casca, encontra-se um longo poema narrativo que, como a flor de lótus, fecha-se em si mesmo, porque a estrofe primeira reaparece no final da composição. O retorno da estrofe, na dinâmica do poema, funciona como um aparte. Uma voz, agora fora da sequência do texto, lembra a dificuldade de lidar com um ideal inalcançável. Por isso, o cavaleiro refugia-se em um sono eterno cujos efeitos possíveis ou imaginados venham a corresponder ao nirvana pela via da ascese ou ao do narcótico para atenuar a dor causada pela dilaceração da subjetividade e do artista pelas tramas da indústria e do consumo.

A recorrência ao símbolo do cavaleiro no poema de Gustavo Santiago, revivido no final do século XIX – o poema foi escrito em 1898 –, não se trata de uma simples rememoração da Idade Média, mas de uma saída para enfrentar os efeitos do capitalismo na esfera da arte. Assim também procedeu William Morris, por interesses outros, a fim

6 Cf. “Pórtico da insônia”.

de elaborar um projeto de arte global que viria a fomentar o *Art Nouveau*. No poema de Gustavo Santiago, o Cavaleiro é uma máscara do eu poético para não enfrentar uma nova ordem em que o poeta vai sendo absorvido pelo capitalismo e pelo processo de reprodução empregado pela indústria em seus diversos setores. Portanto, o vestuário exótico, a composição do objeto livro, as ilustrações de Silveira Neto em contraste com as estrofes do poema e o símbolo do Cavaleiro exilado no sono eterno revelam manifestações da subjetividade em um campo eclético e polarizador. Deste contexto, decorrem os ritos de superfície que radicalizam a dialética entre *memento morri* e *horror in vaccui* na *Belle Époque*, da qual Gustavo Santiago tentou escapar pela via da extravagância e do exótico.

Referências

- A SEMANA. **O Paiz**, Rio de Janeiro, ano XVII, n. 6.089, 10 jun. 1901.
- BARBOSA, Francisco de Assis. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. (Coleção Documentos Brasileiros).
- BARTHES, Roland. **Inéditos: imagem e moda**. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2005. v. 3.
- BENJAMIN, Walter. Escavando e recordando. In: BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. 2.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.
- BROCA, Brito. **A vida literária no Brasil – 1900**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Departamento de Cultura da Guanabara, 1975. (Documentos Brasileiros, v. 108).

CARVALHO, Elysio. **As modernas correntes estéticas na literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Cascas**. Tradução de André Telles. Entrevista do autor a Ilana Feldman. São Paulo: Editora 34, 2017.

EDMUNDO, Luiz. O Rio de Janeiro do meu tempo. **Correio da Manhã**, ano XXXV, n. 12.553, 20 out. 1935, p. 1. Suplemento.

EULÁLIO, Alexandre. Pano para manga. In: SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GENS, Rosa. Os tempos mudaram. In: JOÃO DO RIO. **O momento literário**. Organização de Rosa Gens. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1994.

JOÃO DO RIO. **O momento literário**. Organização de Rosa Gens. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional; Departamento Nacional do Livro, 1994.

PASTOUREAU, Michel. **Azul: história de uma cor**. Tradução de Anabela Carvalho Caldeira e José Alfaro. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

PEDERNEIRAS, Mário. **Poesia reunida**. Estudo introdutório, organização e estabelecimento de texto de Antonio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004. (Coleção Austregésilo de Athayde, 22).

RIVAS, Pierre. **Encontro entre literaturas: França – Brasil – Portugal**. Tradução de Durval Ático e Maria Letícia Guedes Alcoforado. São Paulo: Hucitec, 1995.

SANTIAGO, Gustavo. **O cavaleiro do luar**. Ilustração de Silveira Neto. Rio de Janeiro: Papelaria Mendes, 1901.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A história da imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

Gustavo Santiago:
do guarda-roupa à estante

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas:** a moda no século dezanove. Apresentação de Alexandre Eulálio. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Eugênio de Castro e Alberto de Oliveira: lideranças antagônicas do decadentismo-simbolismo português

Álvaro Santos Simões Junior

De 1889 a 1893, ocorreu em Portugal um movimento pela renovação da poesia sob o influxo do decadentismo-simbolismo francês. Para esse movimento, pode-se afirmar que a imprensa foi muito mais do que caixa de ressonância, um instrumento de interação entre os intelectuais e de atuação sobre o público. Para confirmar a validade dessa asserção, pretende-se aqui avaliar brevemente aspectos da atividade jornalística de dois escritores que, ainda muito jovens, estando ambos em Coimbra, assumiram protagonismo entre os seus companheiros de geração e mantiveram uma acirrada rivalidade entre si.

Em 1889, com apenas 15 anos, Alberto de Oliveira apresentava-se na capa do número de estreia da *Boêmia Nova*, sob o pseudônimo de Dr. Fausto, como “redator em chefe” da publicação, que contava com Antônio Nobre, Antônio Homem de Melo e Emídio Garcia entre os redatores. Logo no primeiro número assinou a “Crônica”.

Poucos dias depois, A. de Oliveira seria mencionado em outra nova revista coimbrã, *Os Insubmissos*, como “a Gemma Cuniberti da literatura coimbrã” (Nós, 1889, p. 12). O chiste, atribuído a Eugênio de Castro, fazia sentido porque a atriz italiana fizera sucesso como menina-prodígio na década de 1880 e chegara a fazer turnê pelos Estados Unidos.

Em resposta, no segundo número da *Boêmia Nova*, A. de Oliveira deteve-se sobre a precocidade de E. de Castro, que com oito anos “[...] era já autor de vários livros de versos, e redator principal de inúmeros jornais políticos, científicos e literários.” (Oliveira, 1889, p. 29). Listaram-se, no texto, vários feitos literários de E. de Castro, que, pouco antes de completar 20 anos, já manteria correspondência com celebridades portuguesas e estrangeiras. Repassado de ironia, o relato fantasioso confluiu para a seguinte conclusão:

Por estas, e por outras razões, que seria fastidioso mencionar, é que eu entendo que ao Sr. Eugênio de Castro cabe melhor do que a mim o lisonjeiro epíteto de Gemma Coniberti; no entanto, se sua excelência insistir em querer imortalizar-me eu passarei a imortalizar sua excelência com a alcunha não menos lisonjeira, se bem que um pouco mais justa de Julieta Dionesi das letras europeias. (Oliveira, 1889, p. 30).

Sabiam os contemporâneos que Julieta Dionesi era uma criança-prodígio italiana que se apresentava pelo mundo¹ exibindo sua virtuosidade de violinista.

Além de trocarem chacotas, os redatores das duas revistas examinavam reciprocamente seus textos em busca de supostos plágios, equívocos e platitudes. No caso da poesia, denunciavam erros de metrificação uns dos outros.

Tendo Francisco Bastos defendido em *Os Insubmissos* um novo verso de 12 sílabas poéticas dividido em dois segmentos assimétricos de 8 e 4 sílabas poéticas, proposta que foi apoiada e seguida por E. de Cas-

1 Nesse mesmo ano de 1889, a artista se apresentaria no Rio de Janeiro.

tro, iniciou-se longo debate entre “boêmios” e “insubmissos” a respeito do alexandrino de cesura deslocada. Colocando-se à parte os insultos mútuos, ambos os grupos revelavam, por suas intervenções, acompanhar as publicações periódicas francesas e apreciar as obras e propostas estéticas e realizações poéticas de decadentes e simbolistas como Verlaine e Moréas.

Em 1890, após uma temporada em Paris, E. de Castro publicaria os seus *Oaristos*, que dotou de preâmbulo onde previa a indiferença do público pelo livro e críticas acerbas da imprensa. Nesse paratexto, o poeta condenou a poesia coetânea pelo abuso de lugares-comuns e pela “pobreza franciscana” de vocabulário e rimas. O novo livro, ao contrário, conteria, segundo o autor, “capitais inovações” como os tais alexandrinos de cesura deslocada, o “desconhecido processo da aliteração”, rimas raras e vocabulário “escolhido e variado” (Castro, 1890, p. V-VIII).

Quanto às reações da imprensa, o poeta estava certo. Logo de saída, os *Oaristos* foram alvo de várias paródias e críticas sarcásticas. Reproduzia-se em Portugal a recepção hostil ao decadentismo-simbolismo já verificada em França.

Passado um ano, E. de Castro conseguiria novamente suscitar reações negativas na imprensa com novo livro e novo prólogo. Conciso, o “antilóquio” de *Horas* classificava o livro como “silva esotérica para os Raros apenas”. Assim, mais uma vez o poeta insinuava que não visava a ser compreendido pelo grande público, mas apenas por uma seleta porção dele. Acrescentava que a nova obra fora produzida “longe dos bárbaros” e declarava votar “nobre e altivo desdém de nefelibata” aos “inscientes apupos” de tais bárbaros (Castro, 1891, p. V-VI).

Os apupos da imprensa não se fizeram esperar, e os jornalistas aceitaram provocativamente o apelativo de “bárbaros” e, ato contínuo,

passaram a classificar como “nefelibatas” E. de Castro e outros jovens poetas como Antônio de O. Soares e D. João de Castro. Suas ideias e propostas passaram a ser combatidas como “nefelibatismo”.

A tudo E. de Castro assistiu “impassível”, como um autêntico “nefelibata”.

Em 23 de agosto de 1891, Xavier de Carvalho, correspondente parisiense do diário *O Português*, comunicava aos seus leitores que, em entrevista concedida a Jules Huret, publicada em *L'Echo de Paris*², René Ghil citava E. de Castro como adepto de suas ideias estéticas e “chefe de um movimento de renovação em Portugal” (Carvalho, 1891, p. 1). Ironicamente ou não, conforme o caso, o fato foi considerado pela imprensa uma “consagração” para o jovem poeta português.

Em 9 de janeiro de 1892, a menção de Ghil iria suscitar comentário de Pinheiro Chagas publicado no diário carioca *O País*. Dias depois, o texto já repercutia na imprensa portuguesa. Por fim, o *Correio da Manhã* publicaria em primeiro de fevereiro a íntegra do artigo, que ocupou toda a primeira página do jornal.

Chagas procurou relativizar a importância da citação do poeta francês ressaltando que o autor dos *Oaristos* era apenas um dos muitos seguidores que Ghil assegurou possuir no mundo: “[...] devemos dizer, para glória do nosso patrício, que René Ghil [*sic*] declarou que a escola evolutivo-instrumentista tinha por esse mundo todo vinte e seis adeptos. Vinte e seis instrumentistas! Não é uma escola, é uma filarmônica.” (Chagas, 1892, p. 1).

2 Com as demais entrevistas da enquête, o depoimento de Ghil foi recolhido no livro *Enquête sur l'évolution littéraire* (1891).

Depois de questionar a pretensa distinção obtida por E. de Castro, disse Chagas não ter pretendido “motejar” dos inovadores, que disso “[...] tirariam glória dizendo que foi sempre o motejo dos rotineiros que acolheu os fundadores das novas escolas.” Para Chagas, o que principalmente depunha contra as pretensas escolas novas, como a decadentista, era a “indiferença pública”, pois, se a crítica costumava ser “renitente às inovações e hostil aos inovadores”, o público era “sempre do partido deles” (Chagas, 1892, p. 1).

As zombarias e críticas de um medalhão consagrado tiveram o condão de demover E. de Castro da sua impassibilidade nefelibata, que já durava quase dois anos, a despeito dos rotineiros insultos e sarcasmos da imprensa. Compreendia-se a nova atitude, pois, afinal de contas, Chagas fora ministro da Marinha e era professor do Curso Superior de Letras e diretor do próprio *Correio da Manhã*. Além disso, era um ficcionista muito popular por romances como *Tristeza à beira-mar* (1866) e um dramaturgo consagrado em Portugal e no Brasil graças à peça *A morgadinha de Valflor* (1869).

Contando na ocasião cinquenta anos, Chagas já havia inscrito o seu nome na história da literatura portuguesa, pois a carta-posfácio de uma obra sua, *O poema da mocidade* (1865), desencadeara a Questão Coimbrã. Nesse texto Antônio F. de Castilho recomendava o então jovem poeta para o cargo de professor de Literaturas Modernas no Curso Superior de Letras de Lisboa e criticava a nova geração de intelectuais conimbricenses que então surgia, dela citando nominalmente Teófilo Braga, Antero de Quental e Vieira de Castro. O primeiro jovem escritor de então a replicar a Castilho foi A. de Quental com o opúsculo *Bom senso e bom gosto*, que tinha a forma de “carta ao Excelentíssimo Senhor Antônio Feliciano de Castilho”. Como deputado em primeiro mandato, Pinheiro Chagas apoiou e defendeu no Parlamento em 1871 a decisão

do governo de proibir as Conferências Democráticas do Cassino Lisboense, colocando-se novamente em rota de colisão com os intelectuais mais dinâmicos e brilhantes de sua geração, que lutavam contra o atraso político, científico e cultural de seu país (Buescu, 2005, p. 1.113-1.114)³.

E. de Castro intitulou sua resposta, publicada no *Jornal do Comércio* de 7 de fevereiro de 1892, de “Carta ao Sr. Conselheiro Chagas”. O jovem poeta seguiu A. de Quental não apenas no gênero textual escolhido, mas principalmente na irreverência com que tratou seu antagonista, fazendo, por exemplo, menção à sua vasta cabeleira grisalha, ao reconhecer que, na aparência, Chagas era “quase um moço ainda”, embora fosse “velhíssimo” literariamente (Castro, 1892b, p. 1).

E. de Castro protestou contra o emprego pejorativo de nefelibata e seus derivados e negou que fosse membro da escola evolutivo-instrumentista de Ghil, apesar de reconhecer ser seu amigo e colaborar em

3 Em termos laudatórios, cronista contemporâneo narrou à sua maneira os conflitos entre Chagas e a geração de 1870: “O Sr. Pinheiro Chagas aparecendo para as letras e para a política nas alturas de 1860, e deixando-se seduzir pelas últimas manifestações d’uma geração político-literária que se achava no seu ocaso, tinha de ficar quase isolado no meio das novas gerações, como sendo o representante d’um mundo que pouco a pouco amortecia, – um dos últimos abencerragens do liberalismo e do romantismo agonizantes. Ter-lhe-ia sido fácil passar para as novas seitas e novas escolas. O seu talento desabrochava então. Não o fez porém; e isto é um valioso testemunho de que o seu caráter também iguala o seu talento. Quis sustentar hasteada a bandeira furada pelas balas inimigas, mas que era imagem de passadas e gloriosas vitórias... E conservou-a erguida com uma coragem e um vigor excepcionais, lutando peito a peito, ele só, sempre na brecha, contra os troços da gente nova que chegava, disputando ferozmente o terreno. As suas campanhas literárias lembram, pela firmeza, pela coragem, pela audácia no ataque, as lutas sustentadas na *Revue des Deux Mondes* pelo eminente crítico Sr. Ferdinand Brunetière, contra a onda dos sectários de Flaubert, de Zola e dos irmãos de Goncourt.” (Pina, 1893, p. 177-179).

seus periódicos. Além disso, combateu a alegação de que o público é inclinado a acolher favoravelmente as novidades literárias:

Permita-me V. Ex^a. que lhe observe que o público que riu dos meus poemas foi o mesmo que aplaudiu a *Morgadinha de Val Flor* [sic], e que se riu dos versos de oiro de Cesário Verde, o mesmo que aplaude a pintura industrial de Malhoa e que se ria alvarmente da obra, cheia de gênio, de Columbano. (Castro, 1892b, p. 1).

Deve-se notar que, implicitamente, o jovem polemista alinhava-se com um poeta de valor reconhecido por muitos e, ao mesmo tempo, colocava-se como antípoda de quem recebera a consagração popular, considerada por ele comprovação de obra medíocre, como tacitamente julgava ser a citada peça de Chagas, sucesso de bilheteria.

No caso da pintura, Castro caracterizou negativamente como “industrial” a obra do naturalista José Vital Branco Malhoa, que, bem recebido pela burguesia, representava em suas telas, segunda a avaliação de José Augusto França, “[...] o real vivido dum bom povo de baixo do bom sol rural, em suas festas e dramas, seus prazeres e sua paciência ancestral.” (França, 1987, p. 22-23). Já a obra de Columbano Bordalo Pinheiro, que E. de Castro considerava “cheia de gênio”, era constituída de retratos velados e espectrais de personalidades-chave do Portugal de fim de século, como Eça de Queirós, Oliveira Martins e A. de Quental. Rejeitando o convencionalismo acadêmico, respeitado por Malhoa, Bordalo Pinheiro incorporava à sua arte elementos impressionistas e já expressionistas. Assim, representava um “[...] Portugal doloroso, preso na urbe jamais figurada mas adivinhada no impossível lado de fora dos retratos pintados [...]” (França, 1987, p. 48), em lugar do Portugal solar de Malhoa.

Nesse ponto de seu texto, Castro suspendeu bruscamente a apreciação do artigo de Chagas alegando ter-se dado conta de que não lograria fazer-se compreendido, graças às profundas e irredutíveis diferenças com o seu antagonista: “V. Ex^a. vê amarelo o que eu vejo encarnado, verde o que eu vejo azul”; “V. Ex^a. quer a arte para toda a gente, eu quero a arte para meia dúzia”. Da consciência dessas incompatibilidades, decorreu a decisão de retomar o seu orgulhoso silêncio e voltar a ocupar-se exclusivamente com as “altas palavras” que lhe teriam dirigido “todos os que no estrangeiro têm um Nome (com N grande)”, isto é, autores como J. K. Huysmans, M. Maeterlinck, J. Moréas e Mallarmé, entre outros (Castro, 1892b, p. 1).

Iniciada a polêmica com a notícia do reconhecimento internacional de E. de Castro, este poeta procurou encerrá-la definitivamente oferecendo provas abundantes do prestígio que acumulara fora de Portugal, onde ainda havia, segundo ele, imprensa “imparcial, inteligente e honrada”. Insinuava, assim, que sua terra não estava tão bem servida... Dava também a entender que no exterior, onde se encontravam espíritos elevados, sabiam reconhecer espontaneamente o seu valor.

No fecho de sua carta, Castro disse a Chagas que este não deveria espantar-se com o fato de que não iria declarar-se, como impunham as regras de cortesia, “seu admirador”, uma vez que admirava “pouquíssimas pessoas” na literatura portuguesa (França, 1987). Encerrando o seu panfleto, A. de Quental fizera preceder o seu nome da inusitada fórmula “nem admirador nem respeitador”.

Cabe ressaltar que o poeta dos *Oaristos* e das *Horas* mostrou-se hábil em impor-se à atenção da imprensa com seus prólogos provocativos e o experimentalismo ostensivo de seus poemas e também ao manter-se, segundo o figurino do artista finissecular, infenso ao ruído das ruas, cuja aclamação aparentava desprezar. Mas muito mais hábil se

revelou ao quebrar o seu estudado silêncio para responder a P. Chagas e, com isso, assumir a liderança simbólica da nova geração portuguesa.

Como bem observou Pereira (1975, p. 185), ter sido confrontado por P. Chagas e reagido à altura representou para o insubmisso E. de Castro uma consagração às avessas e o colocou na posição de ponta de lança da ascendente geração decadente-simbolista. Tendo acumulado esse importante capital simbólico, o poeta dos *Oaristos* passaria a colaborar regularmente na imprensa portuguesa defendendo seu esteticismo cosmopolita.

Pouco tempo depois, A. de Oliveira iria enviar para a *Revista de Portugal*, dirigida por Eça, as suas “Cartas da última hora”, onde, a pretexto de tratar do teatro português, avaliou a literatura contemporânea, em sua visão extremamente dependente das modas francesas e indifferente ao rico patrimônio nacional:

Portugal possui neste século uma literatura cheia de vigor e de caráter. Os seus Poetas, ardentes e cheios de febre, são quatro vezes superiores aos melhores Poetas franceses contemporâneos, com defeitos de execução fáceis de eliminar por seguidores que compreendessem, como eles, o orgulho da sua raça. (Oliveira, 1892, p. 440).

Inflamado de entusiasmo nacionalista, o autor das *Poesias* propôs, a seus companheiros de geração, o abandono dos modismos importados e a retomada das tradições portuguesas:

Das cantigas das espadeladeiras da nossa quinta, dos rimances rezados pela nossa Avó, não sentis vós subir o aroma de poesia, de religião, de doçura e graça que deve ungir as vossas baladas? Não compreendeis a inferioridade mesquinha e *commis-voyageuse* de

importar o catolicismo falso dos outros, o seu diabolismo literário [...]? (Oliveira, 1892, p. 440-441).

Em seu texto, Oliveira criticava indiretamente E. de Castro, Antônio de O. Soares e possivelmente D. João de Castro, que procuravam assimilar as novidades do decadentismo-simbolismo francês. Para combater o artifício, o misticismo de convenção e o pessimismo de empréstimo, Oliveira propunha um programa de regeneração nacional pelo estudo das tradições locais:

Em Portugal seria necessário que nós os poetas emigrássemos para as aldeias, habituando-nos a uma doce vida monástica no fundo de bibliotecas tristes, cheias de velhos livros, em cujas capas nos viesse como insinuado, o tédio das brochuras francesas. E aprenderíamos história portuguesa no convívio do Beirão quase primitivo ou do Transmontano rude como um tojo,⁴ dos pescadores da costa supersticiosos. (Oliveira, 1892, p. 442).

Em suma, os novos deviam seguir as lições de Almeida Garrett e, por isso, A. de Oliveira propunha a fundação de um neogarrettismo.

Em 1891, A. de Oliveira publicara suas *Poesias*, em que se revelava um seguidor das modas francesas, mas esse livro não despertara grande interesse do público ou da crítica. Sua pregação nacionalista na *Revista de Portugal*, porém, encontraria bom acolhimento e seria desdobrada em artigos doutrinários e resenhas de obras lançadas a partir de 1892 nas quais fosse possível perceber certa cor local. Com suas intervenções,

4 O tojo é uma planta rústica e resistente, embora seja cultivada para diferentes finalidades.

A. de Oliveira procurava atrair para o seio do incipiente neogarrettismo jovens escritores como João Barreira, Júlio Brandão e D. João de Castro.

Em vários textos publicados na imprensa periódica, A. de Oliveira procurou ser apregoador da genialidade de A. Nobre e do nacionalismo de seu livro *Só*. Estimulou, assim, uma leitura enviesada do livro editado em 1892 por Léon Vanier, o *bibliopole* dos decadentes e simbolistas franceses. Ao colocar ênfase no saudosismo lusitanista da obra de Nobre, deixou em segundo plano os patentes elementos esteticistas de procedência estrangeira nela presentes.

Note-se que, quando se lhe apresentou a oportunidade de colaborar na prestigiosa *Revista de Portugal*, dirigida por Eça, A. de Oliveira transformou seu texto sobre o teatro em um manifesto fundador de um pretenso movimento de renovação literária, que se beneficiava da exacerbção do sentimentalismo nacionalista resultante da crise aberta em 1890 pelo *Ultimatum* britânico⁵.

Ainda em 1892, E. de Castro acusaria, indiscriminadamente, seus companheiros de geração de plagiarem sua obra⁶. Respostas indignadas e exigências de desmentidos foram publicados e comentados na imprensa, obrigando o poeta dos *Oaristos* a um custoso e humilhante esforço para acalmar os ânimos, o que foi deliciosamente glosado pelos jornais.

5 Ao tomar ciência de que Portugal pretendia reunir Angola e Moçambique em um território contínuo, a Inglaterra ordenou que as tropas portuguesas deveriam manter-se afastadas da região pretendida sob pena de iniciar-se uma guerra.

6 No artigo intitulado “A poesia moderna”, publicado no *Jornal do Comércio*, de Lisboa, afirmou a respeito de seus companheiros de geração: “Perdeu-se o sentimento de dignidade literária e começou uma era de roubalheira, chegando a baixeza a ponto de alguns aproveitarem para os seus trabalhos, conceitos, imagens e até versos inteiros dos outros.” (Castro, 1892a, p. 1).

Enquanto E. de Castro dilapidava sua reputação de líder, A. de Oliveira promovia, como já se assinalou, a obra de outros poetas por meio de resenhas, nas quais exaltava o neogarrettismo que nelas encontrava. Com essas intervenções e com novos artigos doutrinários, articulou em torno de si um numeroso grupo de escritores “novos”.

E. de Castro viria, então, a criticar abertamente o neogarrettismo por meio do artigo “Cosmopolitas e nacionalistas”, publicado em *O Diário Popular* em 27 de julho de 1893. Logo no início, porém, localizou a matriz da proposta nacionalista no seu poema “Dona Briolanja”, recolhido em *Horas*, o qual alegava ter sido “recortado à maneira dos velhos romances portugueses” (Castro, 1893, p. 1).

Com a modéstia de costume, Castro alegava, portanto, ser diretamente responsável pelo surgimento do neogarrettismo, que tanto interesse despertara entre os intelectuais:

Ir aos velhos cancioneiros, às velhas *silvas*, às velhas epopeias; exumar dessas amareladas edições o que lá existe de característico, de pronunciadamente lusitano; subtrair a nossa arte poética de quaisquer influências estrangeiras; ornamentar o verso com a flora e a fauna do país; criar, em suma, uma poesia absolutamente nossa, inconfundível: tal foi o caminho que alguns Novos viram rasgar-se, a estrada de sol por onde começaram a marchar, destemidos e confiados, agitando lábaros de vitória, e arengando aos bárbaros em enfáticas atitudes de superioridade e desdém. (Castro, 1893, p. 1).

Embora se julgasse em certa medida responsável pelo surgimento do neogarrettismo, E. de Castro não o aceitava como a única opção que se apresentava para os novos poetas, pois havia uma alternativa mais valiosa por onde enveredavam alguns dos “novos”:

Paralelamente, por outro caminho, outro batalhão marchava: o batalhão daqueles que, rebuscando em todas as literaturas todas as formas, todos os acessórios, todas as maneiras de concepção e expressão, tinham como indispensável a formação da poesia cosmopolita, da poesia que, ferindo todas as notas, servindo-se de todas as cores, agitando-se livremente, sem canseira de forças, enevoada e vaga quando inspirada pelas literaturas do norte, cheia de sol, de joalherias quando influenciada pelas literaturas do sul, será capaz de contentar o espírito moderno, espírito contraditório e hesitante, católico e materialista, platônico e voluptuoso. (Castro, 1893, p. 1).

Diante das duas alternativas, a nacionalista e a cosmopolita, Castro não tinha dúvidas sobre qual seria mais adequada para a literatura portuguesa: “Os do primeiro grupo morrerão no caminho, se dele não fugirem. Com fé e altivez, os do segundo lograrão alcançar a Torre de Marfim, a sonhada Meca das suas ambições.” (Castro, 1893, p. 1).

Em conclusão, pode-se dizer que o conhecimento do debate em torno do decadentismo-simbolismo parisiense na década de 1880 orientou tanto as intervenções de E. de Castro quanto as críticas que sofreu, baseadas em textos de A. France, J. Lemaître e F. Brunetière. Prova da importância dos debates na imprensa francesa foi a polêmica entre P. Chagas e E. de Castro, motivada pela publicação da enquête de J. Huret em *L'Écho de Paris*. A propósito, a repercussão do texto de P. Chagas publicado em *O País*, do Rio de Janeiro, evidenciou relativa rapidez na circulação internacional dos textos. O que se pretendeu aqui enfatizar, porém, foi que a propagação do movimento decadente-simbolista em Portugal dependeu do ativismo de duas personalidades literárias antagônicas, o soberbo E. de Castro e o humilde A. de Oliveira, os quais mediam suas forças desde 1889. Sem sombra de dúvida, foram ambos, a despeito dos temperamentos divergentes e das diferentes estratégias

adotadas, muito hábeis em usar a seu favor a imprensa periódica, mesmo quando se mantiveram em silêncio, como fez E. de Castro por dois anos, período em que, diga-se de passagem, A. de Oliveira assistiu impassível às reações provocadas por *Oaristos* e *Horas*. Talvez não fosse excessivo dizer que a bem acolhida pregação nacionalista de A. de Oliveira conseguiu, se não comprometer, pelo menos amenizar o ímpeto reformador do esteticismo cosmopolita defendido por seu antagonista e colocar em evidência, ainda que de maneira enviesada, um outro grande poeta, A. Nobre.

Referências

BUESCU, H. C. Manuel Joaquim Pinheiro Chagas. *In*: BIBLOS. **Enciclopédia Verso das Literaturas de Língua Portuguesa**. Lisboa: Verbo, 2005. v. 1.

CARVALHO, X. de. De Paris. **O Português**, Lisboa, p. 1, 23 ago. 1891.

CASTRO, E. de. A poesia moderna. **Jornal do Comércio**, Lisboa, p. 1, 12 jun. 1892a.

CASTRO, E. de. Carta ao Sr. Conselheiro Chagas. **Jornal do Comércio**, Lisboa, p. 1, 7 fev. 1892b.

CASTRO, E. de. Cosmopolitas e nacionalistas. **O Diário Popular**, Lisboa, p. 1, 27 jul. 1893.

CASTRO, E. de. **Horas**. Coimbra: M. de Almeida Cabral, 1891.

CASTRO, E. de. **Oaristos**. Coimbra: M. de Almeida Cabral, 1890.

CHAGAS, P. Os nefelibatas. **Correio da Manhã**, Lisboa, p. 1, 1 fev. 1892.

FRANÇA, J.-A. **Malhoa, o português dos portugueses, & Columbano, o português sem portugueses**. Lisboa: Bertrand, 1987.

HURET, J. **Enquête sur l'évolution littéraire**. Paris: Charpentier, 1891.

NÓS. De lança em riste. **Os Insubmissos**, Coimbra, v. 1, n. 1, p. 12, fev. 1889.

OLIVEIRA, A. de. Cartas da última hora. **Revista de Portugal**, Porto, v. 3, n. 3, p. 433-452, mar. 1892.

OLIVEIRA, A. de. O Sr. Eugênio de Castro e eu. **Boêmia Nova**, Coimbra, v. 1, n. 2, p. 29-30, 15 fev. 1889.

PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

PINA, M. M. Pinheiro Chagas. **A Semana de Lisboa**, v. 1, n. 23, p. 177-179, 4 jun. 1893.

QUENTAL, A. de. Bom senso e bom gosto. *In*: FERREIRA, A. **Antologia de textos da Questão Coimbrã**. 2. ed. Lisboa: Litexa, 1999.

Notas sobre a crise do paradigma mítico-musical na poesia moderna

Eduardo Veras

I

A poesia francesa da segunda metade do século XIX encarou a questão do diálogo com a música como a própria “questão da literatura” (Lacoue-Labarthe, 1981)¹. O que estava em jogo naquele momento era uma experiência paradoxal: a consciência de uma perda em relação à visão mítica da poesia como canto epifânico, de um lado, e a afirmação da singularidade do discurso poético, da intuição baudelairiana do “pleno da poesia” (Bonney, 2014, p. 12), de outro. Na relação que o período em questão estabeleceu com a música destacam-se os seguintes tópicos: as discussões de Baudelaire em “Richard Wagner et Tannhäuser à Paris”, ensaio escrito sob o impacto dos concertos que o compositor alemão realizara na capital francesa no início de 1860; as reflexões do próprio compositor alemão em obras como *Lettre sur la musique*, *Beethoven* e *Ópera e drama*, que marcaram de maneira incontestável a teoria francesa da poesia na segunda metade do século XIX; a recepção simbolista da obra de Wagner, e, finalmente, o profícuo diálogo de Mallarmé com

1 Todas as traduções utilizadas ao longo deste ensaio cuja autoria não está indicada nas “referências” foram esboçadas livremente por mim.

a música. Paralelamente ao desenvolvimento desse debate teórico em torno de Wagner e da questão da música na poesia moderna, é importante observar também como os próprios poetas dramatizaram em suas obras literárias a crise do paradigma musical, geralmente identificado a movimentos da vanguarda poética do século XX, como o Surrealismo (Marx, 2002). É nesse último contexto, nos anos de 1920, que desponta o famoso debate em torno do conceito de poesia pura cunhado pelo abade Henri Brémond, apresentado em sessão pública das cinco Academias em 24 de outubro de 1925 e publicado em livro no ano seguinte. Interessam-me, sobretudo, aqui, a aproximação proposta pelo abade entre a poesia e a oração, problema que aponta para uma nova proposta de aproximação da poesia com o sagrado que descarta definitivamente o intermédio da música.

II

Em 17 de fevereiro de 1860, alguns dias após a visita de Wagner a Paris, Baudelaire lhe envia uma carta na qual deplora a má recepção do compositor pela imprensa francesa e manifesta, impulsionado pela indignação, seu apreço por ele. “Antes de tudo, escreve Baudelaire no início do texto, quero dizer ao senhor que lhe devo *a maior prazer musical que jamais experimentei*.” E, mais à frente:

O que experimentei é indescritível [...]. Inicialmente pareceu-me já conhecer essa música, e, mais tarde, refletindo, compreendi de onde vinha essa miragem; parecia-me que essa música era *a minha*, e eu a reconhecia como todo homem reconhece as coisas que está destinado a amar. (Baudelaire, 1995, p. 911, destaques no original).

Reconhecer na obra wagneriana a *sua arte* vai além do testemunho de um ouvinte entusiasmado. Trata-se, como sugere Philippe Lacoue-Labarthe, da intuição, algo inquietante, do problema teórico que a música dali para frente colocaria aos poetas: “[...] é que, pela primeira vez, Baudelaire é realmente confrontado a uma arte que ameaça a supremacia, há muito tempo afirmada, da poesia. Ou seja, de *sua arte*.” (Lacoue-Labarthe, 2016, p. 51, destaque no original).

No ano seguinte, dezoito meses depois da turnê francesa de Richard Wagner, Baudelaire publica, na edição de 1º de abril de 1861 da *Revue Européenne*, o ensaio inicialmente intitulado “Richard Wagner”, trabalho já previsto e anunciado nas entrelinhas da citada carta. Ali, Baudelaire retoma não somente suas impressões acerca dos concertos realizados no ano anterior, mas uma série de tópicos teóricos discutidos pelo compositor alemão principalmente em *Lettre sur la musique*, espécie de prefácio à tradução francesa de *Quatro poemas de ópera* publicada naquele mesmo ano. Dentre os vários e longos trechos que Baudelaire transcreve dali, destaco dois, pois representam com perfeição a evolução do raciocínio wagneriano no que diz respeito às fronteiras entre a poesia e a música:

O arranjo rítmico e o ornato (quase musical) da rima são para o poeta meios de assegurar ao verso, à frase, um poder que cativa como por encanto e governa à sua vontade o sentimento. Essencial ao poeta, essa tendência o conduz até o limite de sua arte, limite que alcança imediatamente a música, e, por consequência, a obra mais completa do poeta deveria ser aquela que, em seu último toque, fosse perfeita música. (Baudelaire, 1995, p. 922).

Wagner, como está claro, não trata da relação entre as duas artes nos termos da exploração poético-retórica dos recursos fônicos da língua, mas nos termos de uma reflexão de cunho estritamente filosófico

sobre a essência da linguagem, seus limites, seu potencial representativo. O elo que falta ao encadeamento da tese wagneriana, segundo a qual a música completaria a lacuna deixada pela insuficiência da representação poética, está na experiência sagrada procurada pelo mito. “Matéria ideal do poeta”, nos termos mais uma vez de Wagner, o mito, segundo Baudelaire, “[...] será, se se quiser, o sinal de uma origem única, a prova de um parentesco irrefutável, mas com a condição de que não se procure essa origem senão no princípio absoluto e na origem comum de todos os seres.” (Baudelaire, 1995, p. 929).

III

Ainda em *Lettre sur la musique*, torna-se claro que o caminho da poesia em direção à música justifica-se pela necessidade de reencontro com o mito. Nietzsche (1992, p. 101), anos depois, reafirmaria “a capacidade da música para dar nascimento ao mito”². No ensaio sobre Beethoven, que Baudelaire não pode conhecer, pois escrito no

2 A relação entre o mito e a música fica ainda mais clara nos momentos em que Nietzsche persegue uma explicação para a decadência da tragédia. A hipótese do filósofo para esse fenômeno praticamente coincide com aquela apresentada por Wagner em sua *Lettre sur la musique*. Para o autor de *O nascimento da tragédia*, o declínio da arte trágica se explica pelo esvaziamento da tensão entre os elementos dionisíacos e apolíneos que fundamentava a arquitetura do teatro ático até Eurípedes, o primeiro dos decadentes, na visão do filósofo. A interrupção da tensão entre o espírito dionisíaco da música e as formas apolíneas da imagem e do mito se dá, segundo Nietzsche, em função do prestígio da concepção teórica do mundo que resultou da influência crescente de Sócrates sobre a cultura grega. Contaminada pelo *logos*, a tragédia se divorcia da música dionisíaca e declina em direção à visão teórica da vida. A consequência imediata desse fato é o aniquilamento do mito e a “expulsão da poesia de seu solo natural ideal, tornando-se daí por diante apátrida” (Nietzsche, 1992, p. 104).

verão de 1870, Wagner retorna ao problema. Para ele, “[...] a poesia era apenas uma verdadeira invenção de mitos, isto é, de acontecimentos ideais, nos quais os diferentes caracteres da vida humana se refletiam com realidade objetiva, tal como as aparições imediatas de espíritos.” Ainda segundo o compositor, a partir do uso da escrita,

[a força poética da poesia] diminui; a língua, que até então, segundo um desenvolvimento natural constante, adquirira uma forma viva, entra em um processo de cristalização e se paralisa; a poesia passa a ser a arte do embelezamento dos velhos mitos que já não podem ser inventados e termina por transformar-se em retórica e dialética. (Wagner, 2010, p. 86).

Tal diagnóstico é muito próximo da crítica feroz que Baudelaire endereça, quase vinte anos antes, aos poetas neopagãos, acusados de incorporarem a mitologia de maneira superficial, materialista, puramente decorativa³. A Baudelaire também não era estranha a reflexão wagneriana sobre os destinos opostos da poesia. Em *Lettre sur la musique*, Wagner entende que a poesia do presente se vê diante duas possibilidades igualmente radicais:

[...] passar de uma maneira completa para o campo da abstração, da pura combinação de ideias, da representação do mundo por meio das leis lógicas do pensamento [...], ou [...] se fundir inti-

3 Publicado inicialmente em 1852, na revista *Semaine Théâtrale*, e reproduzido em 1866, com algumas alterações, na *Revue de Poche*, “A escola pagã” expressa a oposição de Baudelaire à onda literária que ditou o retorno de diversos poetas de seu tempo às fontes da mitologia pagã. Publiquei, em 2016, no volume 18/1 da revista *Alea* uma tradução desse artigo de Baudelaire precedida de um breve texto de apresentação.

mamente com a música, e com aquela música cuja potência infinita nos foi revelada pela sinfonia de Beethoven. (Wagner, 1861, p. XXXVI).

IV

A despeito da recepção eufórica que Baudelaire destinou às teorias de Wagner, sua relação com a música e com o mito se cobre de uma ambiguidade inexistente na obra do compositor alemão. Isso está posto de maneira muito clara na obra poética, onde a crise da visão harmônica do mundo é dramatizada desde os primeiros poemas de *As flores do Mal*. Em “O sino rachado”, por exemplo, a crise da relação poesia-música-sagrado se dá por meio do reconhecimento de uma fratura na figura do próprio poeta:

Já minha alma rachada quando, em agonias,
Quer povoar o ar das noites frias,
Percebe que seu som está enfraquecido

Como o estertor de um homem ferido e esquecido
Sob um monte de mortos, junto a um lago em sangue,
E que, sem se mexer, vem a morrer exangue
(Baudelaire, 2019, p. 231).

O poeta – por que não dizer a poesia moderna – é “um falso acorde / Nessa divina sinfonia, / Graças à voraz Ironia / Que me estremece e que me morde [...]”, conforme se lê em “O heautontimoroumenos” (Baudelaire, 2019, p. 249).

Antes de Baudelaire, as batidas secas do corvo à porta de Edgar Poe já não seriam um indício da crise de uma visão mítico-musical da

vida e da própria poesia? Ali, nos diz Yves Bonnefoy (2014, p. 129), num ensaio dedicado à relação de Mallarmé com a música, o poeta

[...] descobre que não há nada na noite do mundo, nada a compreender, nada que seja: o próprio barulho de seu coração, o ‘beating of [his] heart’, não sendo nada mais que o eco do ‘tapping’, da batida à porta, em outras palavras, nada além que uma outra forma de matéria privada de sentido.

Dali teria partido Mallarmé, radicalizando a experiência do Corvo, que aliás traduziu para o francês, e sistematizando, segundo Bonnefoy (2014, p. 132), “o ataque da modernidade contra a tradição musical”.

É mais uma vez Bonnefoy (2014, p. 133) quem afirma que

Mallarmé, por sua vez, denuncia de início o emprego melódico dos sons: trata-se de dar um passo a mais na mesma via que a de Edgard Poe, essa via aberta no desconhecido pela tomada de consciência doravante tão radical quanto explícita do caráter ilusório da relação do ser falante consigo mesmo e com o mundo. Mallarmé também, Mallarmé sobretudo, quer se fazer surdo para esse canto do desejo, do luto, da esperança, da crença, cuja ambição multissecular Wagner, na mesma época, tentava renovar.

A música e o mito, reunidos pela obra total de Wagner, cancelada, nesse aspecto, pelo primeiro Nietzsche, sofrem, portanto, de Baudelaire a Mallarmé – sem excluir os simbolistas – uma série de golpes. John Jackson (1993, p. 51) identifica, nas referências mitológicas empregadas nas *Flores do Mal*, “[...] uma diminuição ontológica, uma perda de substância ou de ser que é o signo de sua historicidade.” O reconhecimento da fratura mítico-musical, a quebra da harmonia (por que não dizer, das correspondências) que construíam a unidade eu-linguagem-mundo coincide, em última instância, com a revelação do poético em

sua diferença, da poesia em seu ser próprio, nas palavras mais uma vez de Bonnefoy, em ensaio dessa vez dedicado a Baudelaire. Nesse contexto, segundo o mesmo ensaio, “[...] o gênio de Baudelaire terá sido o de ter tido, antes de todos, essa intuição do pleno poesia.” (Bonnefoy, 2014, p. 12).

V

Valéry (1980 *apud* Maulpoix, 2013, p. 27) definirá o Simbolismo como “[...] a intenção comum a várias famílias de poetas (aliás inimigas entre elas) de retomar à música o seu bem.” Mais que um parêntesis entre dois momentos de desagregação do paradigma musical, entre Baudelaire e Mallarmé, parece-me que essas várias famílias de poetas vivenciaram esse ideal melancolicamente, sem jamais conseguir dissimular a diferença que a poesia moderna guarda em relação a todo ideal mítico-musical. Trata-se muito mais de uma “música da morte”, como a de Cruz e Sousa (1995, p. 129), “onda nervosa e atroz, onda nervosa, / Letes sinistro e torvo da agonia”.

A negatividade atravessa a música simbolista em pelo menos três direções. À sua dimensão atormentada e agônica soma-se seu caráter fascinante, maldito. Na estrofe final do poema citado acima, Cruz e Sousa (1995, p. 129) escreve:

E alucinando e em trevas delirando,
Como um ópio letal, vertiginando,
Os meus nervos, letárgica, fascina...

Ambígua por excelência, dirá Jankélévitch (2018, p. 107), a música é a sereia maldita dos poetas simbolistas, espremidos entre a nostalgia

órfica, que um Nerval soube bem expressar, e o reconhecimento melancólico de que toda harmonia está perdida. Entre o delírio, a vertigem e o fascínio, o poeta simbolista reconhecerá, muito rápido, os limites e os perigos do encantamento musical. A música passa a ser desejada e vista, ao mesmo tempo, com desconfiança e reserva. O poema, então, se torna cindido, e o poeta, crítico. Escrevendo sobre um belo poema de Verlaine⁴, Maulpoix (2009, p. 108) afirma que, ali, a “[...] lírica não pode se contentar em exprimir os sentimentos, é preciso que ela o interogue, o examine e se volte contra ele.” Trata-se de um postulado válido não apenas para o poeta de *Romances sans paroles*, mas para boa parte da tradição da lírica moderna.

A desconfiança em relação ao *pathos* e à embriaguez musical marcará a obra de vários poetas do século XX. Pensemos na luta do Anfião de João Cabral de Melo Neto para domar a flauta louca e imprecisa, que ele termina por atirar aos peixes. “O que podemos fazer para não sermos seduzidos, senão nos tornarmos surdos a toda melodia e suprimirmos, com a tentação, a própria sensação?”, pergunta-se Jankélévitch (2018, p. 51). O poeta moderno, assim, atualiza uma velha desconfiança do homem racional em relação ao encantamento, ao canto da sereia.

VI

A posição de Mallarmé nesse debate ainda faz correr muita tinta e merecia um espaço muito maior do que estas breves notas oferecem. Mallarmé é um grande crítico do pensador Richard

4 “*Le piano que baise une main frêle*”, de *Romances sans paroles*.

Wagner, a despeito de seu respeito inabalável pelo compositor. Sua posição passa por uma revisão da teoria wagneriana da supremacia musical, pela substituição da concepção melódico-expressiva dos simbolistas wagnerianos e da concepção materialista inerente à instrumentação verbal por uma visão abstrato-harmônico-sintática da Poesia. Mallarmé critica em Wagner a manutenção da intenção mimética, identificável especialmente na concepção de espetáculo do compositor alemão, para quem o teatro não pode se despojar da representação e da ficção. Em um breve ensaio dedicado a Wagner publicado na Revista Wagneriana, em 1885, Mallarmé (2003, p. 177) opõe ao drama wagneriano o ballet, linguagem na qual música e encenação se contaminam mutuamente em nome de uma comunicação sugestiva e algo misteriosa. Em “Crayonné au théâtre”, afirma que a bailarina não representa um personagem, ela realiza uma “escritura corporal” sugestiva como uma espécie de “poema liberado de toda aparelhagem do escriba” (Mallarmé, 2003, p. 201). Contra a teoria wagneriana, Mallarmé defende em diversos textos a especificidade da poesia. Em “Quant au Livre”, ensaio de 1895, o poeta afirma que “a poesia é Música por excelência e não consente nenhuma inferioridade” (Mallarmé, 2003, p. 278). Em “Le mystère dans les lettres”, a superioridade da poesia é afirmada em função de sua relação privilegiada com o Mistério. “O escrito”, afirma Mallarmé (2003, p. 285), “voo táctico de abstrações, recupera seus direitos em face da queda dos sons nus”. Hegelianamente, Mallarmé afirma a superioridade de sua arte, que dispensa o intermédio da materialidade sonora e dos instrumentos da orquestra, da qual a poesia conservaria apenas o essencial: o arranjo harmônico das vozes. Em “Crise de verso”, lemos a conhecida afirmação de que

[...] não [é] pelas sonoridades elementares, pelos metais, pelas cordas, as madeiras, mas da palavra intelectual em seu apogeu que deve com plenitude e evidência resultar, enquanto conjunto de relações existentes em tudo, a Música. (Mallarmé, 2003, p. 258).

Como a “musicista do silêncio” evocada no poema “Santa”, inicialmente dedicado a Santa Cecília, padroeira dos músicos, o poeta é um músico que dispensa instrumentos, e a poesia, Música pura, despojada da materialidade dos sons e de todo interesse imitativo.

VII

Em 24 de outubro de 1925, o abade Henri Brémont realiza, em uma seção pública das cinco Academias francesas, uma conferência em torno da qual uma longa polêmica se instalaria, sem trégua antes do fim do ano seguinte. Intitulada, “La poésie pure”, a conferência reivindicava, desde as primeiras linhas, sua inserção numa tradição de teóricos modernos da poesia pura, segundo o autor, constituída por Edgar Poe, Baudelaire, Mallarmé e Valéry. Sem se aprofundar nas contribuições específicas de cada um deles, Brémont passa logo à defesa de sua tese, que me permito dividir em três partes:

1. Todo poema deve seu caráter propriamente poético à presença, ao brilho, à ação transformadora e unificante de uma realidade misteriosa que chamamos poesia pura. (Brémont, 1926, p. 16).
2. Para ler um poema como se deve, quero dizer poeticamente, não basta e, aliás, nem sempre é necessário apreender seu sentido. (Brémont, 1926, p. 18).
3. Então é impuro, de uma impureza não apenas real, mas metafísica! Tudo aquilo que, em um poema, ocupa ou pode ocupar nossas atividades de superfície, razão, imaginação, sensibilidade;

tudo o que o poeta nos parece ter expressado [...]; tudo o que dizemos que ele nos sugere; tudo o que a análise do gramático ou do filósofo retira desse poema, tudo o que uma tradução conserva dele. (Brémond, 1926, p. 21).⁵

Brémond, como se vê, persegue explicitamente o poético em sua diferença, identificando sua especificidade a uma “realidade misteriosa”, que ultrapassa toda contingência: razão, sentido, sensibilidade, imaginação, lógica, sugestão etc. Teólogo negativo, para quem o sagrado se furta de todo fenômeno sensível, Brémond constrói um conceito de poesia igualmente em negativo. É natural que o desenrolar de sua argumentação se deparasse, em algum momento, com a grande questão da poesia moderna até então: sua relação/diferença/rivalidade com a música. Indo direto ao ponto, Brémond reconhece as afinidades entre as duas artes, mas aplica à música o mesmo raciocínio negativo ao afirmar que a música pura (excluída toda contingência) é tão indefinível quanto a poesia pura. Seria como, nas palavras dele, “definir o desconhecido pelo desconhecido”. A evolução do raciocínio, que não reconstituo aqui em detalhes, termina por recusar a associação com a música por ser considerada uma “explicação preguiçosa”. Apesar de algumas concessões feitas àquilo que ele chama de teoria da “poésie-musique”, Brémond recusa, como Mallarmé, a dimensão material, sonora, instrumental, fonética da música em sua relação com a poesia. Brémond, que pensa sempre negativamente, como teólogo e como teórico da poesia, definirá, finalmente, o mistério da poesia (o mistério e a poesia) como suspensão da contingência e como apelo à interioridade; “augusto retiro”, “chamamento a uma presença mais que humana”. Rebatendo a co-

5 Traduções livres.

nhhecida afirmação de Walter Pater segundo a qual “toda arte aspira ao encontro com a música”, Brémond encerrará sua comunicação dizendo: “não, elas aspiram ao encontro da prece” (Brémond, 1926, p. 27).

Da capo

William Marx (2002, p. 365) identifica um ponto de afinidade importante entre a poesia pura de Brémond e a poética surrealista, a saber, o elogio do *nonsense* e do instantâneo. Para o crítico, é naquele momento que o paradigma musical-simbolista entra em colapso, abrindo espaço ao paradigma visual, que prevalecerá nas vanguardas do século XX. A poesia moderna, no curto, fragmentado e parcialíssimo recorte que dela apresentei aqui, encontraria, portanto, nos primeiros anos da década de 1920, seguindo a leitura de Marx, seu limite histórico. Prefiro, contudo, pensar a poesia moderna como um problema epistemológico, mais que historiográfico. A “questão da literatura”, sobre a qual nos fala Lacoue-Labarthe, é a questão dos seus limites e também de seu próprio funcionamento. O colapso dos anos 1920 já estava, não digo apenas anunciado, mas inscrito desde sempre na poesia da segunda metade do século XIX, de Nerval, Poe e Baudelaire a Cruz e Sousa e Mallarmé, como crise. A poesia-crise daquele período é menos a poesia de um período que a poesia fundadora de um modo de se pensar/fazer poesia.

Essa poesia-crise é também crise do sagrado e crise da harmonia. É a visão positiva do sagrado – mitológica ou dogmática – colocada em xeque, junto a uma visão igualmente positiva de música – aliada à retórica, ao sentido, ao discurso, no longo período anterior ao Romantismo (Harnoncourt, 1984). Tanto o sagrado quanto a música tornam-se evanescentes, inefáveis, até o limite do visível e do palpável. O “pleno da poesia” é justamente a solidão da poesia, divorciada de

um mundo de correspondências, no sentido baudelairiano, um mundo onde o som e o sentido – histórico ou metafísico – se alinhavam. A crise de um paradigma, entretanto, não é seu colapso histórico, mas a realização de seu estado crítico. Nesse sentido, a poesia moderna reencena sempre sua relação problemática – jamais resolvida – com o mito e com a música, constantemente reevocados, constantemente destituídos. A poesia moderna está sempre começando novamente.

Referências

BAUDELAIRE, Charles. A escola pagã. Tradução e apresentação de Eduardo Horta Nassif Veras. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 18/1, p. 155-161, jan./abr. 2016.

BAUDELAIRE, Charles. **As flores do Mal**. Tradução e organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019.

BAUDELAIRE, Charles. **Poesia e prosa**: volume único. Tradução, introdução e notas: Alexei Bueno *et al.* Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BONNEFOY, Yves. **Le siècle de Baudelaire**. Paris: Seuil, 2014.

BRÉMOND, Henri. **La poésie pure**. Paris: Grasset, 1926.

CRUZ E SOUSA, João da. **Obra completa**. Organização de Andrade Murici, atualização de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

HARNONCOURT, Nikolaus. **Le discours musical**. Tradução de Dennis Collins. Paris: Gallimard, 1984.

JACKSON, John E. Entre faute et extase. *In*: BERCOT, M.; GUYAUX, A. (org.). **Dix études sur Baudelaire**. Paris: Honoré Champion, 1993.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **A música e o inefável**. Tradução de Clovis Salgado Gontijo. São Paulo: Perspectiva, 2018.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. Baudelaire *contra* Wagner. **Études Françaises**, Montréal, v. 17, n. 3-4, p. 23-52, oct. 1981.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe. **Musica ficta (figuras de Wagner)**. Tradução de Eduardo Jorge de Oliveira e Marcelo Jacques de Moraes. Belo Horizonte: Relicário, 2016.

MALLARMÉ, Stéphane. **Igitur. Divagations. Un coup de dés**. Edição de Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003.

MARX, William. Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme. **Poétique**: revue de théorie et d'analyse littéraires, Paris, n. 131, p. 357-367, set. 2002.

MAULPOIX, Jean-Michel. **La musique inconnue**. Paris: Corti, 2013.

MAULPOIX, Jean-Michel. **Pour un lyrisme critique**. Paris: José Corti, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

WAGNER, Richard. **Beethoven**. Tradução e notas Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

WAGNER, Richard. **Quatre poèmes d'opéra traduits en prose française, précédés d'une Lettre sur la musique**. Paris: A. Bourdilliat, 1861.

A música no Rio de Janeiro da *Belle Époque*: lugares, agentes e relatos

Mônica Vermes

A música (já) tinha uma importante presença na vida da cidade do Rio de Janeiro no período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX. Mais que de uma presença abrangente, ou uma quase onipresença, tratava-se de um profundo entranhamento na vida carioca. Uma observação como essa não destoa do nosso imaginário da cidade, não causa, portanto, desconforto cognitivo ou afetivo, mas de onde tiramos os elementos para afirmação tão categórica?

Em um primeiro momento, invoco duas referências que me parecem situar, com graça e poesia, esse entranhamento. A primeira é a afirmação de Machado de Assis, em crônica publicada n’*O Cruzeiro* de 11 de agosto de 1878, de que: “Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música.”¹ Essa

1 Já mencionei essa crônica de Machado em outros textos (cf. *Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular*, 2015), mas não resisto a trazê-la de volta dada a perspicácia e graça com que sintetiza um fenômeno de que outros autores tratarão com mais sisudez. Segue uma passagem um pouco mais longa: “Demais, sabe toda a gente que, abaixo do doce de coco, o que o fluminense mais adora é a boa música. Haverá, e não raros, os que jamais possam suportar uma cena do *Cid* ou um diálogo do *Hamlet*, que os achem supinamente amoladores, tanto como os antigos dramalhões do Teatro de São Pedro; mas nenhum há que não se babe ao ouvir um dueto. E isto vem desde

proximidade da música da índole carioca aparece em outra afirmação, de cerca de duas décadas depois, no *Jornal do Commercio*²:

Pode-se assegurar que há muitos anos não temos arte dramática e apenas um ou outro representante que faz recordar os bons tempos em que em nossos teatros apareciam artistas dignos desse nome.

Dizem alguns que a culpa desse desaparecimento viria da imprensa que não compreende a sua missão em matéria teatral, outros que a culpa é do público que foge do teatro quando se anunciam dramas ou mesmo comédias em que não há *fados, tangos e outros excitantes*. (*Jornal do Commercio*, 1895, grifo nosso).

Nas duas afirmações reitera-se algo que aparece com frequência em relatos de várias naturezas, seja como aspecto positivo ou como uma fragilidade da cultura carioca: a importância da música na cidade.

A vida musical carioca da *Belle Époque* está narrada e documentada em vários tipos de fontes e representações: uma historiografia da música cujo primeiro exemplar aparece em 1908; crônicas e memórias, que documentam, com maior ou menor centralidade dada à música, a vida na cidade; notícias, registros de coluna social, anúncios de eventos e propaganda de aulas de música ministradas por professores (ou professoras, cada vez mais numerosas), instrumentos e novos aparelhos destinados à reprodução do som, em jornais e revistas; documentos oficiais, como legislação relativa à produção de música (ou som, em um

a infância; nas escolas aprende-se a ler a carta de nomes cantando; e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio.” (Assis, 1878, p. 1).

2 Seria possível fazer uma ampla compilação de observações dessa natureza, mas me atenho aqui a essas duas.

sentido mais geral), às atividades nos teatros, cafés e praças, processos relacionados à isenção de impostos em espetáculos de benefício em favor de uma entidade ou artista; uma vasta iconografia, que inclui obras de arte, imagens em diversos tipos de publicação, muito especialmente nas revistas ilustradas, e documentação fotográfica privada; além de partituras, instrumentos musicais e aparelhos sonoros.

Cada um desses relatos, cada uma dessas imagens, cada um desses aparelhos documenta e ajuda a reconstituir parte dessa intensa vida cultural. Mais que isso, podemos imaginar uma vida complexa e variada, tão complexa e variada que torna a pergunta “qual era a música da *Belle Époque* carioca?” impossível de responder de forma simples. São vários tipos de práticas, em que a música aparece com funções diversas, são muitos os repertórios e os músicos. Práticas, significados, funções, repertórios e agentes que constituem diferentes eixos de atividade musical e que transitam, se tensionam, repelem, fundem, em uma vida musical complexa e dinâmica.

As discussões sobre literatura, arte, cultura, música, modernidade e representações da identidade nacional invocadas neste ano em torno do centenário da Semana de Arte Moderna de São Paulo e do bicentenário da Independência, bem como o acúmulo de perspectivas e análises que nos provocaram durante os dias do Simpósio Travessias do LABELLE nos estimularam para esta reflexão sobre essa teia da vida musical dessa cidade complexa e cheia de tensões e contradições.

Se a imagem sonora do “nacional” ficou amalgamada ao popular – seja ele entendido como folclórico/tradicional ou popular urbano –, isso se deve em boa medida à força do pensamento modernista paulistano associada à arrojada produção musical de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), principal nome da música na Semana de Arte Moderna, que fusionou, com a linguagem musical europeia de concerto de seu tempo, cantigas

de roda, invocações indígenas, choros e serestas. Dois polos estranhos se combinariam aí numa síntese que parece materializar os ideais de nacionalidade musical defendidos por Mario de Andrade³.

A tradição da historiografia musical brasileira apresenta a intensa vida cultural do Rio de Janeiro no período que vai do final do século XIX às primeiras décadas do século XX como cindida em duas categorias isoladas, música erudita e música popular, com a tendência a se dar pouca importância aos fenômenos relacionados ao entretenimento ou às práticas amadoras. O circuito da música de concerto, essa música vinculada à tradição da música acadêmica europeia e devotada ao mesmo cânone, gira em torno de um certo tipo de repertório, tocado por músicos que (ao menos idealmente) devem ter recebido uma formação musical específica e bastante rigorosa em termos do domínio técnico do instrumento e da obediência a um conjunto de convenções de *performance*. Esse é o objeto preferencial dos relatos que encontramos nos manuais de história da música brasileira⁴.

Trata-se de cerca de dez obras produzidas ao longo do século XX. Os dois primeiros manuais destoam dos demais por motivos diferentes.

3 A famosa passagem do *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) resume a ênfase dada por Mario de Andrade à questão nacional: “Todo artista brasileiro que no momento atual fizer arte brasileira é um ser eficiente com valor humano. O que fizer arte internacional ou estrangeira, si não for genio, é um inutil, um nulo. E é uma reverendissima bêsta.” (Andrade, 1972, p. 19).

4 Tratei, de perspectivas várias, das representações da vida musical carioca nos manuais de história da música em *Flor amorosa de três raças tristes: a música brasileira segundo Olavo Bilac e a persistência de um mito de origem* (2014), *Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular* (2015) e *The music in the theatres of Rio de Janeiro (1890-1900): concert series, music criticism and conflicting cultural projects in the early years of the Republic* (2016).

O primeiro a ser publicado, *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República* de Guilherme Pereira de Mello, pela precocidade. Foi publicado na Bahia em 1908 e isso tem consequências na sua estrutura e conteúdo⁵, de forma especialmente evidente, o fato de não poder se dedicar à música posterior a 1909.

A Storia della Musica nel Brasile, dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1926) de Vincenzo Cernicchiaro (1858-1928) é também um caso diferenciado. O autor era um agente no meio musical carioca, atuava como violinista e compositor. Cernicchiaro nasceu na Itália e veio para o Brasil ainda criança. Depois de uma temporada para estudos musicais na Europa ele retorna ao Rio de Janeiro onde permanece até sua morte. A vida e a experiência musical de Cernicchiaro estão muito mais plantadas no século XIX que no século XX e isso se manifesta em seu livro no desprezo com que trata a música moderna, que considerava uma cacofonia, e na ênfase com que defende a ópera italiana e o compositor Antônio Carlos Gomes (1836-1896) como referências de excelência. A *Storia* de Cernicchiaro, apesar de ter sido publicada em 1926, está ancorada em valores e referências do século XIX e aí reside a raiz de suas diferenças com relação aos outros manuais de história da música publicados ao longo do século XX.

As obras de Renato Almeida, *História da música brasileira*, com duas edições (de 1926 e 1942) substancialmente diferentes, começando pelo volume – a primeira edição tem 239 páginas e a segunda, 529 – e o *Compêndio de história da música brasileira* (1948); o *Compêndio de*

5 Dado que os manuais de história da música são apenas uma das fontes/dimensões de registro/imaginação da vida musical carioca do período que pretendo apresentar aqui, não será possível fazer uma análise minuciosa de cada uma das obras.

História da música e a *Pequena história da música* (1942) de Mario de Andrade; a menos conhecida *História da música – volume 1 (Música Brasileira)* (1940), de Ulisses Paranhos; a *História da música brasileira* (c. 1948) de Francisco Acquarone; *A música no Brasil* (1953) de Eurico Nogueira França; *150 anos de música no Brasil (1800-1950)* (1956) de Luiz Heitor Corrêa de Azevedo; a *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX* (1976) de Bruno Kiefer e a *História da música no Brasil* (1980) de Vasco Mariz, que continuou sendo publicado em edições atualizadas pelo autor até já entrado o século XXI, compõem um *corpus* que, a despeito das características individuais, estilos autorais, ênfases em questões algo diferentes, têm traços em comum que são especialmente importantes para a discussão que pretendemos apresentar aqui. Neles há uma escolha consciente e deliberada em tratar da música de concerto, quando a música popular/folclórica/tradicional aparece é como um fenômeno que encontraria seu lugar na música erudita como fonte de um índice de nacionalidade. Esses autores traem assim a sua situação de posterioridade às elaborações de Mario de Andrade sobre a música nacional.

Se nesses relatos o tipo de música que aparece como protagonista (poderíamos dizer que aparece como sinônimo mesmo de música, dispensando qualificativos) é a música de concerto, derivada da tradição europeia e pautada nos mesmos critérios de qualidade, uma música que poderia ser considerada por muitos como uma música de elite, há outros relatos que nos revelam outras dimensões da vida musical carioca. Antes de discuti-los, gostaria de chamar a atenção para três questões: duas contradições e um alerta.

A primeira contradição diz respeito à diferença entre a centralidade da música de concerto nos relatos dos manuais de história da música e a pequena proporção desse repertório no cotidiano da cidade.

A ausência de espaços apropriados para a apresentação desse repertório e, principalmente, de um ambiente profissionalizado e com corpos estáveis – orquestras, corais, conjuntos de câmara – fazia com que a organização de ciclos de concertos, por exemplo, dependesse de esforços vigorosos de agentes individuais⁶. Tratava-se de um horizonte musical a construir, uma imagem (ou miragem) de civilização, uma categoria com grande prestígio, mas que não encontrava condições propícias para se materializar.

A segunda contradição é que, apesar de o repertório de música de concerto contar com um enorme prestígio no imaginário cultural, não era o repertório favorito da elite econômica, que afluía vorazmente aos espetáculos de teatro musical, um entretenimento mais ligeiro, e não necessariamente comparecia aos concertos com o mesmo entusiasmo. Exemplo disso é o fiasco do recital do violinista italiano La Rosa, promovido por uma agrupação de críticos e profissionais de música do Rio de Janeiro em 1890 e que comentarei adiante.

O alerta se refere ao necessário cuidado no emprego das categorias que vão se consolidar ao longo do século XX para pensar e organizar a vida musical em suas várias dimensões. Os gêneros da música popular brasileira, que hoje são identificados como a própria base de nossa música popular, não existiam ainda, ao menos não com as ca-

6 Sobre as tentativas de reorganização do Instituto Nacional de Música (antes Imperial Conservatório de Música e hoje Escola de Música da UFRJ) no sentido de estimular a formação de músicos para orquestra, ver meu artigo *Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus* (2004). Sobre o trabalho de Alberto Nepomuceno (1864-1920) à frente do mesmo Instituto Nacional de Música e seus esforços para profissionalização do meio musical, ver *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*, de Avelino Romero Pereira (2007).

racterísticas como se cristalizaram em nossa história e literatura. O próprio significado e abrangência da noção de “popular” são então diversos e não consensuais. Exemplo disso é o lugar ocupado pela ópera no imaginário contemporâneo, como espetáculo sofisticado e erudito, e seu lugar nas práticas de consumo e fruição musical da época, em que era entendida não só como um espetáculo musical de entretenimento, mas como um rito social no qual muitas vezes a música era elemento secundário⁷.

Como dizia, há, em paralelo aos relatos dos manuais de história da música centrados na música erudita, outra série de relatos – escritos por músicos, jornalistas ou pesquisadores – que procurarão registrar as práticas, repertórios, histórias e valores de outros circuitos musicais. Destes vou destacar três: *Choro, reminiscências dos chorões antigos* (1936), de Alexandre Gonçalves Pinto, mais conhecido como Animal; *Na roda do samba* (1933), de Francisco Guimarães, cujo apelido era Vagalume; e *Samba: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores*, de Orestes

7 Nesse sentido, é interessante ver como Machado de Assis apresenta uma récita de ópera na crônica da série *A Semana* publicada a 2 de outubro de 1892 na *Gazeta de Notícias* e que começa colocando em paralelo duas grandes novidades do momento, a estreia da ópera *Tannhäuser* de Richard Wagner (1813-1883) no Rio de Janeiro e o início da circulação dos bondes elétricos: “*Tannhäuser* e bonds elétricos. Temos finalmente na Terra essas grandes novidades. O empresário do Teatro Lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? Tudo depende das circunstâncias.” Lima Barreto também situa a crônica “Ópera ou circo” em um teatro de ópera, ou no teatro de ópera por excelência do Rio de Janeiro, o Lírico. Nesse texto, publicado em 23 de junho 1903 no jornal humorístico *O Tagarela*, Lima trabalha também com as superposições de sentidos e contradições do teatro de ópera, dos rituais dos espetáculos e da sociedade carioca nessa problemática transição da monarquia à república e de mergulho na modernidade.

Barbosa⁸. Cada um com estilo muito pessoal registra as cenas musicais do choro (Animal) e do samba (Vagalume e Barbosa). Para além dessa valiosa documentação, esses autores operam um deslocamento no lugar/prestígio desses novos gêneros da música urbana. Se, numa generalização, as historiografias da música (de concerto) entenderam essa música popular como fator capaz de dar uma feição nacional à música, ela era vista como secundária e entendia-se que requeria uma adequação para tornar-se apropriada para a sala de concerto.

Para estes autores, o choro e o samba têm valor próprio e história própria. No caso do Animal, é interessante observar como ele se refere a Heitor Villa-Lobos:

MAESTRO VILLA LOBOS

Esta celebridade, conheci quando elle era um exímio chorão. Tocando em seu violino, tudo o que é muito nosso, com perfeição e gosto, de um exímio artista, em companhia do grande cantor e poeta dos Sertões, Catullo Cearense, de que elle é um dedicado amigo. Villas Lobos é hoje uma gloria do nosso amado Brasil. Sinto-me fraco quando tenho de dizer qualquer cousa de um personagem da esphera do grande maestro Villas Lobo, pois por mais que eu diga, ainda é muito pouco, pois genio igual a elle, já está por si inautecidos, como um pedestal, por ele levantado, que glorificou e elevou a nossa musica no Brasil. (Pinto, 1936, p. 145)⁹.

8 O historiador José Geraldo Vinci de Moraes trata destes memorialistas e de outros jornalistas/historiadores pioneiros da música popular brasileira em *Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil* (2007).

9 Preservamos a redação original e optamos por não sinalizar os equívocos com relação à norma culta, numerosos e evidentes, que marcam o texto tão idiossincrático de Alexandre Gonçalves Pinto, o carteiro chorão e memorialista dos primórdios do choro.

O compositor-referência do Modernismo musical, que operou em sua obra uma síntese de elementos de mundos musicais diversos, o fez a partir da sua experiência numa espécie de bilinguismo musical. Interessa aqui destacar como Animal celebra o compositor (e a essa altura também gestor cultural do governo Vargas) consagrado e me parece ver nesse “quando ele era um exímio chorão” uma perspectiva de hierarquia, ou ao menos de diversidade de trajetórias.

Já Orestes Barbosa e Vagalume entendem o samba como ponto de chegada a partir de uma tradição e, também nesse sentido, como ponto de partida para gerações vindouras, que não deve nada nem é menor que a tradição da música de concerto.

A complexa teia que constitui a vida musical carioca compreende lugares, práticas, funções, repertórios e agentes. As representações desses diversos aspectos que encontramos nos relatos históricos – sejam eles centrados na música de concerto ou na música popular – tendem a se concentrar nas atividades realizadas em ambientes públicos. Isso não quer dizer que não houvesse também uma rica e intensa vida musical doméstica, expressa de maneiras significativamente diferentes dependendo do grupo social a que pertencessem seus praticantes. Os saraus da elite muitas vezes eram minuciosamente documentados nas notícias de jornal, indicando quem estava presente e detalhando o programa tocado, cantado e recitado e o nome dos *performers*. Não raro a notícia aparecia duas vezes, na coluna destinada às artes e espetáculos e na coluna social.

É assim que tomamos conhecimento do “festival de caridade” organizado por Julia Lopes de Almeida em benefício da Assistência de Santa Teresa no início de 1918. Nos jardins de sua casa ela promove a representação da peça *Nos jardins de Saul* de sua autoria para a qual havia encomendado a composição de música original ao compositor

Alberto Nepomuceno¹⁰. Na segunda parte do programa estava prevista a apresentação de várias peças musicais com a participação de amadoras e amadores e de notórios músicos profissionais.

Não surpreende que o relato de uma outra festa, preservada no depoimento de João da Baiana (João Machado Guedes, 1887-1974), nos mostre um mundo tão diverso, inclusive musicalmente:

As nossas festas duravam dias, com comida e bebida, samba e batucada. A festa era feita em dias especiais, para comemorar algum acontecimento, mas também para reunir os moços e o povo ‘de origem’. Tia Ciata, por exemplo fazia festa para os sobrinhos dela se divertirem. A festa era assim: baile na sala de visitas, samba de partido alto nos fundos da casa e batucada no terreiro. A festa era de preto, mas branco também ia lá se divertir. No samba só entravam os bons no sapateado, só a ‘élite’. Quem ia pro samba, já sabia que era da nata. Naquele tempo eu era carpina (carpinteiro). Chegava do serviço em casa e dizia: mãe, vou pra casa da Tia Ciata. A mãe já sabia que não precisava se preocupar, pois lá tinha de tudo e a gente ficava lá morando, dias e dias, se divertindo. Eu sempre fui responsável pelo ritmo, fui pandeirista. Participei de vários conjuntos, mas era apenas para me divertir. Naquele tempo, não se ganhava dinheiro com samba. Ele era muito malvisto. Assim mesmo às vezes nós éramos convidados para tocar na casa de algum figurão. Eu me lembro que em certa ocasião, o conjunto de que eu participava foi convidado para tocar no palacete do senador Pinheiro Machado, lá no morro da Graça. Quando o conjunto chegou, o senador foi logo perguntando aos meus colegas: cadê o menino? O menino era eu. Aí meus companheiros contaram ao senador que a polícia tinha tomado e quebrado o meu pandeiro, lá

10 Esse festival é documentado pelo jornal *O Paiz* com notas nos dias 4 e 5 de janeiro de 1918.

na Penha. O senador mandou que eu passasse no Senado no outro dia. Passei e ganhei um pandeiro novo, com dedicatória, peça que tenho até hoje. (Pereira, 1967 *apud* Moura, 1995, p. 87).

Esses cruzamentos, ou transbordamentos, das diferentes esferas musicais ocorrem em muitas outras situações do cotidiano e que destaco dois casos a seguir. Um deles diz respeito à presença do piano. Instrumento associado às práticas musicais da elite, chega ao Brasil na onda de liberações de circulação de bens que se segue à chegada da família real. Inicialmente era um instrumento muito caro, mas com o barateamento da produção graças à industrialização do processo e com a expansão do consumo de bens importados, possibilitada pela reorganização do fluxo de capital no âmbito do comércio externo brasileiro, o piano passa a circular mais amplamente. Ajudam também as novas formas de aquisição do instrumento: por intermédio de consórcios, com o parcelamento do pagamento, pela aquisição de instrumentos de segunda mão ou via aluguel. Além disso, em meados do século pianos começam a ser fabricados no Brasil¹¹.

Esse fenômeno possibilitará que, além da presença nas casas burguesas, o piano seja encontrado nos mais diversos ambientes do Rio de Janeiro, dos cafés:

Todos os cafés cantantes se parecem. Uma sala, quase sempre pequena, um balcão de mármore, um caixeirinho magro de pastilhas, um senhor gordo em mangas de camisa e bigodes muito

11 Para uma história mais minuciosa do piano no Brasil, ver a dissertação de Paulo Rogério Faria, *Pianismo de concerto no século XIX no Rio de Janeiro* e a tese de Fernando Pereira Binder, *Profissionais, amadores e virtuosos: piano, pianismo e Guiomar Novaes*.

grandes na caixa. A um canto, um piano muito velho e muito fanhoso espancado furiosamente pelos dedos calejados de um pianista de alta escola; no fundo um palco, sem arte, sem gosto, sem forma definida. Palco sem bastidores. (Sodré, 1924, p. 31 *apud* Tinhorão, 1998, p. 219).

Às casas remediadas no Morro do Castelo descritas por Luiz Edmundo:

Veze, por esses miseráveis interiores, o mobiliário melhora um pouco. Residências há que até possuem pianos, velhos e estafados Pleyels que, antes de serem atirados ao fogo, ainda se deixam martelar pela arte abastardada de planeiros de ouvido. Quando soam dão a impressão exata do barulho que possam fazer uns tachos velhos, batidos uns contra outros. O luxo do piano, porém, não impede que venha para o parapeito da janela o moringue de barro, o retrato do Mousinho de Albuquerque, herói da África, dependurado à parede da sala de visitas, onde há um sofá de palhinha, pintado a verniz japonês mostrando, sobre o encosto, uma enorme toalha de crochê. (Costa, 1957, p. 207).

Essas duas passagens mostram como mesmo um instrumento fortemente associado a práticas musicais de elite pode ter um uso mais amplo e diferenciado de seu uso mais característico.

Antes de concluir vou apresentar o caso do violinista italiano Enrico La Rosa, com o propósito de ilustrar uma das formas como esses vários musicais se tocam. La Rosa chegou ao Rio de Janeiro em agosto de 1890 e sua primeira apresentação foi saudada com grande entusiasmo pelo crítico Oscar Guanabara:

Não tivemos a felicidade de ouvir Sivori, o único violinista que teve a honra de vibrar o violino de Paganini, [...] mas ouvimos Sarasate, Wolff, White e muitos outros, que ainda residem nesta capital, e nunca o nosso entusiasmo subiu tanto como anteontem ao ouvir La Rosa, violinista, que, custe o que custar, deve ficar no Rio de Janeiro.

Os representantes da imprensa fluminense tomaram a si a tarefa de pedir ao público fluminense o seu valioso apoio para o eminente artista que aqui se acha.

Desempenhamo-nos hoje dessa tarefa e vamos mais além – pedimos ao governo provisório um lugar de professor de violino para La Rosa deixar aqui, perpetuada em seus discípulos, a bela tradição de que é portador e as suas qualidades de virtuose, que na realidade são incomparáveis. Qualquer sacrifício que se faça nesse sentido será de grandes vantagens e alcance para o futuro. O público também pode concorrer para isso, não só acudindo aos concertos deste grande artista, mas também aproveitando-o como professor, hoje que o violino vai sendo cultivado em larga escala nas primeiras camadas da nossa sociedade.

Iremos ainda além: em nome da arte musical pedimos a Arthur Napoleão que o acompanhe na sua primeira festa pública e que nos lembre os belos concertos da extinta sociedade de concertos clássicos. (Guanabarro, 1890a, p. 1).

Segue-se a essa recepção entusiasmada uma verdadeira campanha na imprensa convocando o público carioca a comparecer às apresentações de La Rosa. Ocorrem várias apresentações e fica agendado um concerto de despedida no teatro Polytheama, descrito em nota de Guanabarro publicada no dia 13 de setembro:

Ainda anteontem nova tentativa foi feita no intuito de atrair concorrência ao Polytheama; mas o teatro estava vazio, enquanto em derredor de cada roleta os jogadores se agrupavam em escandalosa infração da lei e da moralidade. Mas ainda assim, os poucos

espectadores não puderam ouvir o violinista na primeira parte do programa; porque um enfadonho realejo, postado no jardim, onde a entrada era gratuita, moía a sua famosa música enquanto La Rosa vibrava o seu violino. Reclamações violentas apareceram, mas o espetáculo não estava policiado, a festa pública não era presidida por uma autoridade policial, quando em outros teatros, onde não há arte, mas pândegas, os camarotes da polícia regurgitam de autoridades. (Guanabario, 1890b, p. 2).

O mundo da música da rua invade e inviabiliza o concerto do violinista italiano.

Essa é uma das formas como esses vários círculos musicais se encontram. Nem todos os espaços estão franqueados a todos, ao menos não da mesma forma. Não podemos desprezar a verticalidade no contato entre João da Baiana e o senador, mas o contato que se estabelece não é sem consequências para a trama complexa e fascinante da música, parte fundamental da experiência da cidade, também plural, na *Belle Époque*.

Referências

ACQUARONE, Francisco. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, [c. 1948].

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. Rio de Janeiro: Briguiet, 1926.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 2. ed. cor. e aum.; com textos musicais. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

ANDRADE, Mario de. **Compêndio de história da música**. 3. ed. São Paulo: L. G. Miranda, 1936.

ANDRADE, Mario de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANDRADE, Mario de. **Pequena história da música**. 9. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

ASSIS, Machado de [Eleazar]. “A Semana”, **Gazeta de Notícias**, 2 out. 1892.

ASSIS, Machado de. “Notas Semanais”, **O Cruzeiro**, 11 ago. 1878.

AZEVEDO, Luís Heitor Correia de. **150 anos de música no Brasil (1800-1950)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BARBOSA, Orestes. **Samba**: sua história, seus poetas, seus músicos e seus cantores. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

BARRETO, Afonso Henriques de Lima. Ópera e circo. In: RESENDE, Beatriz; VALENÇA, Rachel (org.). **Lima Barreto, toda crônica**. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BINDER, Fernando Pereira. **Profissionais, amadores e virtuosos**: piano, pianismo e Guiomar Novaes. 2018. 322 f. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

CERNICHIARO, Vincenzo. **Storia della musica nel Brasile dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)**. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

COSTA, Luiz Edmundo de Melo Pereira da [Luiz Edmundo]. **O Rio de Janeiro do meu tempo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Conquista, 1957. v. 5.

FARIA, Paulo Rogério Campos de. **Pianismo de concerto no século XIX no Rio de Janeiro**. 1996. 291 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1996.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **A música no Brasil**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1953.

GUANABARINO, Oscar. Enrico La Rosa. **O Paiz**, 26 ago. 1890a.

GUANABARINO, Oscar. La Rosa. **O Paiz**, 13 set. 1890b.

GUIMARÃES, Francisco (Vagalume). **Na roda do samba**. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (Coleção MPB Reedições).

KIEFER, Bruno. **História da música brasileira**: dos primórdios ao início do século XX. Porto Alegre: Movimento, 1976.

MARIZ, Vasco. **História da música no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

MELLO, Guilherme Theodoro Pereira de. **A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República por [...]**. Bahia: Typographia de S. Joaquim, 1908.

MIGUEZ, Leopoldo. **Carta a Carlos de Mesquita datada de 30 nov. 1883**. Rio de Janeiro: [s.n.], 1883. (Documento consultado na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional).

MORAES, José Geraldo Vinci de. Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 8, n. 13, p. 117-133, jul./dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/40231>. Acesso em: 17 mar. 2022.

MOURA, Roberto. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

PARANHOS, Ulysses. **História da música**. São Paulo: Magione, 1940.

PEREIRA, Avelino Romero. **Música, sociedade e política**: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

PINTO, Alexandre Gonçalves (Animal). **O choro, reminiscências dos chorões antigos**. Rio de Janeiro: Typografia Glória, 1936. (Edição fac-similar: Coleção MPB Reedições, Rio de Janeiro: Funarte, 1978).

TEATROS e Música. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 16 mar. 1895.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VERMES, Mónica. Flor amorosa de três raças tristes: a música brasileira segundo Olavo Bilac e a persistência de um mito de origem. *In*: CURTISS, Alexandre; CARVALHO, Raimundo; SALGUEIRO, Wilberth (org.). **Todos os poemas o poema**. Vitória: Edufes, 2014.

VERMES, Mónica. Música e músicos nos teatros do Rio de Janeiro (1890-1920): trânsitos entre o erudito e o popular. **Música Popular em Revista**, Campinas, v. 3, n. 2, p. 7-31, jan./jun. 2015.

VERMES, Mónica. Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez e os conservatórios europeus. **Revista Eletrônica de Musicologia**, Curitiba, v. 8, dez. 2004. Disponível em: http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMr8/miguez.html. Acesso em: 17 mar. 2022.

VERMES, Mónica. The music in the theatres of Rio de Janeiro (1890-1900): concert series, music criticism and conflicting cultural projects in the early years of the Republic. *In*: CASCUDO, Teresa (ed.). **Nineteenth-Century Music Criticism**. Turnhout: Brepols, 2017.

NATUREZA, ARTE E CIÊNCIA

Surfando turbilhões: Turner, Poe e o antigo atomismo¹

Maria Cristina Franco Ferraz

Em torno da década de 1840, tanto o pintor William Turner quanto o escritor Edgar Allan Poe evidenciaram um interesse especial por atmosferas turbilhonares. Certas obras de ambos os artistas reeditam, em pleno século XIX, ideias do antigo pensamento greco-latino que permaneceram de certo modo subterrâneas, por conta da dominação hegemônica de outras correntes metafísicas. Sobretudo a visão turbulenta da natureza, tal como expressa por Demócrito, Epicuro, Lucrécio, bem como na mecânica dos fluidos de Arquimedes. O intuito deste ensaio é o de revisitar três quadros de Turner e dois contos de Poe, assinalando seu atravessamento pela física atomista e naturalista greco-latina e enfatizando sua pregnância moderna.

As turbulências artísticas e filosóficas de meados do século XIX irão manifestar-se e intensificar-se na *Belle Époque*. Claude Debussy colecionava reproduções de quadros de Turner, referindo-se em muitas de suas composições à “cor” da música. Costumava passar horas

1 Uma versão ampliada deste ensaio foi publicada em 2021 na *Revista Brasileira* da Academia Brasileira de Letras, Fase IX, Rio de Janeiro, ano IV, n. 106. Disponível em: https://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista_brasileira_106_internet.pdf.

nas salas da Tate Gallery dedicadas aos quadros de Turner. Quanto a Edgar Allan Poe, suas irradiações até o século XX não cessarão de ser observadas. Assim como no atomismo antigo, redemoinhos aéreos, terrestres e marítimos, injetados de forças ígneas, irão configurar não apenas metamorfoses, mas verdadeiras metarritmoses (Pollock, 2010, p. 149).

A explosão Turner

Em um texto intitulado “Turner traduz Carnot” (Serres, 1982), Michel Serres afirma que, em torno da década de 1840, Turner pinta mutações históricas cruciais, diretamente ligadas à Revolução Industrial em curso na Inglaterra oitocentista. Essas mudanças também estão articuladas a viradas científicas dos anos 1820, tal como a emergência da Termodinâmica Moderna, cuja paternidade é atribuída a Sadi Carnot². Serres analisa uma obra do final do século XVIII na qual o armazém de uma cervejaria é figurado a partir do privilégio do desenho – linhas, pontos, círculos. A imagem é diagramada de modo a veicular a ordenação geometrizada do trabalho. Suas formas geométricas referem-se a uma mecânica na qual a força do trabalho é acionada por homens, cavalos, vento e água, seres e elementos disponíveis na natureza, em consonância com a Mecânica Analítica de Lagrange. A matéria era dominada pela forma. Poucas décadas mais tarde, esse sistema seria totalmente esvaziado e o poder energético do fogo viria suplantando a antiga fonte e origem de forças emparelhadas (por exemplo, homens, cavalos, vento e

2 As passagens a seguir sintetizam, e por vezes parafraseiam, trechos do ensaio de Michel Serres (1982).

água). A Revolução Industrial dissolve a matéria para dela extrair novas forças. O fogo substitui o ar e a água. Já não opera aliando-se a forças da natureza, mas transformando a própria matéria. De máquinas simples passa-se a máquinas a vapor; da Mecânica Analítica de Lagrange à Termodinâmica de Carnot. Consequentemente, a dominação exercida pela geometria e por suas formas se desvanece; linhas esfumaçam-se, a matéria entra em combustão, liberando energia. Turner entra em cena.

Visionário, Turner testemunhou e pintou essas grandes transformações. Em seus quadros, a matéria e a cor triunfam sobre as linhas, sobre a geometria, suplantando formas bem delineadas. Para Serres, o pintor inglês teria sido o primeiro a ver e a dar a ver essa transformação, antes mesmo que Carnot tivesse sido lido. Um quadro de 1838, exposto em 1839, emblematiza o declínio do modelo anterior. Mostra a última viagem do majestoso navio *Temerário*, uma espécie de fantasma acinzentado de madeira, puxado no rio Tâmis por um pequeno rebocador cuja roda de pás é movida a vapor. O navio desempenhou um importante papel na vitória do Almirante Nelson sobre a frota franco-espanhola na batalha de Trafalgar em 1805. Vitorioso na história de eventos gloriosos, o *Temerário* está prestes a virar sucata, vencido pelo pequeno e deselegante rebocador a vapor.

Michel Serres destaca a grandiosidade do *Temerário*, sua proa, a estrutura geométrica de madeira, mastros e superestruturas fantasmagóricas. O navio presentifica a mecânica realizada pelo agenciamento entre as forças do vento, dos homens e da água. O servil rebocador que puxa o navio “para sua tortura” é totalmente desprovido de grandiosidade. Sua quilha afunda na água, contrastando com a proa elevada do moribundo *Temerário*. De pequeno porte, mas dotado de uma potência majorada, leva o glorioso navio para seu destino final. Sem nome, o rebocador deixa como assinatura um longo rastro de escura

fumaça nos céus de Turner. “É vermelho e preto, e cospe fogo” – sublinha Serres. “Atrás dele, as velas brancas e frias da procissão fúnebre” funcionam como a mortalha do velho navio. Corroborando o cortejo fúnebre, o sol se põe. Serres salienta que o “novo fogo é senhor do mar e do vento; ele desafia o sol”. Turner dividiu o céu e o mar em duas zonas bem definidas, uma delas com cores ígneas, outra em tons frios, congelantes. O próprio sistema pictural emula, assim, os princípios elementares da máquina a vapor, produzida pelas fontes da termodinâmica de Carnot: o frio e o quente. O mundo inteiro “torna-se uma máquina a vapor” (Serres, 1982, p. 57, tradução livre).

Michel Serres evidencia, a partir de Turner, a passagem do real racionalizável, de uma realidade abstrata e matemática para a efervescência de uma materialidade que se desintegra em puras irradiações, afirmando o triunfo do par cor-matéria sobre o desenho geometricamente delimitado. Conclui: “A percepção do estocástico substitui a arte de desenhar formas” (Serres, 1982, p. 58, tradução livre). O fogo dissolve a matéria, fazendo-a vibrar, oscilar e explodir em torvelinhos de nuvens, tangidos pelo jogo de dados do acaso. Impossível geometrizar e desenhar a borda das nuvens, os limites do que se forma e move de modo aleatório, turbilhonar, atmosférico. Michel Serres conclui o ensaio afirmando que Turner pintou apenas coitos, copulações cósmicas (Serres, 1982, p. 62), como veremos, em total consonância com a antiga física atomista. A natureza se apresenta tempestuosa e agitada: no quadro *Tempestade de neve* (1840-45)³, por exemplo, a quadratura da moldura é tragada e implodida pelo ritmo circular da natureza.

3 Conferir: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>.

A visão convulsiva da matéria está relacionada à alteração radical do estatuto do observador e da própria percepção ao longo do século XIX. Conforme Jonathan Crary (1990) salientou no livro *Técnicas do observador*, nas primeiras décadas do século XIX assistiu-se ao declínio progressivo do modelo óptico e epistemológico da câmera obscura, garantidor de relações estáveis e não problemáticas entre sujeito e objeto.⁴ Em vez de banhar os objetos e de delimitá-los, a luz solar torna-se foco privilegiado de experimentação para Turner e para cientistas do campo emergente da fisiologia óptica. Mirado diretamente, o brilho solar incandescente inviabiliza a apreensão de formas nítidas, definidas; ofusca e destrói a própria visão, ameaçando a estabilidade conferida pela razão. Muito aproximável de Fechner – cientista e autor de um opúsculo intitulado *Da anatomia comparada dos anjos* –, Turner produziu pinturas em que o “vórtice modula um turbilhão de luz dourada puramente esférico”, implicando a “fusão radial entre olho e sol, o eu [*self*] e a divindade, o sujeito e o objeto” (Crary, 1990, p. 143, tradução livre). À explosão energética e ígnea da matéria corresponde a fusão incandescente do olho com o sol, a combustão da própria retina, implodindo o esquadrinhamento racionalizante do campo do visível para dar lugar à pintura das vertigens e à voragem do irrepresentável. O quadro *O anjo de pé no sol*⁵ evidencia claramente a sintonia entre Turner e as ideias apresentadas na obra de Fechner acima citada.

Crary comenta que o recurso ao anjo, “[...] objeto sem referência no mundo, assinala a inadequação dos meios convencionais para repre-

4 Uma síntese detalhada dessa problemática em Ferraz (2010).

5 Conferir: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-the-angel-standing-in-the-sun-n00550>.

sentar a abstração de suas intensas experiências ópticas.” (Crary, 1990, p. 143, tradução livre). A sensação de que “[...] por debaixo das formas da matéria, a desordem estocástica reina de modo supremo [...]” (Serres, 1982, p. 61, tradução livre) reedita as intuições da antiga física atomista, que privilegiou duas noções centrais em Turner e em Poe: *turba* e *turbo*.

Filosofia turbilhonar

Enquanto a filosofia socrático-platônica projetou, no céu das ideias, essências universais, fixas, imutáveis, desencarnadas, poetas-pensadores antigos dedicaram-se a observar céus turbulentos, meteóricos, atmosferas cambiantes, privilegiando a concretude de fenômenos físicos instáveis e efêmeros. Desta linhagem fazem parte Demócrito, criador do Atomismo, e alguns séculos mais tarde, Tito Lucrécio Caro, filósofo e poeta romano. Demócrito é considerado o primeiro pensador materialista, enquanto a Lucrécio, seguidor de Epicuro, é remetido o Naturalismo na filosofia, condensado no poema *De rerum natura*, *Da natureza das coisas* (Lucrécio, 1964). A essas figuras acrescenta-se Arquimedes, inaugurador da mecânica dos fluidos, citado de modo explícito no conto de Edgar Allan Poe “Uma descida no Maelström” (Poe, 2004).

Em uma obra centrada no poema de Lucrécio, Michel Serres (1977) atribui o nascimento da Física a Demócrito, Arquimedes e, especialmente, ao epicurista Lucrécio. Tanto no atomismo quanto na mecânica dos fluidos investiga-se de que modo estabilidades são geradas em um universo em que tudo flui na impermanência. Procurou-se explicar a formação das coisas e do mundo de um modo natural, a partir do caos atômico; diferentes ordens teriam emergido da tumultuosa nuvem de átomos. A

transição entre o caos e a formação de fenômenos e seres dotados de certa estabilização era garantida pela noção de turbulência. Esses pensadores da Antiguidade postularam estabilidades provisórias, a partir de movimentos turbilhonares e imprevisíveis.

A adesão plena a instabilidades meteorológicas e atmosféricas sustenta o combate ao temor, em especial o medo da morte e o terror promovido pelos deuses. É para essa direção que se volta a filosofia epicurista abraçada por Lucrécio, em seu ideal de uma felicidade (*makariotes*) vinculada à suspensão das perturbações, ancorada em um domínio sobre si mesmo capaz de aplacar a violência das paixões e de eliminar agitações: em grego, *ataraxia*. A compreensão física, concreta e material da natureza constituiu uma arma eficaz contra os dois maiores terrores que assombravam a Antiguidade greco-latina: o medo dos deuses e a angústia da morte. Deleuze (1969) esclarece que, ao medo de morrer quando ainda não se está morto, soma-se o temor de não estar definitivamente morto após se ter morrido. À angústia com relação à finitude acrescenta-se o terror de castigos e punições eternas. Deleuze (1969, p. 322-323) enfatiza que, dedicando-se a investigar a natureza em vez de discorrer sobre os deuses, o Naturalismo colocava-se como tarefa distinguir o verdadeiro do falso. O infinito atomista é constituído por átomos em queda no vazio; remete à cascata de átomos, que não pode ter sido criada por qualquer instância transcendente, exterior à materialidade. Partículas em queda no vazio: eis o verdadeiro infinito, base da física naturalista, que deixa os deuses deliciarem-se em seus próprios jardins. Nesse sentido, a física atomista lucreciana é inseparável da ética.

Sintetizemos o naturalismo de base epicurista. Cataratas de átomos de pesos e formas diferentes caem no vazio, perfazendo um escoamento laminar, fluido e irreversível. A queda física e o declínio são inevi-

táveis. Conforme realçado no livro II de *De rerum natura*, nessas quedas atômicas acontecem, ao acaso, pequenas inclinações, desvios sutis dos átomos que caem. Geram-se ângulos mínimos de inclinação chamados *clinamen*. Movimentos declinantes curvilíneos instauram diferenças mínimas, fazendo com que átomos se choquem, se componham ou se rechacem mutuamente. Nesses choques formam-se bolsões de tempo, geram-se mundos, a própria natureza. Um exemplo expressivo desses fatores e movimentos encontra-se na própria fecundação humana, no coito: certo ângulo de inclinação favorece o escoamento do sêmen no declive, possibilitando o curso otimal do fluido. Descida, inclinação, ângulo, fluido; logo, nascimento de seres e de mundos, sob o signo amoroso de Vênus, evocada no início do texto de Lucrécio. Choques, encontros, turbulências são a matriz do universo, bastando para explicar o nascimento inquieto de mundos no verdadeiro infinito, que é puramente material. A física atomista independe dos deuses e acolhe os jogos do acaso, a imprevisibilidade e a voragem.

Michel Serres destaca a diferença (e a proximidade) entre os termos latinos *turba* e *turbo* (Serres, 1977, p. 38), que a língua portuguesa manteve. *Turba* refere-se à multidão, a uma grande população, à confusão e tumulto, em suma, à desordem; *turbo* remete a uma forma arredondada em movimento, que gira e espirala como um ciclone. Já não se trata de desordem, mesmo no caso de uma tromba de vento, de água ou de uma tempestade. Michel Serres salienta ainda que o movimento giratório que se desloca caracteriza os astros e o próprio céu. Conclui que, para o Naturalismo, o mundo pode ser modelizado sob a forma de turbilhões (Serres, 1977, p. 39). A conversão sutil da *turba* em *turbo* equivaleria à passagem da desordem para uma certa estabilidade, remetida a uma forma movente, a uma espécie de agitação flutuante. A configuração turbilhonar transmuta a desordem da *turba*

em uma forma na qual a invariância é efeito provisório das variações. Flutuante e em equilíbrio, o turbilhão é ao mesmo tempo ordem e desordem. É este o mundo da natureza, à mercê de derivas e circunstâncias, muitas vezes perigosas, ameaçadoras, e sempre imprevisíveis.

O entrelaçamento entre a física e a ética se manifesta no ideal epicurista da *ataraxia*, termo grego constituído pelo prefixo privativo *a-* associado a *taraxia*, que remete a tromba, inquietação. Serres sintetiza:

Eu mesmo sou desvio, e minha alma declina, meu corpo global, aberto, à deriva. Ele desliza, irreversivelmente, no declive. Quem sou eu? Um turbilhão. Uma dissipação que se desfaz. Sim, uma singularidade, um singular. (Serres, 1977, p. 50, tradução livre).

Uma organização turbilhonar que nasce, se mantém por um tempo e se desfaz, ao acaso. *Ex-istência*: deslocamento para fora do equilíbrio, para fora da ordem, expressa pela catarata irreversível de átomos. Existência se confunde com turbilhão, tormenta e balbúrdia. Traduzo outro trecho do livro de Serres (1977, p. 114): “A turbulência, então, é uma prova, um sofrimento e um risco de morte. Nós mesmos, nascidos dos turbilhões, como Afrodite nua no ferver das águas, somos turbilhões plenos de agitações.”

A turbulência é produtora e destruidora de mundos. O pequeno desvio gerador da natureza – *clinamen* – é tanto germinador quanto declinante. A insistência no gesto de *retirar-se* do turbilhão não equivale a um alheamento. O oposto está em jogo: para se combater a voragem da morte, certo recuo estratégico se faz necessário. Não se trata de apartar-se da vida e de suas confusões, mas de perfazer o *clinamen*, produzindo um ângulo mínimo de deriva e inclinação: retirar-se do olho do furacão para

alcançar certa serenidade a fim de poder observar e apreender suas leis. Portanto, ter alguma chance de salvar-se – por algum tempo.

Poe: da turba ao turbo

No conto de Poe intitulado “O homem da multidão”, partículas humanas agitam-se em movimentos atomísticos randômicos na Londres moderna. Um homem convalescente, sentado em um café, *voyeur* da multidão que se agita na rua, decide seguir um sujeito estranho. Como na desordem atômica lucreciana, os movimentos da turba perfazem choques aleatórios, atestados pela frequência no texto de verbos como *to jostle*, empurrar, ou *to throng*, alusivo a hordas e aglomerações. Conforme nos mostrou a física naturalista, tais movimentos produzem necessariamente pequenas inclinações, desvios, ângulos de contingência – *clinamen*. Foi o que sucedeu ao próprio narrador, que de uma atenção dispersa passa a um obsessivo foco de interesse. Um anel turbilhonar traga o narrador, que, submerso no tumulto da turba, formou, em sua perseguição, um turbo momentâneo. Após um dia, esse turbo se dissolve, sem que se desvende o mistério do homem seguido, livro misterioso que “não se deixa ler” – “*er lasst sich nicht lesen*” –, frase em língua estrangeira que abre e fecha o texto, selando o mistério e jogando a chave fora.

O *turbo* é o eixo central de outro conto de Poe: “Uma descida no Maelström”, em que Demócrito é mencionado na epígrafe. No conto, há uma narrativa dentro de outra. A primeira prepara a segunda, em um ritmo espiralado cada vez mais intenso, que performa a aceleração vertiginosa do poder de sucção do fenômeno que dá título ao conto. A história que será contada pelo marinheiro ao narrador exerce uma força de

fascínio à altura do turbilhão. Narrativa dentro de outra: realização ficcional dos movimentos circulares do vórtice. Com efeito, no início um jovem narra seu encontro com um experiente marinheiro que, do alto de uma montanha, mostra-lhe a assustadora formação do Maelström – um violento e tumultuoso redemoinho que se produz na costa norueguesa em certas condições meteorológicas. O marinheiro narra ao rapaz uma experiência aterradora que tivera. Essa segunda narrativa traga o conto até o desfecho. O marinheiro relata que, tendo saído para pescar em uma rota perigosa, não muito distante do Maelström, fora surpreendido no retorno por uma terrível tempestade. O pequeno barco acaba preso na tormenta, terminando por ser apanhado pelas correntes revoltosas do Maelström. O conto atinge seu ápice sinestésico – rumores, estrondos, ventos, viravoltas abruptas – à medida que o barco é puxado para o círculo do imenso ralo marítimo, navegando desordenadamente em suas oblíquas paredes aquáticas rumo ao fundo do abismo.

Quando o barco está dentro da inclinação turbilhonar, uma inesperada atmosfera irrompe, entretanto, no coração selvagem do tumulto: “Pode parecer estranho, mas agora, quando estávamos justamente nas mandíbulas do abismo, sentia-me mais sereno do que quando estávamos somente nos aproximando dele.” (Poe, 2004, p. 113, tradução livre). Quando nada mais resta a fazer, abre-se uma clareira. Recompuesto, o marujo desvia-se das espirais do medo. A negação é ultrapassada em favor da afirmação do acontecimento, que não se confunde com resignação. Força de uma presença plena que se alça para tornar-se digna do evento. Mas para isso tem de se retirar do torvelinho em seu próprio âmago. Ou seja, produzir um ângulo mínimo de declinação: mais uma vez, *clinamen*. É essa curiosa serenidade que, respondendo à altura ao apelo proveniente do Maelström, irá salvar o marinheiro. Eis o que se passa quando o marinheiro se retira, a um só

tempo experimentando o vórtice e declinando minimamente da vertigem turbilhonar:

Após alguns momentos, fiquei possuído pela mais aguda curiosidade sobre o próprio vórtice. Sentia positivamente um desejo de explorar suas profundezas [...] e meu principal pesar era que eu nunca iria poder contar a meus velhos companheiros em terra os mistérios que iria ver. (Poe, 2004, p. 113, tradução livre).

No lugar do terror suscitado pelo *turbo*, outro afeto se apossa do marinheiro: o interesse pela força da natureza de que também ele participa. O desejo de explorar o fenômeno ultrapassa o medo da morte. Ficar “possuído” (“*possessed*”, no original) pela curiosidade é sair do turbilhão no cerne do próprio *turbo*, adentrando ainda mais a voragem, já com certa distância e clivagem. O que mais temia era não sobreviver para contar a história. O personagem conta o que auxiliou o retorno do domínio sobre si: ao entrar no cone giratório de água, ficara de repente protegido do vento. O cessar do vento e a sutil inclinação para fora dos círculos do medo correspondem-se, gerando um momento de sossego e quietude, uma chance para que possa receber o convite a um estado de profunda serenidade, despertando a curiosidade e a observação. Nesse estado, o marujo passa a extrair leis físicas do tumulto, atualizando a mecânica dos fluidos de Arquimedes. Absorto no fenômeno físico, o marinheiro observa o movimento de outros objetos engolidos pelo Maelström, compara suas dimensões e formas, avalia a velocidade de suas descidas e flutuações, terminando por deduzir que objetos cilíndricos tardavam mais a ser tragados para o fundo efervescente do abismo. Tratava-se de ganhar tempo.

Seus cálculos e observações reeditam leis estabelecidas por Arquimedes, cuja referência a *De incidentibus in fluido* Poe acrescentou em

nota ao conto. É como se Poe tivesse reencenado, ficcionalmente, o nascimento da mecânica dos fluidos, sugerindo de que modo ela está vinculada à *ataraxia* aliada ao conhecimento da natureza, combatendo a um só tempo o temor da morte e a própria morte. Em sua estranha calma investigativa, o marinheiro penetra em um devir-Arquimedes: percebe que as formas cilíndricas levadas pelo redemoinho descem mais lentamente em direção ao fundo e relembra os objetos que eram devolvidos intactos ao litoral. Para tentar salvar-se, ou para ao menos retardar sua queda fatal no abismo, amarra-se ao cilindro a que estava agarrado (um barril de água) e abandona o barco, lançando-se ao mar. Atado ao objeto que surfava⁶ com menor velocidade as voltas do Maelström, o narrador assistirá à destruição da embarcação e ao desaparecimento de seu irmão mais velho, ambos engolidos pelo caos espumoso. Dá-se, a partir de então, a lenta reversão do Maelström e a volta paulatina do marinheiro à superfície. Vale a pena acompanhar os trechos finais do conto:

Os giros do remoinho ficaram gradualmente menos violentos. Pouco a pouco, [...] o fundo do abismo parecia elevar-se lentamente. O céu estava claro, os ventos amainaram, e a lua cheia punha-se radiante a oeste, quando me encontrei na superfície do oceano, à plena vista das costas de Lofoden, e acima do ponto onde *havia estado* o abismo do Moskoe-ström. [...] Um barco me recolheu – esgotado de cansaço – e (agora que o perigo já passara) sem palavras ante a lembrança do seu horror. Aqueles que me puxaram para bordo eram velhos camaradas e companheiros diários – mas não me conheceram melhor do que teriam conhecido um viajante

6 Poe usa o termo “*surf*”, aludindo aos movimentos espumantes das ondas: “*We were now in the belt of surf that always surrounds the whirl*” (Estávamos agora no cinturão de espuma que sempre circunda o torvelinho) (Poe, 2004, p. 113, tradução livre).

do mundo dos espíritos. Meu cabelo, que tinha sido negro como um corvo no dia anterior, estava tão branco como você o vê agora. Dizem também que toda a expressão de meu semblante havia mudado. Contei-lhes minha história – não acreditaram nela. Conto-a agora a você – e tampouco posso esperar que ponha nela um crédito maior do que o fizeram os alegres pescadores de Lofoden. (Poe, 2004, p. 117, tradução livre, destaques no original).

O narrador retorna do abismo. Volta outro. Suspenso de seu ritmo costumeiro, girando acelerado nas voltas do imenso redemoinho, o tempo adquire outra velocidade, nova textura, e faz seu trabalho: os cabelos negros do marinheiro tornaram-se, em poucas horas, totalmente brancos. Está irreconhecível, inicialmente mudo. Mas volta para contar a história, batida por furacões vindos da Antiguidade – Demócrito, Epicuro, Lucrecio e Arquimedes –, em total afinidade com as revoluções turbilhonares que a modernidade, desde Turner, nos deu a conhecer. Voragens vertiginosas que seguirão intensificando-se na produção artística e literária das décadas e do século que viriam a seguir.

Referências

- CRARY, Jonathan. **Techniques of the Observer**: on vision and modernity in the nineteenth century. Massachusetts: MIT Press, 1990.
- DELEUZE, Gilles. Lucrèce et le simulacre. In: DELEUZE, Gilles. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- FECHNER, Gustav T. **Da anatomia comparada dos anjos**. São Paulo: Editora 34, 1998.
- FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Homo deletabilis**: corpo, percepção, esquecimento do século XIX ao XXI. Rio de Janeiro: Garamond; FAPERJ, 2010.

LUCRÉCIO. **De la nature**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.

POE, Edgar Allan. **The Collected Tales and Poems of Edgar Allan Poe**. Londres: Wordsworth Editions, 2004.

POLLOCK, Jonathan. **Déclinaisons**: Le naturalisme poétique de Lucrèce à Lacan. Paris: Hermann, 2010.

SERRES, Michel. **La Naissance de la Physique dans le texte de Lucrèce**: fleuves et turbulences. Paris: Les Editions de Minuit, 1977.

SERRES, Michel. Turner translates Carnot. *In*: SERRES, Michel. **Hermes**: literature, science, philosophy. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1982.

Velhos jardins: natureza e civilização na *Belle Époque*

Claudete Daflon

Os jardins urbanos podem ser compreendidos como tentativas de preservação de experiências idílicas em meio a grandes cidades. O idílio representaria uma espécie de interregno entre a cidade e a vida selvagem, no qual é possível viver o prazer da vida e a ordem sofisticada da arte, ou seja, usufruir o que há de melhor nos dois mundos (Marx, 1964, p. 22). Essa “serena parceria” entre homem natureza, nas palavras de Leo Marx, também estaria nos jardins. A persistência do pastoril no mundo industrial, para o crítico estado-unidense, indicaria os conflitos de um processo civilizatório no qual a máquina assume o valor de perturbação e a cidade aparece como expressão infernal: “*The locomotive, associated with fire, smoke, speed, iron, and noise, is the leading symbol of the new industrial power.*” (Marx, 1964, p. 27). Se a máquina emerge ferindo a tentativa de isolamento e tranquilidade que o poeta busca recuperar no campo ou em meio a bosques, situação diferente pode representar a inserção de espaços verdes na metrópole. Talvez se possa ler os jardins urbanos como tentativa de construir no seio da civilização um refúgio onde está dramatizada a coexistência complexa de espaços e tempos. Raymond Williams (2011 [1973]) já havia alertado que a dicotomia campo e cidade desconsidera a multiplicidade de configurações existentes, visto que supõe apenas duas

formas de ocupação espacial antiteticamente dispostas, deixando de lado toda uma variedade de possibilidades.

Em crônica publicada no número de dezembro de 1904 da revista *Kosmos*, Olavo Bilac apresenta uma situação literariamente conhecida: dois amigos caminham sob velhas árvores e conversam. A associação entre o passeio em ambientes naturais e a conversa remete a práticas de sociabilidade difundidas desde o século XVIII. No texto, o diálogo entre os dois homens que caminham pelo Passeio Público do Rio de Janeiro gira em torno do tempo que passa e as festas de final de ano. A atitude pessimista de um deles contrasta com a atmosfera agradável e alegre do lugar. No entanto, a alusão à morte e ao passado, embora não diretamente dirigida ao velho Jardim do Boqueirão, não deixa de evocar simbologias do jardim como um espaço exterior ao frenesi moderno. Em torno dos amigos, moças e casais se divertem, em contraste com o sentimento de perda que a maturidade impõe. O vigor e a juventude de um tempo presente voltado para o futuro convivem com o sentimento passadista de quem busca reviver, no dizer do cronista, sensações mortas e sonhos defuntos: campo santo ou idílio, parece ser o jardim o espaço em que se cruzam experiências de tempo distintas.

A leitura dos números da revista *Kosmos*, periódico onde Olavo Bilac publicou a crônica mencionada, oferece uma visão dos modos como se articulam ambigualmente, de um lado, um modelo civilizatório moderno e, de outro, o passado e a memória. Essa tensão entre o novo e o antigo na *Belle Époque* carioca revela a convivência de tendências conservadoras de ordem estética e moral com a aspiração por uma modernização material. Nesse contexto, a forma como jardins históricos, a exemplo do Passeio Público, Jardim Botânico e Campo de Santana, aparecem referidos na revista contribui para a compreensão das dubiedades

que cercaram a produção de letrados que testemunharam o processo de transformação do Rio de Janeiro no início do século XX.

De fato, a apreciação do conteúdo da revista *Kosmos* publicada entre 1904 e 1909 dá acesso ao encontro entre o projeto de modernização que se buscou implementar na cidade e a história e realidade locais. Antonio Dimas, em estudo dedicado à publicação, destaca como a apresentação em papel couché com ilustrações coloridas visava a atender as exigências de um público burguês. A linha editorial da revista não se notabilizava pela visada crítica, prevalecia o tom entusiástico diante das reformas, como fica bastante claro, por exemplo, em longo texto intitulado “Avenida Central”, escrito por Alfredo Lisboa e publicado no número 11, em novembro de 1904. Lisboa (1904, p. 37) não apenas elogia as reformas ao apresentá-las como “um vasto plano de melhoramento da viação e embelezamento da cidade”, mas expõe também o papel que árvores e cobertura vegetal em geral teriam na transformação do espaço urbano. Ratificando os boulevards parisienses como modelo, observa a importância das plantas para a devida ornamentação das ruas e a construção de uma “avenida arborizada e ajardinada de inexcédível beleza” (Lisboa, 1904, p. 38). Espécimes vegetais parecem assim desempenhar papel semelhante aos elementos arquitetônicos e objetos artísticos, considerados como ornamentos necessários à edificação moral do homem civilizado. No texto publicado por Alfredo Lisboa quando ainda estavam em curso as obras da Avenida, informações técnicas são empregadas para validar a avaliação positiva sobre o projeto em desenvolvimento. O caráter de “regeneração” atribuído às mudanças aparece, por sua vez, diretamente vinculado a um paisagismo pautado na convergência entre embelezamento e higiene.

E se porventura a obra de embelezamento da cidade, ao mesmo tempo que do saneamento, for por diante em progresso incessante, o velho Colégio dos Jesuítas, construção acachapada e de miserando aspecto, desaparecerá para dar lugar a um palácio, envolto de jardins, de terraços e escadarias, que melhor e mais honroso destino não poderia ter senão o de agasalhar a nossa Academia e o Museu das Belas Artes. (Lisboa, 1904, p. 43).

O artigo está em perfeita sintonia com a linha editorial da revista e, portanto, incorpora as dimensões ideológicas das reformas. A aposta no caráter regenerador das obras se associa a um processo de saneamento moral e médico. Assim, diante da cidade que se transforma a olhos vistos e que se busca apresentar como civilizada, *Kosmos* situa-se como parte de um processo civilizatório em que as letras, as artes e as ciências desempenham papel-chave.

Não surpreende, portanto, que o periódico tenha contado com colaboradores de peso nas letras da época, a exemplo de Gonzaga Duque, Olavo Bilac, João do Rio, Coelho Neto, José Veríssimo, Virgílio Várzea, Artur Azevedo e, mais ocasionalmente, Euclides da Cunha, Mário Pederneiras, Emílio de Menezes, Júlia Lopes de Almeida, entre outros.

Como estratégia inicial de abordagem para elaboração do presente trabalho, optou-se pela procura por palavras-chave na ferramenta de busca da hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Apesar de a ferramenta não apresentar cem por cento de eficiência, os resultados obtidos foram suficientes para uma visão geral relacionada a ocorrências de termos. A seleção inicial de vocábulos como “jardim” e “passeio” permitiu chegar a 103 ocorrências para o segundo e 130 para o primeiro. Não foram consideradas as imagens no processo de busca e, em etapa subsequente, concentrou-se nas ocorrências com referências

diretas a jardins públicos e ajardinamentos. O levantamento geral de textos relacionados ao tema ao longo das edições na *Kosmos* mostrou a recorrência de autores como Olavo Bilac e Gonzaga Duque, o que se pode atribuir ao fato de esses escritores terem sido colaboradores assíduos do periódico, a ponto de Antonio Dimas (1983) atribuir valor editorial aos textos de Bilac. O jardim assim quando surge é, na maior parte das vezes, como aspecto integrante da fisionomia e da história da cidade.

A partir do processamento dos resultados de busca, foi possível construir um quadro com algumas ocorrências que se consideraram mais interessantes para os fins de que se ocupa este artigo. Por outro lado, a análise aqui apresentada está restrita ao ano de estreia da revista (1904), não apenas por conta das limitações de extensão e abrangência relacionadas à publicação de um capítulo, mas também por se entender que circunscrever em um único ano de publicação, e mais particularmente no primeiro, permitiria uma discussão mais detida sobre alguns aspectos relacionados ao modo como o jardim urbano aparece referido na revista. Diante disso, a leitura e a seleção dos textos publicados nas 12 primeiras edições da *Kosmos* aparecem sistematizados em uma tabela onde se listam as ocorrências que se consideraram mais atinentes aos objetivos do presente estudo (Tabela 1).

Tabela 1 – 12 primeiras edições da Kosmos

ANO	EDIÇÃO	AUTOR	TÍTULO	CONTEÚDO
1904	N. 03	<i>Oliveira Lima</i>	Chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro (Fragmento de um livro em preparação)	Texto aborda historicamente o Campo de Santana e refere-se ao Passeio Público como “o único mimo da população”.
	N. 06	<i>Gil (Carlos Lenoir)</i>	Chronica	Crônica de elogio à festa da árvore a ser realizada em Paquetá.
	N. 06	<i>Oliveira Lima</i>	O Chafariz do Lagarto	Aborda projetos de canalização de rios e a construção do chafariz no Campo de Santana.
	N. 07	<i>Sérgio de Carvalho</i>	Museu Nacional	Texto sobre a história e importância do Museu Nacional.
	N. 11	<i>Olavo Bilac</i>	Chronica	Crônica sobre o comportamento da população carioca durante a crise da vacina.
	N. 11	<i>Alfredo Lisboa</i>	Avenida Central	Texto sobre a Av. Central com referência ao Boqueirão do Passeio; associação entre higienismo e embelezamento da cidade.
	N. 11	<i>Gonzaga Duque</i>	Os de hoje (Benevenuto Berda)	Texto sobre a escultórica de Berda com referência à escultura de sua autoria no Passeio Público.
	N. 11	<i>Carlos Magalhães de Azeredo</i>	O monumento de Goethe em Roma	Estudo sobre monumento a Goethe que inclui observações sobre o jardim da Vila Borguesa onde se encontra a obra.
	N. 12	<i>Olavo Bilac</i>	Chronica	Crônica em que amigos conversam enquanto caminham pelo Passeio Público.

Fonte: elaboração da autora.

A apreciação das referências a jardins da cidade do Rio de Janeiro na *Belle Époque* demanda considerar como os jardins representariam a natureza civilizada e submetida a uma humanidade. Isso explicaria ainda a dimensão moral e a importância social do ajardinamento. Com foco na Inglaterra dos séculos XVI a XVIII, Keith Thomas (2010, p. 332-335) destaca três fatores associados à valorização da jardinagem no Setecentos: o efeito “civilizador” e educativo do cultivo de flores sobretudo para as classes mais baixas; a necessidade de verde experimentada em grandes centros como Londres; e a dimensão espiritual atribuída ao jardim.

Na edição 5 da revista *Kosmos*, Coelho Neto (1904, p. 10) assina texto intitulado “Idade de Ouro”, em que recupera o idílio para afirmar que “[...] o campo, sem os mitos e os terebintos clássicos, é a alfombra de um jardim doméstico.” Na edição subsequente, em crônica de Gil (como assinava Carlos Lenoir), tematiza-se a festa das árvores a ocorrer pela primeira vez no Rio de Janeiro, mais especificamente na ilha de Paquetá. Hugo Segawa, ao comentar esse tipo de festejo, afirma:

A árvore se tornava um símbolo de civilidade, de cultura, de patriotismo. A ‘festa das árvores’ ou o ‘dia da árvore’ é uma tradição antiga, conforme a região, mas reconhecida modernamente como uma criação francesa do início do século 19, que se disseminou pela Europa, instituída nos Estados Unidos em 1872 e comemorada no Brasil pela primeira vez em 7 de junho de 1902 na cidade Araras, em São Paulo, com a finalidade de ‘conservar o bosque municipal’ – evento registrado pelo escritor Coelho Neto (1864-1934) numa crônica publicada no dia seguinte no jornal *O Estado de S. Paulo*. (Segawa, 1996, p. 70-71).

Gil, por sua vez, elogia a iniciativa de uma festa da árvore na capital e atrela ao “impulso forte dado à vida da cidade” pelas reformas. A

valorização das árvores (e sua consequente conservação) tanto se reveste de um simbolismo de renovação quanto aparece associada às obras de transformação urbana. Utiliza, então, a árvore como metáfora para representar a remodelação da cidade:

O Sr. Dr. Passos iniciará uma outra era de risonhas promessas e dessa despontarão, com uma nova vida, os rebentos novos de velhos troncos desaparecidos, refluorirão, desdobrados em vigorosos descendentes, os soberbos tipos tropicais, ancestrais magníficos da selva brasileira, que ontem tombaram na derrubada e no incêndio... (Gil, 1904, p. 4).

A essa altura, é preciso recuperar a já bem conhecida influência francesa no Brasil e no restante da América do Sul, tendo em vista a relevância da Missão Artística Francesa (1816), a disputa com Buenos Aires e o modelo representado pelas reformas que Paris sofre no século XIX sob a administração do Barão Haussman. Essa situação repercute nos modos de conceber as relações entre jardins e cidade:

Assim, na América do Sul, consolidou-se e alastrou-se uma francofilia, com expressão notável no campo do paisagismo, que impulsionou a realização de parques, jardins públicos e programas de arborização, revolucionando as feições dos principais centros urbanos locais, difundindo novos espaços e hábitos na esfera residencial, e incrementando o comércio de plantas ornamentais. (Dourado, 2011, p. 62).

Antes mesmo da consolidação de um jardim paisagístico francês no Oitocentos, tendo em vista em particular a importância dos jardins ingleses, algumas práticas e fundamentos passam a ser integrados às áreas verdes na cidade. Assim, na Europa do século XVIII, a prática do passeio foi concebida como expressão de refinamento cultural. A edu-

cação moral da massa urbana foi então um dos objetivos desse urbanismo atento à jardinagem, ao mesmo tempo que atendia aos anseios das classes altas desejosas de espaço de exposição e cenários capazes de “[...] reproduzir comportamentos que foram característicos da aristocracia.” (Dourado, 2011, p. 31). No século XIX consolidou-se a ação dos jardins e da arborização na salubridade urbana, numa concepção que indissocia embelezamento e higiene. Hugo Segawa recupera depoimento de Charles de Ribeyrolles no Rio de Janeiro quando o francês se ressentia da ausência de árvores na cidade e declara: “plantar é sanear” (Segawa, 1996, p. 68). A existência, por conseguinte, de um culto à árvore no final do Oitocentos significou a incorporação da ideia de que ruas e parques arborizados funcionariam como “pulmões urbanos”, mas: “Não apenas em uma dimensão salubrista, como por um suposto caráter cívico.” (Segawa, 1996, p. 70). Fica patente a articulação entre salubridade, moral e beleza.

Diante do “furor salubrista”, como designa Segawa a aspiração pelos efeitos higiênicos das plantas nas áreas urbanas, promoveu-se a “[...] criação de bulevares, o ajardinamento de avenidas e praças, a criação de recintos ajardinados [...]” em um “[...] efeito tardio das formas de sociabilidade que se consolidaram na Europa oitocentista tendo como palco os parques e jardins.” (Segawa, 1996, p. 74). Todavia aos espaços de natureza aprazíveis e moralizantes, conformados de acordo com os ditames da “cultura”, se contrapunha o selvagem e também o degradado.

Não interessava o primitivo que escapava aos princípios morais de uma civilização cunhada em berço europeu. A selva pertencia a espaço e tempo distintos da cidade moderna e do progresso, logo, iniciativas de preservação de áreas verdes apontavam não para um retorno ao selvático, mas para um futuro, que, embora se desse como descendência da floresta brasileira, alcançaria outros patamares de valor. Contrastam o espaço urbano, esfera de desenvolvimento e civilização, e as regiões

assumidas como bravias, os sertões, expressão do abandono, do atraso e do vazio.

Bem diferente seria o campo cultivado, a roça imaginada por Júlia Lopes de Almeida em *Correio da roça* (1913), onde prevalece a manifestação da vida rural como o contato com uma natureza positivada, representada sobretudo pela agricultura e uma ideia de modernização e desenvolvimento que passa pela produção, organização e trabalho nas regiões rurais. A produtividade da terra e dos espíritos, agregada à beleza, marca a utopia feminina da escritora. Premissas higiênicas e moralizadoras, bem como o elogio ao trabalho, não estavam ausentes nessa visão de campo. Em texto de Avila Franca sobre a região de Mato Grosso publicado na edição 4 da *Kosmos*, a questão do abandono de regiões interiores e o avanço de cidades como Buenos Aires corroboram a defesa da superioridade da “civilização do Rio da Prata” em relação à situação brasileira. As reformas do Porto e a criação da Avenida Central na capital, enquanto iniciativas capazes de levar a “futuros melhoramentos”, são atreladas à ocupação de Mato Grosso como parte de um mesmo processo civilizatório. Ou seja, modernizar a capital não basta, é preciso desenvolver o interior.

Diante disso, é plausível compreender que o elogio à agricultura mantém relação com a ideia de natureza “civilizada” subjacente aos jardins urbanos, o que indica uma associação entre modernização e determinadas concepções de mundo natural. Por outro lado, quando avaliamos a situação de ajardinamentos em um Rio de Janeiro que se quer moderno, tendo em vista especialmente aqueles que tinham uma história ligada ao passado colonial, percebemos algumas tensões importantes. Embora haja aspiração por uma tradição necessária à construção de um imaginário nacional e de uma “antiguidade” dignificante, esse passado não pode ser confundido à desordem e à degradação. O

colonial, indesejável como expressão do atraso, pode ser, no entanto, redimensionado.

Se se toma como exemplo, por sua vez, o Passeio Público do Rio de Janeiro, haja vista suas origens ainda na colônia e os processos de remodelagem por que passou em distintos momentos da história do Brasil, os conflitos tornam-se ainda mais evidentes. Vale lembrar que o Passeio Público foi criado no século XVIII como parte de um projeto ilustrado que propunha a congregação entre utilidade e deleite (Daflon, 2016). A intermitência, porém, dos cuidados com o parque chama atenção. Em estudo sobre o Passeio Público, Vilas Boas esboça um histórico que permite notar a quantidade de interferências que o parque sofreu, oscilando entre o abandono e algum melhoramento. Assim, por exemplo, de um lado, ocorreram perdas de peças originais do Passeio, como quando lampiões do terraço foram retirados em 1808 e levados para o Paço e a Quinta da Boa Vista; por outro, também no jardim, foi instalada iluminação a gás em 1854.

As dificuldades de manutenção dos jardins na cidade não foram, porém, exclusivas do Passeio Público. Em 1824, após a criação do que viria a ser o Jardim Botânico na ocasião da chegada da família real em 1808, Frei Leandro do Sacramento foi nomeado Inspetor do Jardim Botânico e do Passeio Público. Neste ministrava aulas de botânica e atuou para o embelezamento do passeio, ao mesmo tempo que desenvolveu um trabalho importante no Jardim Botânico. Depois de sua morte em 1829, isso se perde. O Jardim Botânico passará por percalços e terá sua orientação para os estudos botânicos desviada a favor da agricultura e dos estudos de química agrícola por décadas.

Parece difícil pensar os espaços ajardinados do Rio de Janeiro sem considerar a história de mandos e desmandos, descaso e projetos inconclusos. Ora encarados como espaços privilegiados, representantes da civi-

lização, ora esquecidos. Há fluxos de mudança e preservação, tanto porque transformar o espaço significa trazê-lo para o tempo presente ou para uma ideia de futuro em que se encontra a civilização, quanto porque era necessário haver memória para constituir um solo comum para a nação.

Interessa notar, contudo, que também espaços museais enfrentaram adversidades importantes ao longo de sua existência. A preocupação com esse tipo de coisa estará na formulação de intelectuais da *Belle Époque*. Esse é o caso de Sérgio Carvalho em seu texto sobre o museu nacional publicado na edição 7 da *Kosmos*. Docente e pesquisador da instituição, Carvalho recupera a história do museu desde os tempos do Vice-Rei D. Luís de Vasconcelos, passando pelo decreto de 1818 que criou o Museu Real e pelo de 1819 que determinou a anexação do Jardim Botânico estabelecido então na fazenda da Lagoa Rodrigo de Freitas. Em 1892 o museu foi transferido para a Quinta da Boa Vista. Esse panorama ligeiro é suficiente para revelar uma trajetória cheia de inter-cursos, o que lembra de perto o destino dado a áreas de ajardinamento. Não se trata, contudo, de uma casualidade a situação afim em que se encontravam museus e jardins.

A respeito do Campo de Santana, merece destaque texto da edição 3. Em *Chegada de D. João VI ao Rio de Janeiro (fragmento de um livro em preparação)*, Oliveira Lima (1904, p. 34) diz que: “O terreiro de Sant’anna descreviam-no os contemporâneos como ‘um areal em grande parte coberto de herva rasteira’. O Passeio Público representava o único mimo da população...”. A descrição remete à realizada por Padre Perereca sobre o campo (Segawa, 1996, p. 157). Ainda de acordo com Hugo Segawa, o Passeio Público teria sido por um tempo a única opção de jardim público na cidade até o ajardinamento do Campo de Santana. O pesquisador destaca que, apesar da proposta da coroa portuguesa em 1811 de construir na área o quartel da cidade, o que está em consonân-

cia com o sentido militar de “campo”, persistiu a sua concepção como espaço lúdico (Segawa, 1996, p. 158). O Campo de Santana passa a ser uma espécie de sucessor do Passeio Público:

A criação de um jardim de amenidades e festejos (nos termos da crônica do Padre Perereca) – alternativo ao Passeio Público setecentista – indiciava o papel relevante e oficial que o Campo de Santana gradativamente iria assumindo ao longo do século 19. (Segawa, 1996, p. 159).

Já Guilherme Dourado nota a relevância do jardim paisagístico desenvolvido em projetos de paisagistas como Glaziou. A implementação do jardim paisagista moderno no Campo de Santana e no Passeio Público do Rio de Janeiro teria se caracterizado pela construção de caminhos sinuosos e “[...] redes mais complexas de passeios que induziam à multiplicação de pontos de vista, recantos e experiências sensoriais.” (Dourado, 2011, p. 122). Na fisionomia do Passeio, a preocupação com as partes e os detalhes se contrapunha ao jardim setecentista “das grandes vistas, dos grandes efeitos cênicos” (Dourado, 2011, p. 122). Na escola representada por Glaziou e que grassou no Brasil do Segundo Reinado e na República Velha, predominou um modelo de jardim que, como destaca Dourado (2011, p. 122):

[...] supervalorizava a profusão ornamental, na forma de ruínas artificiais, grutas, rocalhas, cascatas, lagos, pontes, fontes metálicas, bancos, postes de iluminação, gradis, bebedouros e toda sorte de produtos para jardins, disponibilizados pela Revolução Industrial.

Em *O chafariz do lagarto*, publicado na edição 6 da *Kosmos*, Vieira Fazenda discorre sobre projetos de canalização de rios na cidade

que conduzia água para localidades como o Campo de Santana, local onde foi inaugurada uma fonte em 13 de maio de 1809 e: “Em 24 de junho de 1818, concluídas as obras de encanamento do Maracanã depois de longos anos de trabalho, foi entregue ao povo o definitivo chafariz demolido em 1873.” (Fazenda, 1904, p. 34). Fazenda recupera o imaginário popular ao se referir a processos de transformação da fisionomia da cidade, o que lembra de perto a abordagem que, por exemplo, Macedo conferiu ao Passeio Público ao elaborar a memória a partir das lendas que rondavam o velho jardim (Daflon, 2020). Na anedota a respeito do chafariz, Vieira Fazenda relata que jovens estudantes foram flagrados pela polícia banhando-se nos tanques do chafariz e que fugiram nus. Um desses jovens se tornou figura eminente pública e, ao correr sem roupas pelo Campo de Santana, foi tomado por alguns por “um lobisomem ou alma penada” (Fazenda, 1904, p. 34).

A memória desses espaços, inscrita nos relatos orais que circulam pela população ou na tentativa dos letrados de resgatar referências históricas, reitera um sentimento de perda, de inconstância de políticas públicas e fragilidade dos monumentos que a cidade teima em erigir e destruir. Ao mesmo tempo, a clara associação entre jardins e arte, considerando os espaços ajardinados como natureza submetida aos ditames da ciência e das artes, revela a importância do ajardinamento para a construção de uma paisagem que represente o padrão moral e higiênico almejado. Em crônica de novembro de 1904 (edição 11), Olavo Bilac, ao abordar o comportamento da população diante da vacinação, declara que: “E não sei em para que servirá dar avenidas, árvores, jardins, palácios a esta cidade – se não derem aos homens rudes os meios de saber o que é civilização, o que é higiene, o que é dignidade humana.” (Bilac, 1904, p. 3). A educação dos cidadãos aparece como uma prioridade e, se o cronista questiona a utilidade de remodelações arquitetônicas diante

de um público despreparado, não deixa de estar em questão o próprio caráter pedagógico que se atribui às árvores, aos jardins e às intervenções urbanísticas pautadas no efeito civilizador de áreas verdes.

Diante disso, quando se trata de pensar jardins no Rio de Janeiro da *Belle Époque*, é necessário considerar a existência de mediação de valores simbólicos que alimentariam modos de ver. O jardim público e a paisagem não possuem um valor em si, mas significam a partir de uma experiência de leitura (Segawa, 1996, p. 222-223). Certamente, a fantasia poética e a tradição literária a ela relacionada fazem parte dessa experiência, de maneira que às demandas de modernização do início do século XX somam-se um gosto e uma visão derivados de um processo de formação estética e moral. Os letrados que escrevem na revista *Kosmos* e o público a que se dirigem compartilham, a princípio, essa sensibilidade que se institui como natural ou autoevidente, mas que decorre, fundamentalmente, de um quadro cultural específico. Há, então, a possibilidade de se considerar que o jardim urbano, como zona de refúgio no interior da urbe, faz parte dos mecanismos diários de funcionamento da cidade. Mais que se opor à transformação do espaço pela presença cada vez mais contundente da técnica, da velocidade e do progresso, os novos e velhos jardins teriam um papel a cumprir na civilização moderna.

Referências

ALMEIDA, Júlia Lopes de. **Correio da roça**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1913.

COELHO NETO. Idade de Ouro. **Kosmos**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 5, p. 10, maio 1904.

DAFLON, Claudete. Belas noites, tristes dias: o Passeio Público do Rio de Janeiro em prosa e verso. In: ALVES, Ida; CRUZ, Eduardo (org.). **Paisagens em movimento**: Rio de Janeiro e Lisboa, cidades literárias. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2020. v. 1.

DAFLON, Claudete. Um bosque nos trópicos: natureza e sociabilidade no Rio de Janeiro setecentista. **Portuguese Literary & Cultural Studies**, Dartmouth, n. 29, p. 16-37, 2016.

DIMAS, Antonio. **Tempos eufóricos**: análise da Revista *Kosmos* – 1904-1909. São Paulo: Ática, 1983.

DOURADO, Guilherme Mazza. **Belle Époque dos jardins**. São Paulo: Senac, 2011.

LISBOA, Alfredo. Avenida Central. **Kosmos**, Rio de Janeiro, ano 1, n. 11, p. 37-44, nov. 1904.

MARX, Leo. **The machine in the garden**: technology and the pastoral ideal in America. Oxford: Oxford University, 1964.

SEGAWA, Hugo. **Ao amor do público**: jardins no Brasil. São Paulo: Studio Nobel; Fapesp, 1996.

THOMAS, Keith. **O homem e o mundo natural**: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800). Tradução de João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

VILAS BOAS, Naylor Barbosa. O Passeio Público do Rio de Janeiro: análise histórica com auxílio da representação gráfica digital. **Paisagem e Ambiente**, São Paulo, n. 13, p. 97-124, dez. 2000. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2359-5361.v0i13p97-124>.

WILLIAMS, Raymond. **O campo e a cidade**: na história e na literatura. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

**De volta à natureza:
da decadência ao *art nouveau* no romance
Inverno em flor, de Coelho Neto**

Luciana Murari

Ao longo de sua prolífica carreira, o escritor maranhense Coelho Neto foi militante abolicionista e republicano, narrador de contos regionais, memorialista, político, cronista urbano, orientalista, místico, romancista realista. Parte significativa de sua obra literária pode ser identificada com tendências estéticas e ideológicas que, a partir das últimas décadas do século XIX, problematizaram as transformações da modernidade, sobretudo no que diz respeito à relação entre a atualização dos costumes, por um lado, e os universos materiais e simbólicos ligados à natureza e à tradição, por outro. Esse artigo busca analisar o diálogo do escritor maranhense com as correntes intelectuais do decadentismo e do *art nouveau*, demonstrando sua conexão com debates ideológicos e propostas estéticas que se desenrolavam nos meios artísticos europeus, reverberando aporias existenciais e utopias regeneradoras. Essa análise será centrada no romance *Inverno em flor*, publicado pela primeira vez em 1897.

A historiografia social e literária tem abordado as relações entre o decadentismo e o *art-nouveau* das mais diferentes maneiras. Como exemplos: Magali Fleurot (2014, p. 77) considerou que a obra de Oscar Wilde, considerado um dos mestres do decadentismo, concilia o espírito de degeneração com o de regeneração social, de maneira que suas

crenças convergiam com aquelas de William Morris, criador do movimento *Arts and Crafts* na Inglaterra, uma das expressões mais influentes do *art-nouveau* internacional; Séverine Jouve (1996, p. 23) interpreta o artenovismo como um estilo ambíguo gerado pela junção de dois movimentos contrários, a decadência e a modernidade; José Paulo Paes (1985a, p. 84), por sua vez, estuda as manifestações do *art-nouveau* na literatura brasileira, incluindo uma “vertente sombria” marcada pela inclinação à morbidez em autores como João do Rio e Augusto dos Anjos, que, segundo o crítico, provinha do decadentismo literário do final do século XIX, “[...] a que, por um igual culto do refinamento e do luxo, o *art-nouveau* estava historicamente ligado.”

Esse capítulo não pretende assumir nenhum posicionamento definitivo no sentido de articular os sentidos estéticos e morais das duas tendências, ambas inseridas no contexto da chamada *Belle Époque* (1870-1914). O texto visa demonstrar como o romance de Coelho Neto aqui estudado expressou ficcionalmente, através dos conflitos do enredo e da prática descritiva, uma ideia de uma sucessão cronológica dessas duas correntes do *fin-de-siècle*, atribuindo ao diálogo dissonante entre elas um significado histórico específico no contexto brasileiro.

Em sua primeira edição, *Inverno em flor* é precedido por uma carta-dedicatória a Êrico Coelho, médico fluminense que havia se notabilizado por sua participação no movimento republicano¹. A partir da segunda edição, publicada em 1912, essa carta foi excluída², o que

1 Para dados biográficos: <https://www.anm.org.br/erico-marinho-da-gama-coelho>.

2 Nessa edição consta apenas: “Ao Dr. Êrico Coelho, ‘Fazenda Boa Esperança’ – 1894” (Coelho Neto, 1912).

talvez se deva a um tom datado e incômodo adquirido posteriormente. A leitura da dedicatória dá a medida do peso que o autor sentia carregar naquele momento em que observava os eventos da Revolta da Armada e velava o sono do filho, recapitulando sua própria trajetória. O ponto de partida é logo evidenciado: “[...] seguindo a trilha literária, penetrávamos o viçoso campo que vão lavrando os mestres modernos onde, se o lírio cândido floresce, a papoula de sangue desabrocha como uma cicatriz da Primavera.” (Coelho Neto, 1897, p. VII).

A expressão se enraíza na peculiaridade da conjuntura e na formação intelectual do escritor, pois o historicismo havia modelado sua juventude pelos ideais da Antiguidade, pelas fábulas orientalistas, pela história da poesia e das religiões. Por isso, ao invés de ver a história como uma sucessão linear de eventos únicos, a miscelânea de tempos e espaços havia feito com que ela se assemelhasse a um ciclo marcado pelo eterno retorno do mesmo: “O tempo que foi há de renascer com a luz de uma próxima alvorada. A ampulheta volta-se mal, esgota-se um dos recipientes, mas a areia que escoar é sempre a mesma.” Paradoxalmente, em um tempo de acelerada mudança social e progresso técnico (o “lírio cândido”), a percepção da modernidade era acompanhada por um renitente pessimismo, uma desconfiança generalizada na linearidade evolutiva e uma visão sombria da irracionalidade própria à natureza humana (a “papoula de sangue”). Citando palavras prévias de sua correspondência, Coelho Neto expõe seu estado mental atulhado: “Em verdade, bem longo tem sido o meu jornadaar pelo Passado. Cansados passos me têm levado de campo em campo, de templo em templo, através de ruínas, ao longo de eras.” (Coelho Neto, 1897, p. VIII).

A ideia do passado como um fardo ressoa a definição do legado historicista por Friedrich Nietzsche, no texto “Da utilidade e da desvantagem da história para a vida”, de 1874:

O sentido histórico, quando reina irrefreado e traz todas as suas consequências, erradica o futuro, porque destrói as ilusões e retira às coisas sua atmosfera, somente na qual elas podem viver. A justiça histórica, mesmo quando exercida efetivamente e em intenção pura, é uma virtude pavorosa, porque sempre solapa o que é vivo e o faz cair: seu julgamento é sempre uma condenação à morte. (Nietzsche, 1999, p. 280).

O relato de Coelho Neto exemplifica essa percepção nietzschiana de que “indigestas pedras de saber” faziam com que a interioridade do homem moderno não encontrasse equivalência no mundo exterior, e que tampouco o mundo exterior pudesse encontrar eco no espírito humano, incapaz de organizar o acervo interminável de conhecimentos disponíveis (Nietzsche, 1999, p. 277).

Esse sentido de abarrotamento, exaustão e paralisação encontra sua expressão mais eloquente na literatura finissecular, sobre a qual Coelho Neto também discorre em sua dedicatória. Na revisão de sua formação literária, o escritor afirma ter encontrado uma única forma de conviver com seus contemporâneos: adotar a atitude romântica de comunhão com o passado, o que o induzira ao êxtase e à melancolia. O amigo homenageado o havia introduzido, entretanto, no universo dos “modernos” que, buscando a verdade, lhe haviam desvelado “as almas penadas do Sofrimento”: “[...] a Deformidade, a Convulsão, o Espasmo, a Inércia, a Fúria, o Medo, a Mentira, a Volúpia, o Assassínio.” Citando palavras atribuídas a Érico Coelho,

[...] é a grande alucinação do milênio que faz a volta dos séculos. As feiticeiras, os energúmenos, as convulsionárias, os pares trêmulos da dança de S. Vito são os ancestrais desses infelizes que surgem, no fim dos séculos, como um sedimento. (Coelho Neto, 1897, p. IX).

O decadentismo³ retomava o “romantismo negro”, respondendo ao sentimento de exaustão ao final do século do historicismo (Praz, 1996).

A literatura dos decadentes não define exatamente nem uma época nem uma escola, mas antes uma espécie de “sensibilidade difusa”, compondo uma visão voltada para o passado em um presente sufocante que só pode significar degradação, esterilidade e inércia. Consagrando uma retórica que privilegia o detalhe em prejuízo do conjunto, é criado um ambiente propositalmente desordenado e artificial que nega a regularidade e a nitidez em favor de uma atmosfera turva e fantasmagórica povoada por elementos abundantes, mas pouco coesos. Nessa estética rebarbativa e confusa, os limites entre a realidade e a imaginação se encontram em grande parte dissolvidos, definindo realidades dúbias e inescrutáveis (Jouve, 1996, p. 2). Para a percepção decadente, não apenas o século chegava ao fim, mas uma civilização inteira, em relação à qual o texto literário se define como um “espelho quebrado” que esparge perguntas enquanto visita um ser humano desfibrado. Dessa maneira, dividida entre angústia e tédio, a consciência finissecular estabelece uma relação falhada com o mundo e, aprisionada em si mesma, mantém-se curvada sob seu próprio peso. Sob as lentes do pessimismo enraizado em uma “hipertrofia reflexiva”, recai na perversão como resultado inevitável de uma identidade cindida e contraditória (Jourde, 1994, p. 3, 16).

A sensibilidade decadente define o protagonista romanescos de *Inverno em flor*. Sua autoimagem é desde o início construída a partir de

3 Opto pelo termo mais específico utilizado pela bibliografia de referência, decadentismo ou decadência, ao invés de investir na inserção dessa tendência no contexto mais amplo do simbolismo.

uma ideia de superelaboração da memória, enunciada logo na primeira sentença do romance: “Jorge Soares costumava dizer: ‘Sou dos poucos homens que podem narrar a história da própria vida desde as primeiras manifestações intrauterinas.’” Tal conhecimento, gerado pelas narrativas da mãe e das tias, enfatizava os medos extremos, os cuidados exagerados e a constante perturbação nervosa que caracterizavam a presença materna na vida de uma criança que cresceu “como um arbusto em sombra”. A essa sufocante atmosfera feminina de sua infância e adolescência, cercada por superstições e pensamentos mórbidos, seguem-se as experiências insólitas vividas pelo jovem na senzala da fazenda da família, envolvendo sexo desenfreado e feitiçaria na companhia de uma velha escrava aparentemente repulsiva, “magra, esquelética, sem dentes” (Coelho Neto, 1897, p. 1, 12, 27). Nessa linha, o protagonista dedica seu período estudantil em São Paulo a diversões, vícios e prazeres sensuais. Enquanto isso, a mãe demenciada, acometida de enfado e melancolia, traveste-se com as roupas do marido morto para mirar a suposta imagem dele no espelho, em uma manifestação didática da tendência decadente de alimentar a hibridez entre real e imaginário (Jouve, 1996). Após sua morte, Jorge Soares vende a fazenda e se estabelece definitivamente no Rio de Janeiro.

O retrato do personagem define, até esse momento, a trajetória comum de um jovem herdeiro da elite cafeeira fluminense, destinado a manter como profissional liberal o legado de riqueza proporcionado pela herança e pela educação providas por sua família. Entretanto, como vemos, imagens e temas sombrios são recorrentes na narrativa de sua juventude, convergindo com o “romantismo negro” retomado pelos decadentes: a loucura, o sexo, o vício, a degeneração da psique, a magia negra. Assim, em que pese a prosperidade e as condições favoráveis de sua posição, a escolha matrimonial de Jorge Soares demonstra sua incli-

nação para o soturno, pois ele se encanta por Laura, uma jovem viúva que o impressiona pela melancolia, pois “[...] achou alguma coisa de elegíaco na sua voz lenta, cheia de fadiga, como se lhe custasse arrancá-la da tristeza.” Apesar do idílio inicial, sua vida junto à esposa, “entediada com a felicidade doméstica”, é conturbada pelo comportamento errático dela, emocionalmente instável, hipocondríaca, acometida de crises nervosas e perdida em delírios românticos: “[...] traduzia Musset, imaginava romances, dramas nos quais pudesse recapitular transe de sua vida.” (Coelho Neto, 1897, p. 59, 68, 63).

Tudo isso culmina com sua fuga nos braços de um sedutor, o que conduz o marido a um estado de completo desespero que repete, em maior escala, os achaques da esposa:

Estacou a porta, hirto, a tremer; os olhos encheram-se-lhe d’água e só um grito escapou-se-lhe da boca escancarada: ‘Laura!’ e caiu como fulminado. Toda uma semana esteve em febre delirante, entre a vida e a morte, com raras intermitências de lucidez. (Coelho Neto, 1897, p. 71).

O protagonista demonstra, assim, sua continuidade com o passado familiar de fragilidade mental.

A doença é, certamente, um dos temas privilegiados pela sensibilidade decadentista. No caso de *Inverno em flor*, a crise que quase conduz o personagem à morte é identificada por uma série de sintomas atribuídos implicitamente a manifestações psicossomáticas de sua constituição débil e neurótica. Remetendo ao *spleen* romântico e à abordagem científica dos naturalistas, a enfermidade decadente os supera e se consagra como um tropo, funcionando como parte decisiva do imaginário da queda. Com base no conhecimento de psicopatologias, consagraram-se ideias amplas em torno da degeneração finissecular, por meio de sinto-

mas não vinculados a nenhuma patologia específica: depauperamento físico, exaustão mental, incapacidade de conviver com a realidade, fantasia de autodestruição. A doença torna-se, nesse contexto, uma instância reveladora da natureza dos personagens que a abraçam e se definem por ela (Lyytikäinen, 2014).

No romance de Coelho Neto, Jorge Soares recupera-se completamente dessa que seria a primeira de suas síncope nervosas, enquanto a esposa, abandonada pelo amante no inverno parisiense, contrai tuberculose – a doença típica da imaginação romântica, mas que adquire um tom de pastiche em sua versão finissecular, desconectada de seu próprio tempo e espaço, distanciada da experiência e dos estímulos afetivos. Ao suplicar o perdão do marido, Laura atribui o adultério “à moléstia que a dominava, a implacável nevrose que ele bem conhecia”. De volta ao Brasil, ela morre pouco tempo depois, apesar dos cuidados piedosos do marido. A partir de então Jorge Soares, “esquecendo o mundo, dedicou-se exclusivamente à educação de Sara”, a enteada que assumira como filha desde seu casamento (Coelho Neto, 1897, p. 63, 72).

No contexto de introspecção e fechamento em que o protagonista vive, a decoração da casa assume papel fundamental na economia da narrativa, como metáfora de uma mente sobrecarregada de passado que, como é possível ler na dedicatória do romance, traduzia o próprio cansaço historicista do escritor. Assim, apesar de identificada pela crítica como um dos aspectos mais limitadores, superados e maçantes da literatura de Coelho Neto (Lima, 1958), a prosa descritiva permite elaborar a dimensão espacial e visual dos eventos narrados. Apresentado em minúcias, o interior da casa materializa a sensibilidade decadente, com seus móveis sóbrios carregados de artefatos, obras de arte e diversos objetos decorativos que remetem a diferentes lugares e épocas. De

fato, nesse final de século o bibelô “*encombre autant des étagères que les cerveaux*”⁴, participando da composição de um universo visual tão superlotado quanto o texto que o representa (Jouve, 1996, p. 13). *Inverno em flor* carrega uma expletiva listagem pormenorizada que se legitima por si mesma: móveis, quadros, estátuas, vasos, tapetes, lustres, armas, objetos indígenas, colunas, cortinas, espelhos, peles, baixelas, aparelhos, fruteiras, almofadas de estuque no teto, e ainda uma armadura, uma coleção mineralógica e um piano.

Ao lado dos móveis, utilitários e enfeites citados, alguns objetos ganham maior atenção, entre eles: “[...] uma ânfora dos antigos tempos – no bojo, sentado, um triste pastor soprando a avena e nas asas, nas bordas, por todo vaso carneiros adormecidos ou de pé, balindo [...]”; “um grande prato italiano: a quadriga de Faetonte, rolando dos céus abrasada”; “[...] uma travessa de prata, obra antiga, de séculos, representava, em minucioso relevo, o banquete de Trimalquião [...]”; “[...] uma cegonha de bronze, uma pata encolhida, meditava por baixo de uma cantoneira onde Sileno, de mármore, nu e quase a cair, perdendo o cendal de parras que lhe encobria o ventre, emborcava com avidez o cântaro do amo [...]”; “[...] e duas telas de um palmo: a partida aventureira de D. Quixote à luz fresca e dourada da manhã e a morte serena do herói no catre doméstico, os olhos fitos na couraça e na lança tantas vezes enristada em favor dos simples.” (Coelho Neto, 1897, p. 97, 98, 99). Ao apresentar cada uma dessas peças, o discurso descritivo do romance incorpora saberes eruditos em narrativas subjacentes, como se as imagens fixassem a temporalidade histórica, literária e mitológica da narrativa. Assim, a representação visual espacializa o

4 “[...] o bibelô [...] lota tanto as prateleiras quanto os cérebros.” (Minha tradução).

tempo e o subjuga, o que reflete a esterilidade da vida introspectiva do protagonista, mas também faz parte de uma imediata associação entre o espaço e a fixação do significado que fez longa fortuna na história intelectual das sociedades ocidentais, limitando-o a dimensão estática e oposta ao tempo (Massey, 2009).

A esses objetos somam-se

[...] antiguidades trazidas das lavas frias de Pompeia ou dos sarcófagos milenares das múmias faraônicas, camafeus preciosos, ágatas, sílex, recordando as primeiras lutas da humanidade ou uma simples pedra trazida de um piquenique alegre nas montanhas, na qual Sarita inscrevera uma data. (Coelho Neto, 1897, p. 100).

Esse último item descreve o impacto da principal personagem feminina do romance, a enteada Sara, na produção de uma nova abordagem do tempo e do espaço. O objeto remete ao universo das sensações, abrigando o contato com a natureza, as experiências e as relações interpessoais, com ênfase na vida contemporânea e imediata. Apesar da semelhança física com a mãe, sobretudo nos olhos que expressam uma “tristeza infinita”, desde o momento em que surge como jovem adulta Sara é descrita como uma “carne [que] tressuava o viço forte e virgem”, em consonância com a paisagem carioca: “[...] os montes da Tijuca ao fundo e na falda campos rasos de viçosas ervas, onde mangueiras imensas, compactas, abriam oásis frescos de sombra.” (Coelho Neto, 1897, p. 63, 74, 80, 81). Essa passagem representa uma ruptura decisiva com a lógica decadente, redirecionando o romance para o vitalismo *art nouveau* condensado na imagem da jovem, pois

[l]e Modern Style⁵ marque la quintessence de la réaction esthétisante et de la manière de vivre la modernité en cette fin de siècle. L'empire des formes allait supplanter l'empire des images à travers un reject sans appel des traditions académiques qui s'accompagnait d'un retour à l'observation de la nature. (Jouve, 1996, p. 23).⁶

A partir daí, tanto o ambiente florestal quanto o jardim e a horta da casa são convertidos em cenários privilegiados para a dinâmica romanesca, participando da definição da personalidade forte e dinâmica de Sara, sempre acompanhada pela negra Bá, que lhe dedica amor maternal, e pela preceptora irlandesa, Miss Kate, entusiasta do ambiente tropical. Essas personagens femininas simbolizam as duas variantes do comportamento da protagonista: se a velha ama remete ao interior da casa, ao passado familiar e ao mundo senhorial, a professora direciona seus olhos para o futuro, incentivando-a a viver em constante movimento e no convívio cotidiano com a natureza carioca.

De fato, na segunda e na terceira partes do romance, observa-se um descentramento da narrativa em relação ao protagonista mas-

5 O termo *art-nouveau* foi cunhado com referência à *Maison de l'Art Nouveau*, loja aberta em 1895 por Siegfried Bin em Paris, especializada em arte e objetos modernos. A corrente adquiriu diversas denominações, conforme os diferentes contextos em que se manifestou: *Arts and Crafts* na Inglaterra, em referência ao movimento idealizado por William Morris; *Modern Style* entre os “franceses mais esnobes”; *Jugend* ou *Jugendstil* (estilo jovem) na Alemanha; *Sezession*, na Áustria; *Style nuovo* ou *Liberty*, na Itália; *Arte joven*, *Arte modernista* ou *Style Gaudí* na Espanha; *Style Tiffany* nos Estados Unidos (Paes, 1985b, p. 67).

6 O “*Modern Style* marca a quintessência da reação estetizante e da maneira de viver a modernidade nesse final de século. O império das formas suplantaria o império das imagens através de uma rejeição inapelável das tradições acadêmicas que se fazia acompanhar de um retorno à observação da natureza.” (tradução minha).

culino, abrindo espaço para as verdadeiras antíteses da mentalidade decadente: a natureza, a mulher e a modernidade (Jouve, 1996). Nesse sentido, o romance converge com o *art nouveau*, tendência cronologicamente posterior à decadência e em diversos pontos diametralmente oposta a ela – apesar de ambas se alimentarem de ressurgências românticas e do gosto pelo ornamento. A arte nova deve ser compreendida não apenas por meio de suas manifestações mais conhecidas nas artes visuais e decorativas, mas também por sua expressão literária, uma vez que essa estética veiculava um conteúdo ideológico e programático que teve vigência internacional, principalmente a partir da década de 1890.

Como entende Karl-Jürgen Sembach (2016), em consonância com a discussão que desenvolvemos anteriormente, a arte nova pode ser compreendida como uma reação ao peso do historicismo novecentista, que deu origem a um longo período de esterilidade artística que só poderia ser superado, na visão dos criadores da nova tendência, através de um projeto de radical reforma da cultura. Se o historicismo pode ser definido como uma resposta à insegurança criada pela mudança tecnológica na era industrial, o *art nouveau* busca um novo compromisso com a modernidade, recusando a estandardização da sociedade em favor da recuperação das técnicas artesanais. Calcada na incorporação das energias vitais da natureza através do desvendamento das estruturas e dos processos de reprodução e desenvolvimento orgânico, a nova tendência busca criar estéticas dinâmicas e produtivas que, recusando o bricabraque oitocentista, encontrassem novos modelos de expressão inspirados em formas sinuosas. Não por acaso, um de seus principais inspiradores foi o filósofo Friedrich Nietzsche,

com sua crítica ao historicismo, seu elogio do dionisíaco na arte, seu chamado à celebração do presente e do contínuo movimento⁷.

Em algumas das passagens mais expressivas de *Inverno em flor*, a escrita descritiva da natureza cria uma composição literária povoada por elementos da estética *art nouveau*, que dão suporte à imersão dos personagens no ambiente agreste ao fundo da casa da família. Elementos antagônicos à paralisia finissecular povoam a descrição ágil e diversa: forma, organicidade, colorido, dinamismo, abundância, sensorialismo, espontaneidade, fertilidade, sinuosidade:

Grande extensão de planície inculta estava estrelada de boninas douradas e, de quando em quando, uma moita de juá bravo com os seus lindos frutos de coral e de ouro. De algumas árvores caía em filamentos o cipó-chumbo ou era a barba de velho emaranhada, que se enroscava nos galhos, formando grandes ninhos ou pendendo em filandras que molemente o vento sacudia. Borboletas apareciam confiadas, voando de um canto para outro, com fulgurações de asas de safira ou de prata ou trêmulas, pairando acima de uma vergôntea onde pousavam unindo as asas, aquecendo-se a um raio de sol, e o trilar dos grilos ia num crescendo à proporção que o grupo penetrava devassando o interior tranquilo do bosque. Já começavam a chegar o doce murmúrio da água

7 O *art nouveau* ressoou de formas particulares nos diversos contextos culturais em que se manifestou. Na Inglaterra, foi antecipado pelo movimento *Arts and Crafts*, idealizado por John Ruskin e William Morris, que buscavam uma estética alternativa à massificação industrial, capaz de mobilizar o saber artesanal e trazer beleza à vida cotidiana (Triggs, 2014). No caso da Alemanha, o *Jugendstil* foi uma ideologia defensora do idealismo, da expressão juvenil e da integração com a natureza (Sembach, 2016). No caso francês, foi muito condicionado pela herança do rococó, em sua celebração exuberante da alegria, da sociabilidade, dos estímulos estéticos, da vida amorosa e dos estímulos sensoriais (Silverman, 1989).

e o rumorejo dos bambus que faziam uma abóbada verde sobre a água serena. (Coelho Neto, 1897, p. 321-322).

Vemos que, novamente, o descritivismo exerce um papel fundamental no romance, embora em um diapasão muito diverso daquele adotado para apresentar ao leitor os objetos decorativos do interior da casa: ao invés da paralisação do tempo através da representação espacial, a paisagem possui vigor próprio, sendo atribuídas virtudes ativas mesmo às espécies vegetais, que caem, se enroscam, formam ninhos, pendem, rumorejam. Enquanto os personagens exploram a mata, os elementos do cenário assumem traços antropomórficos, como estímulos que exercem efeitos sensoriais diversos, convidando às vivências imediatas e irreflexivas. Nessa escrita, a descrição se integra à narração da caminhada do grupo e de suas interações recíprocas, perdendo o efeito monótono de lista.

No sentido contrário, a ruína física e mental do protagonista acelera-se a partir do momento em que se descobre apaixonado pela enteada que criara como sua própria filha. Essa paixão também é lida como um produto de sua incapacidade de superar o passado, pois nasce da semelhança física da filha com a mãe. Sinal de degradação moral, a sugestão de incesto ajuda a compor a trajetória de degeneração que o personagem identifica em si mesmo a partir de suas origens familiares. Dessa forma, a polarização entre o masculino decadente e o feminino *art nouveau* pode ser lida, em *Inverno em flor*, como uma expressão das antinomias finiseculares que definiam os dois personagens centrais. Sara passava horas ao ar livre, à sombra das árvores, dedicando-se à pintura de paisagens e à tradução de poemas, voltando para casa revigorada e exultante ao lado de Miss Kate. Enquanto isso, Jorge tinha uma “vida inerte”: “É a imaginação que me baralha o espírito. Se me concentro vem logo esse demônio do

Passado perseguir-me.” Sente sua alma “esterilizada”, “sem ambições, sem amor, sem esperanças”, e tem acessos de melancolia, sua “intermitência de loucura”, que o prostram. “Consciente da sua constituição de enfermo, classificava-se entre os tristes da grande família dos nevróticos, tinha sua psicose evidente.” O amigo Cesário Pires localiza-se em posição de relativo equilíbrio em relação aos protagonistas: apesar de ser definido como uma “alma jovial”, confessa seu horror ao feminino, vivendo para redigir uma “História da civilização” que seria uma compilação de toda a sabedoria humana. Simultaneamente, amava a natureza e se dizia convencido da “niilidade de tudo” (Coelho Neto, 1897, p. 112, 113, 117).

Na metade final do romance, a polarização entre Jorge e Sara se intensifica à medida da acelerada degradação psíquica do protagonista, em contraste com a vitalidade da jovem. Depois de mais um ataque apoplético súbito, diagnosticado como produto de um “amolecimento cerebral” já prenunciado por sua condição de constante inércia e falta de vontade, o protagonista perde a fala e parte dos movimentos do corpo. Durante sua lenta recuperação, chega a considerar a possibilidade de casar-se com Sara, mas enfim é convencido por Cesário do caráter “ridículo” e “repugnante” de sua paixão pela enteada, verdadeira perversão: “[...] ela é uma criança cheia de vida, sangue forte e ardente a borbulhar-lhe nas veias, carne exigente; tu vais para o declínio, o enfermo...”. Enfim, convencendo-se de que a aquela era mais uma expressão de sua fragilidade mental, Jorge renuncia à pretensão e aceita o noivado dela com um jovem médico (Coelho Neto, 1897, p. 239, 269).

Forte e vigoroso, o Dr. Loureiro é dotado não apenas de considerável fortuna familiar, mas também de uma formação sólida e cosmopolita. Seus métodos terapêuticos incluem a realização de exercícios ao ar livre ao invés do recolhimento doméstico, ilustrando concepções inovadoras de saúde e doença. Nas excursões da família, o noivo de Sara

digressiona sobre os novos mestres da medicina, entre eles o célebre Jean-Martin Charcot. A referência ao médico francês não é gratuita, pois ele se celebrou por suas pesquisas sobre desordens neurológicas. Uma primeira vertente de seu trabalho definiu e tipificou uma série de doenças nervosas associadas a lesões medulares. Uma segunda criou ou aperfeiçoou várias práticas curativas, como a terapia de choques elétricos – que no romance é indicada a Jorge –, a ingestão de ferro e o tratamento de suspensão para cura de lesões nervosas. Charcot contribuiu também para a sistematização dos conhecimentos sobre a neurastenia, estado de excitação mental excessiva e fraqueza física⁸. A figura do neurastênico define muito bem o protagonista de *Inverno em flor* que, em sua exaustão mental, tornava-se excessivamente irritável, enquanto seu corpo se mantinha entorpecido e inerte. A progressiva deterioração mental o conduz também a alucinações sensoriais, o que, na interpretação do médico francês, era resultante de anomalias psicológicas de fundo histérico (Silverman, 1989). O próprio personagem identifica seu estado patológico, associado ao temor da proliferação e do movimento da natureza:

Mas o que verdadeiramente me impressiona é certa alucinação, agora insistente. À noite, quando me deito, sinto o quarto encher-se de rumores fantásticos. A princípio são ruídos naturais, esses sons que entrecortam o silêncio: estalos de madeiras, farfalhagem de insetos... Pouco a pouco, porém, o rumor aumenta de sonoridade e precipita-se desordenadamente: tudo cresce, redobra-se;

8 Essa patologia foi incorporada por literatos do fim de século como Émile Zola, Édmond de Goncourt e Paul Bourget, que construíram personagens afligidos por ataques nervosos que simbolizavam os sentidos da decadência psíquica e da perda da energia vital (Silverman, 1989).

as pulsações cardíacas multiplicam-se, as pálpebras batem-me rápidas como azas de colibris em adejos, o som mais leve fragora. Às horas soam no relógio como dobres de sinos. É o avultamento. E sinto-me crescer, crescer, como se inchasse. Se me apalpo horrorizo-me: é uma sensação de tumidez que me aterra. O silêncio atroa estridores imaginários como, para um assombrado, à treva se povoa de aparições luminosas. Hipersensibilidade. (Coelho Neto, 1897, p. 327-328).

Ao final, ainda obcecado pela imagem da esposa transfigurada em Sara e incapaz de lidar com a realidade, o protagonista do romance é transferido para o hospício.

Assim, tendo herdado a enfermidade mental da mãe, Jorge Soares se torna mais uma figura representativa do herdeiro nobre e “fim de raça”, que tem como expressão mais célebre o Jean des Esseintes do *À Rebours* de Jori-Karl Huysmans, romance de 1884 que se consagrou como a mais exemplar realização do simbolismo decadentista. Como ele, o protagonista de *Inverno em flor* “[...] *is betrayed by his own weak and infirm body that bears the destiny of an old lineage that is bound to degeneration when its forces are spent; his body thus functions as an allegory for the whole culture, in the view of the Decadents.*” (Lyytikäinen, 2014, p. 92)⁹. O romance pode ser definido como a trajetória de um filho tardio da elite rural cuja fortuna se enraíza na escravidão e na ordem imperial, ambos ainda vigentes no tempo da narrativa

9 “[...] é traído por seu próprio corpo fraco e doente que carrega o destino de uma velha linhagem que está destinada à degeneração quando suas forças são gastas; seu corpo então funciona como uma alegoria para toda a cultura, na visão dos Decadentes.” (tradução minha).

romanesca¹⁰. Jorge personaliza um passado a ser suplantado, mas que insiste em perdurar e perturbar as chances de futuro. Como ele, a impiedosa, escravista e racista mãe do noivo de Sara estorva o casal e atrasa o casamento. E, pior, força a velha Bá a deixar a casa, lançando-se em estado de desamparo após décadas de dedicação às famílias de Laura e Jorge. Seu destino, que encerra o romance, homenageia a abnegação dos escravos a seus senhores, enquanto denuncia a precariedade criada pela dependência do escravo.

Além de excluir o texto completo da dedicatória na segunda edição, Coelho Neto inseriu novos trechos em edições posteriores de *Inverno em flor*. Na edição de 1923, Cesário, sua consciência crítica, constata a situação de abandono das terras do amigo, comentando à preceptora:

E vê a Senhora que nós que moramos neste paraíso, não o gozamos, deixamo-lo asselvajar em mato. Também, como é possível tratar de uma vastidão como esta com três negros perrengues? Muito bem fazem eles, deixem lá! Nem eu sei como não há aqui onças e jacarés. Esta chácara é bem a imagem do Brasil: terras exúberes, força a ímpetos, sem gente que as aproveite. E para governar toda esta grandeza, um enfermo, coitado! e, de mais a mais... e abicou os lábios em momo de desconsolo. (Coelho Neto, 1923, p. 319).

Nesse jogo alegórico doravante explicitado, o país via-se preso a uma elite debilitada e ensimesmada e às limitações institucionais do trabalho escravo e da monarquia, que induziam à estagnação e à obsoles-

10 Sobre a militância abolicionista e republicana do escritor, ver suas obras semiautobiográficas *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929), e o artigo de Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2000).

cência. Há, entretanto, uma sutil mudança de sentido na forma como a relação com a natureza é pensada: enquanto nas edições anteriores as forças geradoras do espaço natural, em chave *art-nouveau*, convidam ao elogio de sua vitalidade espontânea, nesses novos trechos há um apelo evidente à sua modelagem pelas mãos humanas, ou seja, à condução consciente da ação social no sentido da criação da prosperidade econômica. Assim, esses acréscimos promovem a atualização da obra para sua convergência com as expectativas da década de 1920, em que o espírito de domínio e tomada de posse sobre o ambiente torna-se imperativo aos olhos da elite intelectual brasileira.

Referências

COELHO NETO. **Inverno em flor**. Rio de Janeiro: Laemmert, 1897.

COELHO NETO. **Inverno em flor**. 2. ed. Porto: Chardron, 1912.

COELHO NETO. **Inverno em flor**. 3. ed. Porto: Chardron, 1923.

ÉRICO Marinho da Gama Coelho. Disponível em: <https://www.anm.org.br/erico-marinho-da-gama-coelho>. Acesso em: 27 jan. 2022.

JOURDE, Pierre. **L'alcool du silence**: sur la décadence. Paris: Honoré Champion, 1994.

JOUE, Séverine. **Obsessions & perversions dans la littérature et les demeures à la fin du dix-neuvième siècle**. Paris: Hermann, 1996.

FLEUROT, Magali. Decadence and Degeneration: Oscar Wilde's Fairy Tales as a Tool for Social Change. In: HÄRMÄNMAA, Marja; NISSEN, Christopher (org.). **Decadence, Degeneration, and the End**: Studies in the European Fin de Siècle. Nova York: Palgrave, 2014.

LIMA, Herman. Coelho Neto: as duas faces do espelho. *In*: COELHO NETO. **Obra seleta**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. v. 1.

LYYTIKÄINEN, Pirjo. Decadent Tropologies of Sickness. *In*: HÄRMÄNMAA, Marja; Franco; NISSEN, Christopher (org.). **Decadence, Degeneration, and the End: Studies in the European Fin de Siècle**. Nova Iorque: Palgrave MacMillan, 2014.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. Da utilidade e da desvantagem da história para a vida [1874]. *In*: NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

PAES, José Paulo. Augusto dos Anjos e o art-nouveau. *In*: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

PAES, José Paulo. O art-nouveau na literatura brasileira. *In*: PAES, José Paulo. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. Barricadas na academia: literatura e abolicionismo na produção do jovem Coelho Neto. **Tempo**, Niterói, n. 10, p. 1-22, 2000.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

SEMBACH, Karl-Jürgen. **Art Nouveau: Utopia. Reconciling the Irreconcilable**. Köhl: Taschen, 2016.

SILVERMAN, Debora Lea. **Art-nouveau in Fin-de-Siècle France: Politics, Psychology and Style**. Berkeley: University of California Press, 1989.

TRIGGS, Oscar Lovell. **The Arts & Crafts Movement**. Nova York: Parkstone, 2014.

“Nem místicos, nem empíricos”: a poesia da ciência em Euclides da Cunha

Ricardo Souza de Carvalho

Sílvio Romero, ao participar do inquérito com autores encaminhado por João do Rio para o volume *O momento literário* (1905), admitiu não ser um cientista, e tampouco um literato, ainda que consagrado por uma obra do porte da *História da literatura brasileira*, já em sua segunda edição nesse momento, cujos fundamentos e matéria se poderia acreditar que lhe conferissem aquelas funções:

Conheci, sem esforço e para meu mal, que, se não sou ao pé da letra um *cientista*, não me cabe também a denominação de *literato*, no sentido restritíssimo que este qualificativo tem entre nós e parece ser a intuição por v. abraçada, quando diz no auto de perguntas: *De seus trabalhos, quais cenas ou capítulos, quais os contos, quais as poesias que prefere?*

Escrevi, é certo, algumas poesias, entre os dezoito e vinte e cinco anos, que andam aí em dois volumes. Mas foi só.

Não tenho romances, contos, novelas, dramas, comédias, tragédias, folhetins, crônicas, fantasias...

Não, nada disso.

[...]

Em mim o *caso literário* é complicadíssimo e anda tão misturado com situações críticas, filosóficas, científicas e até religiosas, que nunca o pude delas separar, nem mesmo agora para lhe responder. (Romero, 1905 *apud* João do Rio, 2006, p. 34-35, destaques no original).

Longe de ser um exercício de modéstia – que em nada se coadunava com as atitudes e posicionamentos de Romero – revela um diagnóstico válido também a outros autores, dentre eles estaria Euclides da Cunha. Aliás, o celebrado autor d’*Os sertões*, eleito para a Academia Brasileira de Letras, em 1903, e recebido pelo próprio Romero em 1906, não foi convocado por João do Rio para *O momento literário*, talvez por vê-lo mais como um cientista. Contudo, na mesma linha de Romero, o engenheiro Euclides não podia ser considerado “ao pé da letra um *cientista*”, aquele que se dedica a estudos e a experiências em uma determinada especialidade, e um “*literato*, no sentido restritíssimo” de escritor de obras de ficção. E se Romero cometeu a imprudência juvenil de publicar dois livros de poesia – *Cantos do fim do século* (1878) e *Últimos harpejos* (1883) – Euclides divulgou poucos poemas na imprensa, deixando a maior parte inédita, a começar pelo caderno *Ondas*, contendo poemas escritos entre 1883 e 1884. Por outro lado, a publicação d’*Os sertões* demonstrava que ele, embora não pertencesse estritamente a esses dois campos de atuação, manejava-os com propriedade e talento, impulsionando a valorização da presença deles, por mais que parecessem incompatíveis, logo no início da crítica de José Veríssimo (1977, p. 45):

O livro, por tantos títulos notável, do Sr. Euclides da Cunha, é ao mesmo tempo o livro de um homem de ciência, um geógrafo, um geólogo, um etnógrafo; de um homem de pensamento, um filósofo, um sociólogo, um historiador; e de um homem de sentimento, um poeta, um romancista, um artista, que sabe ver e descrever, que vibra e sente tanto aos aspectos da natureza como ao contato do homem, e estremece todo, tocado até ao fundo da alma, comovido até às lágrimas, em face da dor humana, venha ela das condições fatais do mundo físico, as ‘secas’ que assolam os sertões do norte brasileiro, venha da estupidez ou maldade dos homens, como a campanha de Canudos.

Veríssimo sabia que Euclides não podia ser tomado por um geólogo ou um romancista, mas sugere que as especialidades científicas e os gêneros literários mencionados foram requisitados no livro em alguma medida. Tal convivência entre ciência e literatura, além de um lugar comum da fortuna crítica d’*Os sertões*, foi ressaltada por certos estudiosos que situaram a obra em meio a uma tradição retórica das belas-lettras que perpassava vários domínios do saber, e a um processo de delimitação e de diferenciação da ciência frente à literatura, a qual, por sua vez, também buscava uma maior especificidade, a exemplo da resposta de Romero ao inquérito de João do Rio. Levando em consideração esse momento de transição para uma divisão do trabalho intelectual mais acentuada, Antonio Candido (2000, p. 122), no panorama “Literatura e cultura de 1900 a 1945”, sintetizou muito bem a posição peculiar da obra de Euclides: “Livro posto entre a literatura e a sociologia naturalista, *Os sertões* assinalam um fim e um começo: o fim do imperialismo literário, o começo da análise científica aplicada aos aspectos mais importantes da sociedade brasileira.” Nessa direção, algumas pesquisas destacaram a contribuição de Euclides no âmbito da história da ciência no Brasil, ainda que ele não tivesse se tornado propriamente um cientista. José Carlos Barreto de Santana (2001, p. 35), ao analisar o aproveitamento por Euclides das ciências naturais, em especial a geologia, conclui que ele “[...] viveu um conjunto de atividades que o inseria no espaço da comunidade científica de sua época, sem que isso significasse abdicar da vida política e literária do Brasil no final do século XIX [...]”, ratificando um “aspecto dúbio”, uma vez que

[...] por um lado buscou o reconhecimento como escritor, o que significou um lugar conquistado entre os ‘homens de letras’, por outro sempre se viu como integrante da comunidade científica de sua época, coparticipando deste espaço com ‘profissionais de sciencia.’ (Santana, 2001, p. 189).

Dominichi Miranda de Sá (2006, p. 2224, 2229), em trabalho dedicado à emergência do cientista no Brasil entre 1895 e 1935, defende que Euclides foi “[...] o último dos homens de ciência a ser reconhecido pela qualidade da sua composição escrita [...]”, cabendo à posterioridade projetá-lo como “[...] um dos ‘precursores’ das ciências sociais no Brasil, juntamente com Sílvio Romero e Alberto Torres [...]”, devido ao seu empenho em compreender as populações sertanejas do Brasil. Em tais estudos, a dubiedade ou a excrescência do literário não viabilizaria a plena aceitação d’*Os sertões* no campo científico.

No que se refere à historiografia e aos estudos literários, *Os sertões* conquistou uma relevância incomum para um texto que não fosse ficcional, figurando entre as grandes obras da literatura brasileira. Em diferentes abordagens, a ciência permanece geralmente à sombra da parte que importaria do binômio, tributária de uma época de forte ascendência do positivismo e do naturalismo. A exceção a esse pressuposto veio de Luiz Costa Lima (1997), que não apenas retira a ciência dessa posição coadjuvante ao reconhecê-la como propósito e discurso dominantes do livro, mas também reserva à literatura um posto periférico e sem maiores consequências, com fronteiras e papéis bem demarcados:

[...] em *Os sertões*, é permissível a entrada da literatura sob a condição de construir uma cena de ornato. E de outro ornato, [...] que não se infiltre no quadro principal. Sem o respeito a tais limites –, quadro principal, enquadramento do ornato – cairia por terra a aversão explícita pelas fantasias rimadas. (Lima, 1997, p. 138, destaques no original).

Se por um lado é pertinente a problematização da convivência dos campos repetidos pela fortuna crítica, por outro, Costa Lima aproxima-se, de certa maneira, dos historiadores da ciência que restringem os

vínculos literários da obra a um aspecto retórico e ornamental. Em ensaio dedicado a *Os sertões*, Kathrin Holtermayer Rosenfield, além de descartar as classificações científica e literária em *stricto sensu*, contrapõe-se ao argumento principal de Costa Lima, uma vez que identifica um parâmetro que torna mais dialética as relações entre ciência e literatura na obra de Euclides:

Nesse sentido, Euclides mantém um estilo de exploração científica devedora do ensaísmo de Goethe, em que os dons literários e os científicos são considerados faculdades distintas e hierarquizadas. O próprio Goethe nunca escondia, aliás, que não tinha nenhum orgulho de toda sua produção poética, cujo valor ele subordinava aos seus méritos no campo da ciência. [...] A mesma convivência – hierarquizada e tranquila, que se reduz a tirar proveito dos procedimentos literários e das técnicas narrativas para os fins de exposição dos argumentos e que atribui à criatividade poética um papel auxiliar –, encontramos também na obra de Euclides. Isso não significa necessariamente que a arte seria em si mesma considerada mera *ancila* ou puro ornamento. Mas a sensibilidade estética é, para a ciência, a ‘outra cena’ que fornece à atividade científica apenas certa elasticidade intelectual [...]

Esse *parti pris* pela ciência não libera o leitor de Euclides da investigação do contexto imaginário que fornece aos seus argumentos – científicos e retóricos – uma caixa de ressonância. (Rosenfield, 2006, p. 184-185).

Em artigo de 1892, Euclides enalteceu no autor do *Fausto* tanto o cientista, quanto o poeta, não vistos como inconciliáveis e comprometedores um para o outro, distanciando-se assim do princípio que “pregava a ação esterilizadora do estudo sobre o sentimento”: “Goethe pelo fato de ter sido um naturalista tal que, juntamente com Lamarck, entreviu o darwinismo antes de Darwin – é também imortal como poeta.” (Cunha,

1995, p. 672-673). Essa e outras passagens ao longo da trajetória dele, se não chegam a constituir uma reflexão mais desenvolvida sobre o tema, sinalizam que poderia estar a par das discussões que no século XIX travaram-se em torno da oposição entre a ciência, que ascendia à pretensão de ser a única forma de acesso à verdade, e a poesia. Sob perspectivas extremadas, os partidários da ciência combatiam a poesia por falsa ou banal, enquanto os poetas lamentavam a ameaça do progresso científico para a sobrevivência da poesia. Contudo, entre autores românticos era mais comum a proposta de conciliação entre ciência e poesia, de acordo com o crítico Meyer Howard Abrams (2010, p. 409), ao afirmar que

[...] quando adequadamente empregados, como meios paralelos e complementares de ver, e sustentar a opinião de que enquanto a análise engendra a verdade, essa não é a verdade por inteiro e não pode, em mentes vigorosas e flexíveis, desemaranhar o arco-íris do poeta.

A hipótese que lançamos aqui, por meio de textos e de declarações esparsos da produção de Euclides, é que ele teria partido da concepção mais próxima a de Goethe, em que sobressaía a distinção e a hierarquização, para uma visão mais abertamente romântica, na qual a complementaridade aponta para limites e impasses da própria ciência. Com isso não se pretende configurar um processo estanque e definitivo, mas sim ponderar que houve uma inflexão a partir da experiência direta com o sertão baiano e a escrita d'*Os sertões*, acentuado a partir de 1906, quando Euclides iniciava o projeto de seu livro seguinte, *Paraíso perdido*, devotado à região amazônica.

O trecho citado encontra-se ao final de uma das colaborações para a coluna “Dia a Dia” de *O Estado de S. Paulo*, de 8 de maio de 1892, a primeira manifestação de Euclides sobre as relações entre ciência e

literatura que se tem notícia. Em sintonia com a sua dupla inclinação, no início desse ano, ao concluir o curso de estado-maior e engenharia militar da Escola Superior de Guerra, recebera o diploma de bacharel em Matemática e Ciências Físicas e Naturais, e em 14 de abril publicara o poema “Cristo” na primeira página de *O Estado de S. Paulo*¹. No texto em questão, motivado pelos livros de dois poetas paulistas que não chega a comentar, defende que o propósito da literatura ou da arte em geral seria o de refletir com veracidade um meio e uma época, o que para tanto requer o anteparo da ciência frente ao risco do “subjativismo” e do “egoísmo dos sonhadores”, um tipo de criação antípoda que condenaria em outros momentos:

Preso, vinculado ao meio em que vive, o verdadeiro artista como que tem a passividade de um prisma, através do qual se refrata – com os cambiantes que imprimi-lhe seu temperamento – a grande alma humana com as suas múltiplas e desencontradas feições.

Para atingir porém a esse ideal, para que os seus quadros, ou os seus versos admiráveis, possam de algum modo traduzir assim o estado psíquico de uma época, avalia-se claramente que se lhe faz precisa essa elevação grandiosa da consciência, baseada na compreensão exata do seu tempo.

[...]

Tudo quanto se agita e vive e brilha e canta na existência universal obedece a uma vasta legislação, para a qual ascende infatigavelmente o espírito humano, em busca da verdade; tem pois razão o ilustre mestre, impondo ao poeta, além da cômoda feição contemplativa, a subordinação às leis naturais, sem a qual, por

1 Incluído em *Poesia reunida* (Cunha, 2009, p. 250-254).

um desastroso predomínio de subjetivismo – ele descamba aos partos monstruosos dos temperamentos enfermos.

Evidentemente não quer isto dizer que se vá metrificar os teoremas da Geometria ou os princípios da Física; o que a ciência faz é sobrepor, para iluminá-la ainda mais, a fulguração da consciência à afetividade do artista; estabelece um contato mais íntimo entre ele e a existência geral, de modo que, com maior conhecimento de causa, nos transmita tudo o que nela exista.

Tem ainda a ação altamente moralizadora, de enfraquecer o notável egoísmo dos sonhadores, que passam pela vida absorvidos em si mesmos, numa contemplação singular das próprias emoções... (Cunha, 1995, p. 672-673).

Se por um lado Euclides acredita na preeminência do conhecimento científico para se alcançar uma realização mais consciente e totalizante do artista ou do escritor, por outro aposta em uma escrita da ciência que demandaria por procedimentos mais literários. Dessa maneira, apesar da superioridade assumida pela ciência, ele propõe uma colaboração mútua, em que a ciência orientaria a literatura, enquanto uma disposição literária configuraria o texto científico. A respeito deste último aspecto Euclides ofereceu uma significativa exposição na parte final da crítica ao livro *Estudos sobre higiene*, de Torquato Tapajós, publicada em 4 de maio de 1897, em *O Estado de S. Paulo*. Vale pontuar que esse trecho foi escrito em meio aos dois artigos motivados pela derrota da 3ª Expedição contra Canudos, “A nossa Vendaia”, em 14 de março e 17 de julho desse ano no mesmo jornal, o qual logo depois enviaria Euclides para cobrir como repórter a 4ª Expedição, já com a intenção de preparar um livro que se tornaria *Os sertões*. Ao lamentar o “principal defeito” do livro de Tapajós, a citação excessiva e extensiva de autores, ele propõe o que seria o livro de ciência ideal em termos de composição, deixando entrever assim uma provável diretriz que iria seguir em sua própria obra em gestação:

As citações acumulam-se, persistentes, indicando até certo ponto uma assimilação imperfeita e despindo o conjunto do trabalho, da nota pessoal, única capaz de imprimir-lhe um indispensável caráter de unidade.

Entretanto, os trabalhos desta ordem, naturalmente complexos, erigem-se sempre sintéticos, repelindo notavelmente a distensão, a inconsistência e a descontinuidade derivada de longos e sucessivos empréstimos aos mais variados autores. Os ensinamentos promanados das mais diversas fontes – unificados através de um temperamento e fundidos num só estilo – podem muitas vezes revestir-se de uma feição original, ligados de um novo modo, subordinados a um outro método, à luz do qual muitas vezes conduzem a novas deduções.

Nem é outra a originalidade da maioria dos livros de ciência, na altitude atual do pensamento humano, em que é tão difícil o descobrimento de uma verdade nova.

É que os materiais estranhos fornecidos combinam-se neles de tal modo numa síntese inteiriça e tão perfeita, às vezes, que se torna difícil discriminar no aspecto geral do trabalho, o que pertence a cada um dos mestres consultados.

Estes livros distinguem-se, portanto, ao primeiro lance de vista, dos que se erigem como uma mistura de excertos, acumulação mecânica de citações e fragmentos. (Cunha, 1995, p. 440-441).

Sob o argumento de que o império da ciência naquela altura do final do século XIX deixava poucas brechas para se deparar com uma “verdade nova”, restaria aos livros dessa área visar um estilo pessoal que lhe conferissem síntese e originalidade. Dessa maneira, sem desbancar a centralidade da ciência, Euclides sugere uma justificativa para a dimensão literária que valorizasse o texto científico, para o qual talvez o objetivo principal seria mais o de divulgar, convencer e emocionar do que provar algo inédito. Além disso, ele reconhecia em alguns gran-

des cientistas também grandes escritores, ou ainda, verdadeiros poetas, como indica ao final da crítica a *Estudos de higiene*:

Assim é que a sucessão das citações é tão vertiginosa às vezes, que a falta das aspas consagradas não nos permite saber aonde termina a colaboração do cientista e recomeça a responsabilidade literária do autor.

Felizmente, destacando-se nitidamente através de um estilo que mal conseguimos destramar no emaranhado das transcrições, avultam, evidenciando-se por si mesmas, autônomas, a frase correta e brilhante de Dabrée, por exemplo, ou os períodos sonoros e inimitáveis de um grande poeta, por acaso entregue a indagações geográficas – Elysée Réclus. (Cunha, 1995, p. 441).

Tal “destramar” de frase ou de períodos de um cientista que evocam a poesia também foi experimentado por Augusto de Campos (1996, p. 5), que identificou n’*Os sertões* mais de 500 decassílabos e mais de 200 dodecassílabos, o que talvez seja um indício de que nesse texto de 1897 Euclides provavelmente formulasse um estilo para sua obra. Sem se referir propriamente a versos que poderiam ser discriminados, Veríssimo (1977, p. 45-47) reconhece, como citado anteriormente, um livro de “um poeta”, mas, em seguida, recrimina uma série de “vícios” de linguagem, a começar pelo exagero nos “termos técnicos”, os quais denunciam uma “falta de simplicidade”, defeito que pertencia a “quase todos os nossos cientistas que fazem literatura”. É sintomático notar que Veríssimo, se começa pelo elogio da convivência entre ciência e literatura, restringe a posição de Euclides para o “cientista que faz literatura”, uma incongruência que já se fazia ecoar na intelectualidade brasileira da época, provocando a falha apontada, não admitida para uma concepção mais restrita de literatura.

Como se tratava de uma parcela relevante e não acessória de seu escrito, Euclides reagiu em carta a Veríssimo de 3 de dezembro de 1902, que constitui um fragmento importante da reflexão dele em torno das relações entre ciência e literatura:

Num ponto apenas vacilo – o que se refere ao emprego de termos técnicos. Aí, a meu ver, a crítica não foi justa.

Sagrados pela ciência e sendo de algum modo, permita-me a expressão, os aristocratas da linguagem, nada justifica o sistemático desprezo que lhes votam os homens de letras – sobretudo se considerarmos o consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos, é hoje a tendência mais elevada do pensamento humano.

[...] o escritor do futuro será forçosamente um polígrafo; e qualquer trabalho literário se distinguirá dos estritamente científicos, apenas, por uma síntese mais delicada, excluída apenas a aridez característica das análises e experiências.

[...] Eu estou convencido que a verdadeira impressão artística exige, fundamentalmente, a noção científica do caso que a desperta – e que, nesse caso, a comedida intervenção de uma tecnografia própria se impõe obrigatoriamente – e é justo desde que se não exagere ao ponto de dar um aspecto de compêndio ao livro que se escreve, mesmo porque em tal caso a feição sintética desapareceria e com ela a obra de arte. (Cunha, 1902 *apud* Galvão; Galloti, 1997, p. 144).

Ratificando algumas das ideias expostas nos artigos de 1892 e 1897, Euclides posiciona-se na contracorrente da delimitação dos campos de atuação que se insinuava ao prever um “escritor polígrafo”, menos aquele que escrevia sobre os mais diversos assuntos em um passado recente ou resistente, do que uma fronteira tênue entre obras literárias e científicas, aludida por uma “síntese mais delicada” por parte da literatura. Por outro lado, a fim de defender a necessidade da ciência frente

ao “desprezo” dos homens de letras, recorre à “comedida intervenção de uma tecnografia própria” para a obra literária, mas que não resvalasse para o compêndio, um possível oposto também em relação a um livro de ciência como *Os Sertões*, em que a presença da literatura se fazia tão ostensiva. É possível que nessa carta Euclides estivesse esboçando a noção de complementariedade entre ciência e literatura, diferenciadas apenas no grau de síntese e de termos técnicos utilizados.

Em 1906, no discurso de posse para a ABL, Euclides escolheu, antes de tudo, posicionar-se como cientista, portanto, alguém que se veria como estranho em uma instituição voltada à literatura, entendida cada vez mais pela produção ficcional:

[...] me desviei, sobremodo, dessa literatura imaginosa, de ficções, onde desde cedo se exercita e se revigora nosso subjetivismo, tão imperioso por vezes que faz o escritor um minúsculo epítome do universo, capaz de o interpretar *a priori*, como se tudo quanto ele ignora fosse apenas uma parte ainda não vista de si mesmo. Escritor por acidente – eu habituei-me a andar terra-a-terra, abreviando o espírito à contemplação dos fatos de ordem física adstritos às leis mais simples e gerais; e como é nessa ordem de fenômenos que se aferem, mais de pronto, as transformações da nossa inteligência, vai-se-me tornando mais e mais difícil esse abranger os caracteres preexcelentes das coisas, buscando-lhes as relações mais altas e formadoras das impressões artísticas, ou das sínteses estéticas. (Cunha, 1995, p. 231).

Apesar de contrapor uma suposta essência da literatura nacional, a de um subjetivismo ferrenho e egocêntrico, ao conhecimento direto e positivo do universo a que ele vinha se dedicando, surpreende ao admitir a vulnerabilidade do cientista ao ser desafiado por novas descobertas e por formulações que acionam princípios que parecem ser mais próprios ao domínio do poeta:

No submeter a fantasia ao plano geral da natureza, iludem-se os que nos supõem cada vez mais triunfantes e aptos a resumir tudo o que vemos no rigorismo implacável de algumas fórmulas incisivas e secas. Somos cada vez mais frágeis e perturbados. No perpétuo desequilíbrio, entre o que imaginamos e o que existe verificamos atônitos que a idealização mais afogueada, apagam-no-la os novos quadros da existência. Mesmo no recesso das mais indutivas noções, não é fácil saber, hoje, onde acaba o racionalismo e principia o misticismo. (Cunha, 1995, p. 232).

Euclides encerra essa parte de seu discurso lançando uma frase de efeito que paradoxalmente aproxima e diferencia o cientista e o poeta:

Imaginaí uns tristes poetas pelo avesso: arrebatam-nos também o sonho, mas ao invés de projetarmos a centelha criadora do gênio sobre o mundo que nos rodeia, é o esplendor deste mundo que nos invade e deslumbra. (Cunha, 1995, p. 231).

Nos últimos anos de vida, Euclides, ao escrever sobre dois poetas, inevitavelmente discutiu sua concepção de literatura que abarca a ciência, aprofundando a complementariedade entrevista na carta a Veríssimo e no discurso na ABL. Na conferência “Castro Alves e seu tempo”, proferida a 2 de dezembro de 1907 na Faculdade de Direito de São Paulo, proclama que tanto para a ciência quanto para a arte, a imaginação e a afetividade não devem ser anuladas pelo materialismo, evitando extremos que comprometeriam ambos os campos:

[...] nesta vida, em qualquer dos rumos percorridos, quer nas pesquisas da ciência, quer na contemplação artística, quer nos inumeráveis aspectos da ordem prática, devemos submeter a nossa imaginação à nossa observação, porém de modo que esta não anule aquela: isto é, que os fatos, reunidos pela ciência, não se agreguem numa pesada e árida erudição, e só nos tenham a valia

que se derive de suas leis; que os modelos, ou objetos do nosso descortino artístico, não se submetam em tanto extremo à ordem material, que nos extingam o sentimento profundo da natureza, apequenando-nos num raso realismo; e que as exigências utilitárias da vida prática, o ansiar pelo sucesso, a nobre vontade de vencer com os recursos que crescem, a subir, desde a riqueza até o talento, não rematem fechando-nos o coração e exscando-se o espírito, deixando-no-los sem as fontes inspiradoras da afetividade e das nossas fantasias.

Nem místicos, nem empíricos... (Cunha, 1995, p. 480).

Como se depreende desse trecho, a ascendência e a onipotência da ciência passaram a ser mais questionadas por Euclides, que desabafou nessa direção em carta ao poeta Vicente de Carvalho, de 18 de setembro de 1908, a partir da leitura do escritor norte-americano Ralph Adolfo Emerson:

É um *training* do espírito. Para desemperrar-me, o trapézio maravilhoso do maior dos metafísicos na Arte. Somente assim me libertarei por algum tempo da miserável ilusão científica, onde a hipocrisia da Verdade se mascara de fórmulas presunçosas e traiçoeiras. E felizmente sinto que a pouco e pouco se me vai despertando a vibração antiga dos bons tempos, quando eu não era obrigado a inscrever a vida universal em algumas linhas duras ou a avaliar em números. (Cunha, 1908 *apud* Galvão; Galloti, 1997, p. 376).

Euclides escreveu o prefácio intitulado “Antes dos versos” para o livro *Poemas e canções*, de Vicente de Carvalho, publicado ainda em 1908, o qual pode ser considerado o ponto alto das considerações dele a respeito do intercâmbio entre ciência e literatura a partir de um movimento de mão dupla: trata-se do engenheiro que se mostra habilitado a comentar um poeta, e de um poeta que representa de maneira dramáti-

ca e verossímil processos naturais estudados pela geologia. Nessa situação ímpar, Euclides intuiu que os papéis do poeta e do cientista podiam não ser fixos, mas intercambiáveis através de fronteiras porosas, não cabendo mais pensar em termos de distinção e hierarquização estritos:

Assim nos andamos nós – do realismo para o sonho, e deste para aquele, na oscilação perpétua das dúvidas, sem que se possa diferenciar, na obscura zona neutral alongada à beira do desconhecido, o poeta que espiritualiza a realidade, do naturalista que tateia o mistério. (Cunha, 1908 *apud* Galvão; Galloti, 1997, p. 484).

Referências

ABRAMS, Meyer Howard. **O espelho e a lâmpada**: teoria romântica e tradição crítica. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

CAMPOS, Augusto de. Transertões, **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 3 nov. 1996.

CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz; Publifolha, 2000.

CUNHA, Euclides da. **Obra completa**. Organização de Afrânio Coutinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. v. 1.

CUNHA, Euclides da. **Poesia reunida**. Organização de Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman. São Paulo: Editora da Unesp, 2009.

GALVÃO, Walnice Nogueira; GALLOTI, Oswaldo (org.). **Correspondência de Euclides da Cunha**. São Paulo: EdUSP, 1997.

JOÃO DO RIO. **O momento literário**. Curitiba: Criar Edições, 2006.

LIMA, Luiz Costa. **Terra ignota**: a construção de *Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. *Os sertões* entre ciência e ficção, entre cordialidade e intolerância. In: ROSENFELD, Kathrin Holtermayer. **Desvendando Rosa**: a obra de J. G. Rosa & outros ensaios. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

SÁ, Dominichi Miranda de. **A ciência como profissão**: médicos, bacharéis e cientistas no Brasil (1895-1935). Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2006.

SANTANA, José Carlos Barreto de. **Ciência e arte**: Euclides da Cunha e as ciências naturais. São Paulo: Hucitec; Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2001.

VERÍSSIMO, José. Campanha de Canudos. In: VERÍSSIMO, José. **Estudos de literatura brasileira**: 5ª série. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, 1977.

**TEMPORALIDADES
CONVERGENTES,
ESTÉTICAS DIVERGENTES**

Virgular com os olhos, ampulheta de abismos: a arte de *O alienista*

Ieda Lebensztayn

Pressupostos: *Belle Époque*, arte e crítica

Publicado na revista *A Estação* entre outubro de 1881 e março de 1882 e incluído no volume *Papéis avulsos* em 1892, *O alienista*, conto-novela de Machado de Assis, é um pouco anterior ao período de 1890 a 1920, baliza temporal dos estudos da *Belle Époque*. Mas, como todo grande texto artístico, dá forma a impasses semelhantes aos vividos na *Belle Époque* e também atuais.

Lê-se em um ensaio de André Nunes de Azevedo (2016) uma imagem-síntese desses impasses, a qual dialoga, em seu teor tragicômico, com a realidade configurada literariamente em *O alienista*; já o título do ensaio condensa contradições: “A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: a modernização da cidade como forma de sedução estética a serviço de um horizonte de integração conservadora sob a égide da civilização.” Como explica André, a Reforma Urbana Federal foi promovida entre 1903 e 1906 pela elite cafeicultora paulista, que ocupava a Presidência da República com Rodrigues Alves, e pelo Clube de Engenharia: realizou a reformulação do porto da capital federal e a abertura da Avenida Central, com a Biblioteca Nacional, o Teatro Municipal. Visava a atrair mão de obra imigrante, para suprir a carência de braços na lavoura paulista de café, impactada pela Abolição da escravatura.

Inspirada na modernização feita por Haussmann em Paris, a reforma do prefeito Pereira Passos implicou desalojar a população pobre para a periferia e proibir a circulação de mendigos e de ambulantes. Pelas ruas havia grande contingente de escravos, os chamados escravos de ganho e escravos prestadores de serviços públicos, além de imigrantes, que lutavam por sobreviver.

André Nunes nos conta que Pereira Passos se tornou popular a ponto de sua foto figurar em uma marca de caixa de fósforos. E a reforma incluiu a construção de mictórios públicos adornados com maçanetas de bronze, que logo foram roubadas. Há melhor metáfora para a modernização/civilização feita de retrocesso? Num país de formação escravocrata, com uma vasta população de escravos e pessoas em luta por sobreviver, a suntuosidade é incompatível com necessidades básicas – como bronze em maçanetas de mictórios. Essa higienização que priva as pessoas pobres de seu espaço – e aqui já anuncio a Casa Verde do *Alienista* – aponta que a doença a ser tratada é a social.

O que dizer da atualidade de *O alienista*? Um caminho é pensar na palavra *pessoa* e na reversibilidade entre eu e o outro.

“Sou eu!” Não parece loucura o fato corriqueiro de que, ao ouvirmos essa simples frase, conhecendo a voz que a emitiu, saibamos quem é a pessoa que nos bate à porta? Todo mundo pode dizer “Sou eu!”, e o olhar do outro nos define: singularmente, somos identificados pela voz. Não à toa, a palavra *pessoa* vem de *per-sona*: é a máscara pela qual soa uma voz única. Ao mesmo tempo, *persona* são as máscaras do teatro, os vários papéis sociais, familiares, profissionais, desempenhados pelas pessoas. Daí também as palavras “personagem”, “personalidade” (Ortega y Gasset, 1973; Arendt, 1993). Assim, uma combinação de singularidade e de faces sociais, suscetível ao vento das circunstâncias, constitui as pessoas. E, espectro dialético da ciência, a presença do avesso e da

dúvida nos lembra que, em francês, se *la personne* é “a pessoa”, *personne* significa “ninguém”.

Neste momento, em que o mundo sucumbe e busca sobreviver a uma pandemia, as pessoas são máscaras, entre a angústia de sufocarem sua voz e os princípios de autopreservação e de cuidado ético com o outro. Evidenciam-se simultaneamente o silenciar, a indistinção e a desigualdade de vozes individuais e de papéis sociais por trás das máscaras. Agora só o *delivery* anônimo bate à porta de quem deliberou, com consciência e amparo financeiro, permanecer confinado em casa. Se tal prisão toma feição de desatino, o que dizer do desvario dos que negam a pandemia, enquanto outros vivem a loucura de ter de sair para sobreviver? Doidice ficar confinado em casa por muito tempo, insensatez circular à toa com vírus pelas ruas, maluquice haver necessidade de sair nessa situação, enquanto tantos morrem. “Insânia, insânia e só insânia” (Assis, 2004, p. 261). Aqui ecoa *O alienista*, conto de Machado de Assis que nos abala a pensar nestas e em múltiplas questões, terrivelmente atuais: a importância e os limites da ciência; o exercício tirânico do poder; a angústia entre prisão e liberdade; a reversibilidade entre os sentidos de loucura e razão; as dúvidas quanto à ciência, à fé e às virtudes; a prevalência de interesses particulares e do capricho, acima de princípios éticos e coletivos.

No artigo “Uma correspondência em nova série”, conta Álvaro Lins (1958) que um amigo o incentivara a escrever uma ficção a respeito de um fato divertido, porém melancólico, comum no Brasil: homens sérios da vida pública serem chamados de loucos por indivíduos irresponsáveis. Ao recusar a demanda, o crítico ressalta que ela já tinha sido contemplada no teatro por Luigi Pirandello em *Così è (se vi pare)* [Assim é, se lhe parece] e num conto estendido em novela que antecipava a arte do italiano: *O alienista*, de Machado de Assis. Tal observação

de Álvaro Lins concentra marcas da escrita machadiana: o *humour* que provoca risos e contém lágrimas, construído sobre a lógica feita de absurdos, própria da realidade brasileira e ao mesmo tempo universal.

“Itaguaí é o meu universo” (Assis, 2004, p. 253). Essa afirmação do alienista Simão Bacamarte e as estratégias do narrador em terceira pessoa de evocar crônicas itaguaienses para atestar a verossimilhança de sua história, bem como de estabelecer um paralelo de episódios locais, como o Terror e a Revolta dos Canjicas, com as fases da Revolução Francesa, compõem uma forma peculiar machadiana, de *humour* crítico: ele nos possibilita, jocosa e melancolicamente, ver semelhanças e desproporções entre realidades brasileiras e estrangeiras, criando uma compreensão quanto às iniquidades conservadas desde a formação colonial brasileira, e quanto aos motores egoístas das ações.

O próprio uso da expressão francesa *Belle Époque* e a inspiração na reforma haussmanniana de Paris nos fazem lembrar essa estratégia da ironia machadiana, de aproximar realidades que têm alguma semelhança junto com desproporção. Nesse sentido, vale a leitura do ensaio “Machado de Assis, tradutor de si mesmo”, de Alcides Villaça (1998), que analisa o conto “A cartomante” e suas simetrias, que distinguem e dissolvem valores, promovendo a relativização de tudo.

Tais “traduções machadianas”, observa Alcides, constituem um processo crítico de criação concebido desde as *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Com base na recepção crítica de tal obra, que, junto com *Papéis avulsos*, marca o início da melhor produção machadiana, conhecida como segunda fase, Alfredo Bosi (2006) apresenta as quatro dimensões que configuram uma obra de arte: representação social, expressão subjetiva, construção e transitividade com o leitor. O estudo de cada uma dessas dimensões, fecundas em sua especificidade, demanda dialeticamente o das outras, mas nas obras de arte elas são indissociá-

veis. Por isso, a tarefa crítica é perfazer o círculo hermenêutico entre o todo e as partes, considerando essas quatro dimensões, num movimento analítico-interpretativo avesso a dogmatismos.

Alfinete em barra de seda: bico fechado, instante de liberdade

Em seu todo, bem como na singularidade de situações múltiplas de suas partes, *O alienista* encena a expressão de dilemas psicológicos referentes à loucura, observados e experienciados pelo protagonista Simão Bacamarte, e, a um tempo, a representação social do tratamento conferido à loucura pelos poderosos e pelo povo, por meio de uma construção cambiante que, ao definir as significações de loucura e de razão e as reverter em seu contrário, desestabiliza os sentidos, provocando o riso e a reflexão do público.

O modo como estão amalgamadas as questões psicológicas e sociais salta à vista logo na descrição dos loucos de Itaguaí e da indiferença a eles concedida pelos vereadores. Aos loucos “furiosos”, o trancamento no quarto em casa até morrerem vale a síntese irônica de ser-lhes a vida um “benefício” passível de ser “defraudado”. Decerto a vida trancada não representa grande benefício, mas nunca é demais lembrar a imagem machadiana das “Primas de Sapucaia!”, conto que configura a reversibilidade frequente entre o que parece benefício e se revela infortúnio. Já a liberdade garantida aos loucos “mansos” diz bem da etimologia da palavra *mansuetude*, “estar na mão de quem manda”, daquele que dá a mão para ser beijada pelos súditos (*mandar*, de *manus dare*, “dar a mão”).

A vereança de Itaguaí, entre outros pecados de que é arguida pelos cronistas, tinha o de não fazer caso dos dementes. Assim é que

cada louco furioso era trancado em uma alcova, na própria casa, e, não curado, mas descurado, até que a morte o vinha defraudar do benefício da vida; os mansos andavam à solta pela rua. (Assis, 2004, p. 254).

Assim, trancados os furiosos e soltos os dóceis, o cuidado da vereança com os loucos era mantê-los invisíveis, o que denota as implicações políticas que cercam o não se governar a si.

A criação da Casa Verde, asilo de loucos concebido pelo alienista Simão Bacamarte, também deixa ver, em múltiplos aspectos, a imbricação de fatores psicológicos, políticos e econômicos em situações que redundam na conservação do poder nas mãos das camadas dominantes. Instituir novos impostos foi a estratégia da vereança para “subsidiar o tratamento, alojamento e mantimento dos doudos pobres” (Assis, 2004, p. 255); no entanto, exigiu imaginação dos políticos, afinal “tudo estava tributado em Itaguaí” (Assis, 2004, p. 258). O *humour* machadiano nos mostra essa prática de taxação que atende aos interesses dos poderosos, tão comum na realidade brasileira, fazendo-nos rir da naturalidade com que se estabelece um imposto sobre o uso de plumas nos cavalos de coches mortuários e o tempo do enterro.

Impostos: a forma verbal do particípio tornada substantivo traduz a dupla dimensão, de submissão política e exploração financeira, com que tiranias como a de Simão Bacamarte e o cárcere da Casa Verde se exercem. Entretanto, conforme a perspectiva irônica sugerida pelo título da terceira seção do conto: “Deus sabe o que faz!”. Tal será a observação satisfeita, “com muita resignação” (Assis, 2004, p. 259) segundo o narrador, de Dona Evarista ante o êxito do marido, referindo-se ambigualmente à plausível e abençoada eficácia científica

que teria o tratamento dedicado por ele aos loucos, mas também ao lucro monetário auferido pelo casal.

Antes do contentamento de Evarista, magistralmente se desenha uma dança dela com Simão, cujos passos são desejos, afetos e interesses, insinuados aqui, silenciados e adiados acolá, adivinhados e realizados enfim. Melancólica, estimada mas preterida pela ciência, a mulher se queixa de viuvez, tamanha a obsessão do marido pelos loucos: “– Quem diria nunca que meia dúzia de lunáticos...”. Embora ansiosa por romper o fato de “nunca dos nuncas” ter visto o Rio de Janeiro, ela soube aguardar que o alienista lhe sugerisse viajar na companhia da tia:

– Irá com sua tia – redarguiu o alienista.

Note-se que D. Evarista tinha pensado nisso mesmo; mas não quisera pedi-lo nem insinuá-lo, em primeiro lugar porque seria impor grandes despesas ao marido, em segundo lugar porque era melhor, mais metódico e racional que a proposta viesse dele. (Assis, 2004, p. 259).

Em sua atitude “racional” para com o marido que lidava com loucos, ao perguntar pelos gastos que a viagem acarretaria, a mulher tem a oportunidade de confirmar que estavam ganhando muito. O narrador se esmera na descrição superlativa daquela riqueza e em seu efeito sobre Dona Evarista, concluindo com a palavra “opulência”: “deslumbrada” com a “via láctea de algarismos”, ela exclama a Deus ao avistar nas arcas os “montes de ouro”, “mil cruzados sobre mil cruzados, dobrões sobre dobrões”. Qual um refrão, Simão Bacamarte repete, ao ouvido da esposa, a frase que remetia à sua priorização da ciência frente ao casamento, mas agora as reticências, constituindo “a mais páfida das alusões”, apontam para os montes de ouro, que ela comia com seus olhos negros: “– Quem diria que meia dúzia de lunáticos...” (Assis, 2004, p. 259).

Como a condensar o sentido do conto, a cena que descreve a comitiva que acompanhou Dona Evarista na viagem ao Rio sintetiza, sutilmente, a realidade brasileira assentada nos disparates, aceitos e normalizados, da desigualdade social. Além da mulher do alienista e de sua tia, a esposa e um sobrinho do boticário, um padre conhecido de Bacamarte de Lisboa, mais “cinco ou seis” pajens e quatro mucamas compunham a comitiva. *En passant* não atentamos para este fato, mas bem poderíamos desfrutar da mordomia de tal jornada, afinal para cinco turistas havia exatamente ou quase o dobro de serviçais. O narrador nos faz rir das lágrimas de Dona Evarista: mesmo que sinceras, moviam-nas a despedida de um marido alheado e uma viagem desejada. Sobretudo para Bacamarte só a ciência importava, e a sua preocupação de haver ali, na multidão que cercava a comitiva, “algum demente” em meio à “gente de juízo” nos leva a indagar qual o juízo dessa gente, qual a razão de uma comitiva de cinco pessoas que tem tantos pajens e mucamas.

A “teoria nova” concebida pelo alienista enquanto a esposa viajava – segundo a qual a loucura é “um continente”, não apenas “uma ilha perdida no oceano da razão” (Assis, 2004, p. 260) – abre espaço para o narrador analisar formas de divulgação de fatos que se enquadram à perfeição no contexto da confusão entre loucura e sanidade: comuns em pequenas cidades brasileiras, como também nas grandes e em estrangeiras, antigas e atuais, hoje incrementados pela fluidez do WhatsApp, tais modos de comunicação frequentemente ignoram a distinção ética entre verdade e mentira, tendo largo alcance político, ao erigir ou destruir reputações.

Caracterizado como bajulador, o boticário Crispim Soares defende difundir a teoria de Bacamarte por meio da matraca. Explica o narrador que a matraca era tocada por homens contratados para andarem pelas ruas, nos povoados desprovidos de imprensa, com o propósito de

fazerem anúncios. Então nos oferece o caso exemplar de um vereador contrário à criação da Casa Verde: graças à matraca, reputavam-no domador de cobras e macacos, embora jamais tivesse domesticado sequer um bicho. Nada de novo sob o sol, hoje a matraca fala a língua das *fake news*:

E dizem as crônicas que algumas pessoas afirmavam ter visto cascavéis dançando no peito do vereador; afirmação perfeitamente falsa, mas só devida à absoluta confiança no sistema. Verdade, verdade, nem todas as instituições do antigo regímen mereciam o desprezo do nosso século. (Assis, 2004, p. 261).

Na medida em que Bacamarte instituiu o “terror”, prendendo muita gente na Casa Verde, outra forma de comunicação foi notada: as “versões populares”. Incrédulo quanto aos argumentos científicos do médico, o povo atribuía aquela sanha de encarcerar os outros a diversas motivações, como vingança, cobiça, castigo divino, monomania de Bacamarte, até a um plano secreto do Rio de Janeiro, voltado a impedir o progresso de Itaguaí – a chamada teoria da conspiração. Em síntese, tratava-se da atividade diária da “imaginação pública”, capaz de criar inúmeras explicações sem explicar nada (Assis, 2004, p. 265).

Na sequência da novela, outra situação envolvendo Dona Evarista, uma mucama e uma de suas “crias” configura os disparates normalizados da sociedade brasileira de base escravocrata, em que apenas por um instante é concedido a um jovem escravo ter razão. Como o alienista, vendo loucos por todos os lados, transformara a Casa Verde num cárcere privado para grande parte da população, o barbeiro Porfírio liderou a Revolta dos Canjicas, trezentas pessoas a bradarem pela morte do médico déspota. Objetiva, a descrição do momento em que Dona Evarista recebe a notícia dessa rebelião contém, nos detalhes do diálogo e dos gestos

das personagens, indícios da desigualdade social brasileira, observados e representados artisticamente. Recebe o leitor a notícia de que a mulher trouxera trinta e sete vestidos do Rio de Janeiro e, enquanto experimentava um deles, duvidou de uma de suas “crias”, o “moleque assustado” que lhe veio anunciar a ira dos revoltosos. A quantidade de vestidos de seda adquiridos, sinal do luxo e desperdício da classe dominante, se coaduna com os gestos de desconsiderar como “patuscada” o anunciado levante contra injustiças e, ao mesmo tempo, de se preocupar tão só em mudar a posição de um alfinete e em pedir que a mucama, de cócoras a seus pés, confira a barra do vestido. Mais do que ignorar as palavras do rapaz, Dona Evarista lhe dirige um grosseiro “Cala a boca, tolo!”. E também desfaz da opinião da mucama Benedita, de que estava boa a barra: o problema da mulher do alienista é a costura do vestido “um pouco enviesada”, a necessidade de “descoser para ficar igualzinho” (Assis, 2004, p. 271).

Apesar de a possibilidade de transformação social no país se resumir à mudança de posição de um alfinete, e a igualdade vislumbra-se ser a da barra de vestidos de seda, o narrador constrói um lampejo de razão, eis a loucura, para o “moleque”, “cria” de Evarista: enquanto o “terror” diante dos uivos dos manifestantes a paralisava, coube a ele “[...] um instante de triunfo, um certo movimento súbito, imperceptível, entranhado, de satisfação moral, ao ver que a realidade vinha jurar por ele.” (Assis, 2004, p. 217). Irmão mais velho da menina Lucrécia do conto “Caso da vara” (Assis, 2004, p. 579; Villaça, 2006, p. 17-30), que tossia para dentro, esse menino tem um triunfo “entranhado” e por um instante apenas. Habitado à realidade hostil, à necessidade de jurar em suas afirmações, alvos de desconfiança, viveu a alegria moral momentânea de ter a realidade jurando por ele, conforme a aguda observação machadiana.

Líder da revolução, o barbeiro Porfírio, embora lucrasse com a aplicação de sanguessugas na Casa Verde lotada, dizia que o interesse particular deve dar lugar ao interesse público¹. Conhecida do leitor de Machado de Assis, a raridade da prática dessa ponderação faz o narrador sublinhar que tal passagem referente a Porfírio era “uma das laudas mais puras desta sombria história”. Porém, ele mostrará que, ao longo da sublevação, o barbeiro sente também a ambição de tornar-se “senhor de Itaguaí” (Assis, 2004, p. 272).

O alienista dá forma às contradições, às idas e vindas frequentes no mundo político que, no entanto, não alteram a estrutura do poder. Capricho ou certo sentimento de classe: as crônicas itaguaienses não deram conta de explicar o porquê de parte da guarda haver abandonado a função de proteger o governo e aderido à Revolução dos Canjicas. Contudo, em momento algum Bacamarte perde seu poder: à derrubada violenta da Casa Verde o governante Porfírio, “Protetor da vila em nome de Sua Majestade e do povo”, prefere um acordo com o alienista. Resultado: é visto como louco por este e acusado de ter sido comprado pelo ouro do médico. Ressalte-se que, conservado seu ouro, Bacamarte abria mão de receber o estipêndio votado pela Câmara e seguia trabalhando pela ciência. Sua lisura se comprovava, aos olhos do povo, com a prisão da esposa, observada como demente desde a viagem ao Rio: a antiga modéstia se tornara apego ao luxo, com direito à hesitação entre um colar de granada e outro de safira.

1 Recorde-se, do *Memorial de Aires* (1908), a reflexão que envolve a libertação dos escravos e a chegada de carta do filho postiço: “Não há alegria pública que valha uma boa alegria particular”.

A tortura moral vivida por Crispim é capítulo especial do *humour* machadiano: como poderia o boticário decidir entre a alma bajuladora – que lhe impunha apoiar o alienista, apesar de ameaçado de prisão e de morte – e a autoconservação da vida, que lhe recomendava afastar-se daquele déspota odiado do povo? Mantido o poder do médico, a tortura moral de Crispim vale seu encarceramento na Casa Verde.

O equilíbrio da imperfeição moral

Escoando a areia do tempo na narrativa, delineado o abismo de estarem quatro quintos da população de Itaguaí presos no manicômio, vem o assombro: Simão Bacamarte, com sua ciência, entende que a verdadeira doutrina era a oposta e decide, pois, libertar as tantas pessoas que reputara loucas e encarcerar as que demonstravam equilíbrio.

Se o próprio fato estatístico mostrava que “normal e exemplar” é o “desequilíbrio das faculdades” (Assis, 2004, p. 281), a astúcia narrativa logra rir da lógica naturalizada dos vereadores: Bacamarte aceita a cláusula criada por eles mesmos, segundo a qual não poderiam ser presos. Que melhor prova de não padecerem de perfeição moral do que legislarem em causa própria? Já ao vereador Galvão, moderado e contrário a esses privilégios concedidos aos vereadores, só se podia prescrever o encarceramento.

Mas agora eram raros os confinados pelo alienista, e demorado seu exame dos casos até os prender. Visto o equilíbrio como patologia cerebral, a Casa Verde constituiu o destino do padre Lopes, do juiz de fora e até do barbeiro Porfírio, então arrependido da ambição que o levava a liderar a Revolução dos Canjicas, causa de mortes e ferimentos.

Terreno fértil da ficção machadiana, a situação narrativa da terapêutica que cura os dotados de equilíbrio sintetiza o próprio movimento do todo da novela: classificados os loucos segundo sua perfeição moral, Bacamarte lhes incutia gradualmente o sentimento oposto, até lhes restituir a razão. A um modesto, por exemplo, oferecia adornos, joias, títulos honoríficos, tentando-o com a vaidade, o melhor remédio. A instabilidade de sentidos, o apego a instituições junto com a primazia do capricho e da flutuação de interesses, a opção pelo caminho inverso – os passos de *O alienista* encontram os de “A Igreja do Diabo” (1883), de *Histórias sem data*, ecoando as palavras finais de Deus: “– Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão. Que queres tu? É a eterna contradição humana.” (Assis, 2004, p. 374).

A salvação do padre Lopes é outro capítulo especial do *humour* machadiano, que põe a nu a prática de certas autoridades como esse representante da Igreja, de afetar honestidade e erudição, mas incluir inverdades e corrupção em seus atos. Sabedor de que padre Lopes desconhecia o hebraico e o grego, o alienista o incumbiu de realizar uma análise crítica da versão da Bíblia dos Setenta, usada pelos judeus de língua grega. De forma concisa, o narrador expressa que a análise foi feita, ou seja, a perfeição moral do padre tinha brechas, o que o salvou: “ao cabo de dois meses possuía um livro e a liberdade” (Assis, 2004, p. 286).

Por fim, constatando não ter sido responsável pela cura daqueles cérebros, afinal o desequilíbrio estava latente neles, Simão Bacamarte sofre terrível “tempestade moral”, ao concluir que não havia loucos em Itaguaí, o que equivalia à ruína de suas teorias. Mas logo “suave clareza” lhe alumia a fisionomia: ele percebe que os traços do “perfeito equilíbrio mental e moral” definidores de um “acabado mentecapto” residiam nele próprio, tornando-se o último e único morador da Casa

Verde, até à morte. O contraste entre imagens da natureza que incorporam os dilemas psicológicos do alienista – a “tempestade moral” e a “suave claridade” – configura as contradições dessa personagem (Assis, 2004, p. 287).

A arte da ampulheta: o normal o gira vira

Tendo até aqui analisado sobretudo o jogo de desejos, interesses e necessidades e as contradições das personagens, com ênfase nas dimensões de representação social e de expressão subjetiva imbricadas na novela, cumpre retomá-las aos olhos da vertente de transitividade com o leitor, em especial de alguns ensaios da fortuna crítica, e destacar como tais vertentes se articulam por meio de elementos essenciais da construção formal.

Na fortuna crítica de *O alienista*, salientam-se os estudos de Eugênio Gomes (1949), Alfredo Bosi (1979), Jean Pierre Chauvin (2005), Ivan Teixeira (2010) e de Roberto Schwarz (2014).

Destaque-se a imagem da ampulheta: retomada de *Aspects of the Novel* de Edward Forster, por Antonio Candido no “Esquema de Machado de Assis” (1968), é fecunda para traduzir a forma de *O alienista*. À medida que o tempo escoar, os incontáveis grãos de sandice vão deixando vazia Itaguaí, até lotarem o ambiente da Casa Verde. Ou seja, conforme a imagem da ampulheta, o vidro superior, que transparecia plenitude, logo estará vazio; já o vidro inferior, que nada continha, se mostrará cheio. Onde a segurança dos fatos?

Potenciando essa instabilidade de morada dos grãos, basta virar a teoria-ampulheta, e sucederá o reverso: o vazio recém-cheio da Casa Verde se esvaziará; e, vice-versa, as ruas se repovoarão. Libertos os lou-

cos, Simão Bacamarte encarcera os raros equilibrados. Cheio-vazio, vazio-cheio, cheio-vazio...

Inexorável, a passagem do tempo, ao tomar a forma ampulheta do conto-novela machadiano, preenche-nos o vazio de sentido, como anuncia a epígrafe de *Papéis avulsos*:

Quanto a Diderot, ninguém ignora que ele não só escrevia contos, e alguns deliciosos, mas até aconselhava a um amigo que os escrevesse também. E eis a razão do enciclopedista: é que quando se faz um conto, o espírito fica alegre, o tempo escoá-se, e o conto da vida acaba, sem a gente dar por isso.

Poeta, o crítico Augusto Meyer (1958, p. 55-56), como a completar a figura da ampulheta, criou bela imagem para a forma de *O alienista*:

Caminhamos sobre um fio de linha muito frágil, esticado entre dois abismos, e o nosso equilíbrio é um acaso resultante da vaga neutralização de duas loucuras que se entrechocam. Equilíbrio? Não se pode mais falar em equilíbrio, entramos no reino do delírio sistemático, da 'lógica do absurdo' a que se refere Tertuliano.

Observa Meyer (1958) como a objetividade do trecho, a lentidão da narrativa, sua ironia contida e uma “graça irresistível mas apagada e modesta” tecem esse frágil fio entre dois abismos que provoca “espantosa vertigem” no leitor.

Tautologia, vírgula: arte

Considerando, pois, a forma de *O alienista* como uma ampulheta feita de dois abismos transpostos segundo a lógica do absurdo, é preciso atentar para um detalhe da arte do conto: na passagem da versão publi-

cada na imprensa, em *A Estação*, para a forma perene do livro, Machado de Assis fez uma significativa alteração, substituindo o verbo “pontuar” por “virgular”.

Analizado o texto machadiano em suas várias dimensões articuladas de composição e em diálogo com a fortuna crítica – a representação das disparidades e conservação da sociedade brasileira de origem escravocrata, a expressão subjetiva do terror da loucura, da revolta contra opressores, dos jogos de desejos e interesses, a construção formal das reviravoltas da ampuheta de abismos numa lógica absurda –, é produtivo estabelecer um movimento hermenêutico entre o todo e as partes do conto-novela com base nessa passagem alterada por Machado de Assis. Ela tem lugar na seção IV, “Uma teoria nova”, mas pode ser lida à luz das três viravoltas do texto e iluminá-las:

Todo o tempo que lhe sobrava [a Simão Bacamarte] dos cuidados da Casa Verde era pouco para andar na rua, ou de casa em casa, conversando as gentes, sobre trinta mil assuntos, e *virgulando* as falas de um olhar que metia medo aos mais heroicos. (Assis, 2004, v. 2, p. 260, grifos nossos)².

Já aí se desenha a loucura do protagonista, que será confirmada na viravolta final da narrativa. Repare-se o uso do verbo “conversar” tendo “as gentes”, um coletivo no plural, como objeto, a sinalizar a obsessão do médico antes pelo objeto científico do que pelas pessoas. E a hipérbole dos “trinta mil assuntos” sobre os quais ele versava indicia sua loucura,

2 Outra alteração empreendida por Machado foi extrair o trecho final da versão estampada em *A Estação*, que ria da transitoriedade da vida e da glória (Pires, 2017).

externada pelo olhar amedrontador que “virgulava” as falas. Digno de nota, o olhar que virgula as falas é o do cientista ocupado em separar, discriminar, classificar os vários tipos de loucos.

Ao mesmo tempo, essa passagem concentra elementos da segunda viravolta: o médico que conversa as gentes dedica mais tempo para identificar os casos raros de equilíbrio moral e ponderar com moderação a respeito deles. Realiza o significado etimológico de seu nome: Simão é “aquele que ouve”, “ouvinte” (do hebraico *Shim'on*, derivado de *shamá*, “ele ouviu”). Nesse sentido, virgular as falas com o olhar é assustador porque inclui o tempo de mediação pertinente à busca de compreender o outro.

Por fim, virgular é criar pausas, buscar tempo e ar para respirar – o que o próprio Simão Bacamarte não tinha, em sua obsessão por uma teoria da loucura, expressa precisamente na tautologia “a ciência era a ciência” (V – “O Terror”). A tautologia é uma Casa Verde, prisão de que não se escapa.

Duas palavras em especial se repetem na narrativa para caracterizar atitudes tanto do alienista como da população de Itaguaí, vira e mexe tidos por dementes: extraordinário e assombro. Extraordinária e assombrosa era a paciência de Simão Bacamarte, mas também os fenômenos por ele observados em muitos enfermos e as reações à prisão e à soltura das pessoas. Amigos da sandice, o extraordinário é o que foge à ordem, ao convencional, e o assombro fica entre as luzes e sombras da admiração, do espanto, do terror.

E absurdo, que vem de “surdo, desagradável ao ouvido, incompreensível”, é outra palavra que ecoa do *humour* machadiano de *O alienista*. Quando padre Lopes reprovou como absurda a teoria de confinar os loucos na Casa Verde, o riso de Bacamarte, embora discreto, somou

desdém mas também comiseração, fonte de ética, pelos vencidos. Vindo à mente a loucura legada pelo filósofo Quincas Borba a Rubião, junto com a teoria de Humanitas – sintetizada em “Ao vencido, ódio ou compaixão; ao vencedor, as batatas” –, tem-se a medida da totalidade absurda figurada pelo cientista tautológico.

Por isso, absurdo, o gesto final de Simão, de trancar os ouvidos à mulher e trancar-se na Casa Verde, é antinatural e nega seu próprio nome. Contudo, os ouvidos fechados contrastam com os “olhos acesos” da convicção científica do “ilustre” médico, que se entrega por mais bastante tempo ao estudo e à cura de si mesmo, até morrer sem alcançar nada. Simão absurdo, seu sobrenome Bacamarte, significando arma, contém a palavra “arte”.

Referências

ARENDT, Hannah. O grande jogo do mundo. *In*: ARENDT, Hannah. **A dignidade da política**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1993.

ASSIS, Machado de. O alienista. *In*: ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos**: obra completa em quatro volumes. 2. ed. Organização de Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecílio e Heloisa Jahn. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. v. 2.

ASSIS, Machado de. “A Igreja do Diabo”. *In*: ASSIS, Machado de. **Histórias sem data, Obra completa em três volumes**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004a. v. 2.

ASSIS, Machado de. O alienista. *In*: ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos, Obra completa em três volumes**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004b. v. 2.

ASSIS, Machado de. “O caso da vara”. *In*: ASSIS, Machado de. **Páginas recolhidas, Obra completa em três volumes**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004c. v. 2.

ASSIS, Machado de. Quincas Borba. *In*: ASSIS, Machado de. **Obra completa em três volumes**. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004d. v. 1.

AZEVEDO, André Nunes de. A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: a modernização da cidade como forma de sedução estética a serviço de um horizonte de integração conservadora sob a égide da civilização. *In*: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima; GENS, Rosa (org.). **Belle Époque**: crítica, arte e cultura. São Paulo: Intermeios, 2016. p. 136-242.

BOSI, Alfredo. A máscara e a fenda [1979]. *In*: BOSI, Alfredo. **Machado de Assis**: o enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999.

BOSI, Alfredo. **Brás Cubas em três versões**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis [1968]. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CHAUVIN, Jean Pierre. **O alienista**: a teoria dos contrastes em Machado de Assis. São Paulo: Reis, 2005.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance** [1927]. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

GOMES, Eugênio. III – Swift. *In*: GOMES, Eugênio. **Espelho contra espelho**: estudos e ensaios. São Paulo: Instituto Progresso, 1949.

LINS, Álvaro. Uma correspondência em nova série. **O Jornal**: Ideias, Problemas e Livros, Rio de Janeiro, 1º mar. 1958.

MEYER, Augusto. **Machado de Assis, 1935-1958**. Rio de Janeiro: São José, 1958.

ORTEGA Y GASSET, José. **O homem e a gente**: intercomunicação humana. 2. ed. Rio de Janeiro: Livro Ibero-Americano, 1973.

PIRES, Carlos. Oscilações do narrador em *O alienista*, de Machado de Assis. **Machado de Assis em Linha**, São Paulo, v. 10, n. 21, p. 142-157, ago. 2017. DOI: <https://doi.org/10.1590/1983-6821201710218>.

SCHWARZ, Roberto. A lata de lixo da História: chanchada política. **Terceira Margem**, v. 18, n. 30, p. 227-243, jul./dez. 2014.

TEIXEIRA, Ivan. **O altar & o trono**: dinâmica do poder em *O alienista*. Cotia: Ateliê; Campinas: Editora Unicamp, 2010.

VILLAÇA, Alcides. Machado de Assis, tradutor de si mesmo. **Novos Estudos Cebrap**, São Paulo, n. 51, p. 3-14, jul. 1998.

VILLAÇA, Alcides. Querer, poder, precisar: “O caso da vara”. **Teresa: Revista de Literatura Brasileira**, São Paulo, n. 6-7, p. 17-30, 2006.

A metáfora da escrita como ruptura com as tendências do complexo estilístico pós-romântico na concepção de *Dom Casmurro*, de Machado de Assis

José Osmar de Melo

As questões problematizadas por Machado de Assis no romance *Dom Casmurro* – o ciúme, a precariedade e a incerteza do ser humano, a irreversibilidade do tempo, os delírios paranoides de Bento Santiago, o jogo da verdade e da mentira, a visão relativista de mundo, a verve irônica e humorística do narrador, a exploração do lúdico, como estratégia narrativa, e, numa perspectiva niilista, a prevalência fatal das tramas do destino – não se coadunam, ao que parece, com as tendências do complexo estilístico pós-romântico em voga na época do escritor carioca. Na narrativa, Machado de Assis retrata, nas relações humanas, o abismo existente entre o idealismo da moral e a prática das ações e as contradições da alma humana: seus labirintos, suas dissimulações, seus enigmas, suas ambiguidades, suas neuroses e loucuras.

Para observar o homem e as suas circunstâncias, Machado de Assis obedece, ao que parece, a um curioso preceito ético de Espinoza que aconselha o seguinte: “não ri nem chora, não ama nem detesta; compreende”¹. Daí ser a compreensão o lema de todo humorista, uma

1 “Non ridere, non lugere, neque detestari, sed intelligere” (Spinoza *apud* Nietzsche, 2004, p. 200-201).

vez que essa postura permite ao autor ver as coisas em perspectiva na carpintaria do romance *Dom Casmurro*. Mas, como não é possível a presença simultânea, direta, de todos os aspectos que o humorista vê, algo permanece elidido, insinuado, escondido, nos avessos da linguagem.

A esse respeito, o capítulo “As imitações de Ezequiel”, repleto de subentendidos e ambiguidade, nos dirige a atenção para uma preocupação recorrente na ficção machadiana: o problema das meias verdades. Assim, quando o narrador afirma haver em Ezequiel os caracteres de Escobar, não significa que ele queira incriminar Capitu de adultério. Diferentemente disso, as semelhanças não afirmam nada. Para que se perceba o jogo sofismático na estrutura do romance, basta que se confronte o capítulo “As imitações de Ezequiel” com o capítulo “O retrato”, ao qual Gurgel se refere, chamando a atenção de Bentinho para as semelhanças existentes entre Capitu e a mulher dele, e a afirmativa do narrador: “na vida há dessas semelhanças assim esquisitas” (Assis, 2019, p. 126), que poderia ser um argumento para contrariar o adultério presumido no livro. Episódios semelhantes podem ser confrontados entre outros capítulos da narrativa, e a conclusão que se pode tirar do cotejo é que as semelhanças podem não significar nada.

No *Dom Casmurro*, o narrador tende a afirmar sempre o contrário do que diz, com vistas a trapacear o leitor mediante as diabólicas vias indiretas da linguagem ou o abominável *tongue-in-cheek* (Almansi, 1978), que instaura a ambiguidade como algo inerente à linguagem, já que ocorre atrás de uma barreira, oposta à comunicação da mensagem: acontecimento que, às vezes, comunica e recusa a se comunicar. Por isso, vai muito além do dizer o contrário do que pensamos, uma vez que se caracteriza pela instauração da dúvida e da ambiguidade no seio da comunicação.

Essa característica de *Dom Casmurro*, que se configura na ambiguidade do romance, é, ao que parece, uma estratégia do autor implícito,

já que ele suprime o narrador onisciente, colocando, assim, “toda a responsabilidade da narração no personagem ciumento” (Santiago, 1978, p. 35). Com vistas a conseguir esse efeito, Machado, em conformidade com Santiago, modifica a profissão da personagem, uma vez que a dota do poder de persuasão e de sutileza para manejar, cuidadosamente, os julgamentos das outras personagens.

A esse respeito, vale observar a reflexão de Silviano Santiago no que tange à maneira como o narrador compõe o livro. Para tanto, o crítico literário mineiro cita Helen Caldwell, segundo a qual Bentinho gasta, para despistar o leitor, dois terços do livro descrevendo as suas impressões de Capitu menina e um terço descrevendo as suas impressões da Capitu adulta (Santiago, 1978, p. 36).

Esse artifício, segundo Santiago, é uma manobra bem elaborada do narrador com vistas a fazer com que o leitor acredite nele. Mas quem observou, primeiramente, essas artimanhas, utilizadas pelo autor implícito, foi a crítica literária norte-americana, na década de 1960. Até então, Capitu era vista como culpada pela traição em seu casamento. Depois da instigante análise literária de Caldwell, os leitores de *Dom Casmurro* passaram a observar a ambiguidade, a ironia *humoresque* e as estratégias narrativas que permeiam o romance, como, por exemplo, os jogos de engano do narrador na irônica relação com o leitor, a referência explícita ao termo “capítulo”, a fim de recordar o leitor sobre alguma passagem da trama, obrigando-o a retornar a páginas pretéritas do livro, ou mesmo dizendo que ele pode “saltar o capítulo” (Assis, 2019, p. 29) e seguir adiante.

Na conversa com o leitor, o narrador machadiano deixa explícito que o enredo está sendo construído. Assim, o leitor, ao invés de viver a história, percebe-a como linguagem. Mediante esse recurso, o enredo linear, com o qual o leitor se identifica, é quebrado pela interferência

do narrador, pois Machado usa livremente o elíptico e o fragmentário para intervir na narrativa com bisbilhotice saborosa e para compartilhar com o leitor o processo de construção da narrativa, já que, diferentemente dos realistas-naturalistas² de seu tempo, já havia percebido, com lucidez, que, entre o mundo real e a vontade de narrá-lo e escrevê-lo, há uma longa distância (Pires; Oliveira, 2010)³.

Assim, Machado de Assis imprime, mediante a pena do narrador, uma série de procedimentos discursivos que comprometem o efeito de realidade da verossimilhança, uma vez que quebra o pacto realista através das constantes reflexões metanarrativas que denunciam, para o leitor atento, que o livro é um livro; não uma realidade. A grande ação do livro *Dom Casmurro* é o próprio ato de escrever um livro, como fica claro desde os dois primeiros capítulos, intitulados “Do título” e “Do livro” (Assis, 2019).

Essas estratégias narrativas – recorrentes no *Dom Casmurro* – configuram o enredo machadiano como produto que não obedece à linearidade esperada pelo gosto regular do público consumidor de romances realistas, para o qual, provavelmente, soava estranho a ruptura

2 Vale salientar que, no Realismo, e para o público a ele habituado, o valor da obra é medido de acordo com o maior ou menor grau de ilusão de referencialidade. O leitor gostará do romance com o qual possa se identificar e com o qual possa estabelecer o maior número possível de relações com o que é observável na realidade, no cotidiano exterior ao âmbito ficcional (Pires; Oliveira, 2010).

3 Ao que parece, Machado de Assis tinha consciência de que o escritor possui a realidade diante de si e não por trás de si, pois, para ele, o texto reorganiza o real; logo não pode ser espelho do real, já que isso seria impossível. É justamente por essa concepção moderna de criação literária que o escritor carioca se diferenciava de seus antecessores românticos e tampouco se filiou aos postulados do naturalismo e do realismo literários em voga no final do século XIX (Pires; Oliveira, 2010).

da linearidade princípio, meio e fim e, sobretudo, as interrupções da narrativa, mediante a intromissão de comentários irônicos do narrador a respeito do ato da escrita. Além do mais, funcionam, também, como pistas enganosas para o leitor, bem como fontes para a reflexão acerca das características metanarrativas do romance, porém alguns críticos permaneceram, por muito tempo, numa discussão estéril a respeito ou não do adultério de Capitu.

Entretanto, a figura central de *Dom Casmurro* não passa por Capitu, mas por Bento Santiago, única personagem da obra, porque as outras são fantasmas do passado, que vão ressurgindo à medida que o narrador as evoca do fundo da memória. O que se sabe dessas personagens é oriundo do que diz Bento Santiago, que, velho, solitário e amargurado, tenta encarnar, mediante seu olhar retrospectivo, tendencioso e provavelmente desonesto, o Bentinho da casa de Matacalavos.

Essa dinâmica produtora-destruidora do real, ao que parece, se realiza metaforicamente na dinâmica da linguagem do *Dom Casmurro*, no qual o autor implícito, via narrador, produz representações e cria significações para, em seguida, negá-las no contínuo movimento pendular entre o real e o irreal, a realidade e a ficção, a escritura e a representação, o real e a linguagem. Aliás, o que caracteriza, magistralmente, o romance é essa tensão entre as múltiplas possibilidades da ficção e os conceitos que querem se afirmar como essenciais. Mas estes, hoje, estão esvaziados, pois não mais se pensa o homem na sua inteiridade modelar, mas o lugar onde o sujeito se constitui, sua escrita aí onde ele se apaga, perpassado por algo que funciona como causa de novos significantes, novas escritas que proliferam de modo peculiar na cena literária.

Por isso, em Machado, ao contrário dos objetivos realistas de obscurecimento entre as fronteiras do real e do ficcional, procura-se evidenciar o texto literário como produto de construção, como um artefato

(que é, inclusive, compartilhado pelo narrador com o leitor, à medida que ele elabora, em suas idas e vindas, a narrativa) e não como simples tentativas de copiar uma realidade que lhe seja exterior.

A propósito do assunto, Barthes ([s.d.], p. 22-23) salienta:

O real não é representável, [...], mas somente demonstrável. [...] Para Lacan, é definido como o impossível, o que não pode ser atingido e escapa ao discurso, quer se verifique, em termos topológicos, que não se pode fazer coincidir uma ordem pluridimensional (o real) e uma ordem unidimensional (a linguagem). Ora, é a essa impossibilidade topológica que a literatura não quer nunca se render. Mas não há paralelismo entre o real e a linguagem. Os homens não se conformam com isso, mas é essa recusa que produz, numa faina incessante, a literatura. [...] a literatura é categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo; mas é também obstinadamente irrealista; ela acredita sensato o desejo do impossível.

Poderíamos, então, pensar que algumas manifestações da arte buscam, ainda, a representação do real. Aí se alinham as diversas modalidades da arte da mimese, da arte realista propriamente dita. Outras, por sua vez, já não buscam a representação do real, mas sua escrita. Este é, ao que parece, o caso do romance *Dom Casmurro*, cuja carpintaria concentra-se nas facetas movediças, ambíguas e irônicas da escrita.

Dom Casmurro erige-se, por conseguinte, como livro que abusa do metaforismo, com vistas a jogar ambigualmente com o leitor. Há, inclusive, um pensamento conclusivo do romance, que já revela, desde as primeiras páginas, a fala ambígua do narrador no que diz respeito à namorada da infância: “O resto é saber se a Capitu da Praia da Glória já estava contida dentro da de Matacavalos” (Assis, 2019, p. 198).

Envenenado pelo ciúme, o livro de Bento Santiago é um libelo contra Capitu, cuja imagem é construída pelo narrador como a de uma mulher que, desde a adolescência, já se caracterizava pela disponibilidade para a traição. Esta é a questão básica defendida pelo narrador no capítulo final de suas memórias. No fundo, Bento não admite a dúvida. Na melhor técnica da retórica do convencimento, ele lança a nós, leitores, a condução da conclusão: Capitu era, visceralmente, desonesta.

Aliás, pode-se auscultar o ciúme de Bentinho por Capitu por toda a narrativa, como, por exemplo, no capítulo LXII – “Uma Ponta de Iago” –, em que o narrador pergunta por Capitu a José Dias, numa visita que o agregado lhe faz, no seminário, e escuta o seguinte relato dele: “– Tem andado alegre, como sempre; é uma tontinha. Aquilo enquanto não pegar algum peralta da vizinhança, que case com ela...” (Assis, 2019, p. 100).

O título desse capítulo, além de irônico, é sugestivo. Assim como Iago, que tenta persuadir Otelo da traição de Desdêmona, José Dias, dissimuladamente, vai tentando romper o relacionamento de Bentinho com Capitu, com insinuações de que ela é uma moça em quem não se pode confiar, pois possui, segundo ele, “olhos de cigana oblíqua e dissimulada” (Assis, 2019, p. 58).

Na convivência de cada dia e de cada noite, Bento quer a exclusividade de atenção da mulher, que, distraída de suas lições de astronomia, olha o mar. Bento sente ciúmes do mar. E preocupa-se com as divagações de Capitu: o que lhe passaria pela cabeça? Em quem pensava? O que pensava? E confessa: “os meus ciúmes eram intensos, mas curtos; com pouco derrubaria tudo” (Assis, 2019, p. 154). Ou ainda:

[...] o menor gesto me afligia, a mais ínfima palavra, uma insistência qualquer; muita vez, só a indiferença bastava. Cheguei a ter ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer

homem, moço ou maduro, me enchia de terror ou desconfiança.
(Assis, 2019, p. 161-162).

Enfim, quase tudo passa a ser, para Bento Santiago, um indício da infidelidade da esposa: o encontro com Escobar à porta do corredor de sua casa, no capítulo “Os embargos de terceiro”, quando Bentinho retornava a casa, vindo do teatro, o que o leva a desconfiar do amigo e possível comborço e presumir a traição de Capitu; o esquecimento do pregão, motivo da jura amorosa na adolescência; a frieza da mãe com relação à nora e ao neto; uma semelhança entrevista entre a filha de Sancha e Escobar com o próprio filho, que emerge como indício de comum origem das crianças; o olhar quente e convidativo e o aperto de mão mais demorado que de costume por parte de Sancha, atitude que Bento, inclusive, transfere para Capitu, como símbolo de sua infidelidade e traição com o amigo Escobar.

A esse respeito, vale destacar alguns fragmentos da narrativa concernentes ao velório de Escobar, nos quais o narrador observa o olhar de Capitu para o cadáver: “[...] olhou alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira soltassem algumas lágrimas poucas e caladas.” (Assis, 2019, p. 173).

Bento Santiago examina-a. Observa suas reações. Avalia-a friamente. Capitu, frente à comoção geral que precedia o enterro, tenta tirar dali a amiga Sancha, mas o cadáver parece que a retinha também. E ele conclui: “[...] momento houve em que os olhos de Capitu fitaram o defunto, quais os da viúva, sem o pranto nem palavras desta, mas grandes e abertos, como a vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador da manhã.” (Assis, 2019, p. 173).

Assim, naquele olhar devorador, naqueles olhos fixos, tão apaixonadamente fixos, Bento Santiago vê e percebe a prova, segura e infalível,

da infidelidade da esposa. No cortejo, irrompe-lhe o impulso “de atirar à rua o caixão, o defunto e tudo” (Assis, 2019, p. 174).

O que Bento Santiago vê, mergulhado no oceano de delírios, de ciúmes, no olhar fixo e no olhar de olhos grandes e abertos é a dor da perda do amante; o que ele vê naquele olhar é que entre eles teria havido uma ligação amorosa. Mas as conclusões de Dom Casmurro a respeito da traição de Capitu não atestam nem afirmam o adultério dela.

Por isso, ele toma o filho para transformá-lo em documento da traição de Capitu. Não são os olhos somente que repetem Escobar, “mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira” (Assis, 2019, p. 181).

Desse modo, Bento Santiago via Escobar surgindo da sepultura, do seminário e do Flamengo. Bento teve vontade de matar a todos, mulher e filho. A vida em comum torna-se insuportável, e Bento não suporta a presença do menino que, enfim, é colocado em um colégio interno.

Bento, cada vez mais deprimido, pensa em se matar. Compra veneno, escreve cartas, mas abandona o projeto. Sai para jantar fora e assiste no teatro à representação de *Otelo*, de Shakespeare. A tragédia desperta nele um vulcão que quer arrasar em fogo e sangue a má terra da verdade, isto é, Capitu.

Pela segunda vez, deseja matar-se e organiza os preparativos para isso. A fotografia de Escobar, no fundo, o encoraja na ação, mas o filho interrompe seu impulso suicida. Tem desejo de liquidá-lo. Mas a mãe chega à porta e acaba de escutar Bento dizer-lhe: “– Não, não, eu não sou teu pai!” (Assis, 2019, p. 187).

Na discussão que se segue, Bento revela a razão de seu comportamento, de seu doentio ciúme na simples declaração: “Que não é meu filho” (Assis, 2019, p. 181). Capitu reage, mas Bento se recusou ao con-

fronto: “Há coisas que se não dizem”. Capitu responde: “– Que se não dizem só metade; mas já que disse metade, diga tudo” (Assis, 2019, p. 188).

Diga tudo... Quem, nos romances de Machado, conta uma história inteira? Na continuação da cena, os interlocutores não chegam a dizer tudo: durante essa conversa, Bento não vai ao ponto de acusar Capitu de o haver traído com Escobar, e Capitu, por sua vez, não chega a negar a infidelidade (Moreira, 2009, p. 53).

O desafio que Capitu lançou ao marido na época em que o casal atravessava temporais “contínuos e terríveis” – “diga tudo” – pode ser endereçado também ao narrador do romance: o mesmo marido, muitos anos depois de desfeito o casamento. Como bem sabem os leitores de Machado, Bento Santiago apenas propôs escrever um livro contando a história de seus amores de mocidade, quando já estava solitário e envelhecido, tanto que considerou merecido o apelido desagradável de “Dom Casmurro” e, ainda, o aproveitou como título de seu livro de memórias. Assim, nasce uma velha dúvida: será que este narrador amargurado está mesmo contando a história do que se passou há tantos anos entre ele e a mulher? Eis o mecanismo narrativo que dá lugar à ambiguidade fundamental de *Dom Casmurro* (Assis, 2019, p. 53-54).

Com o pedido de separação de sua mulher, Bento resolve, ante a insistência da esposa, completar seu pensamento: “Aqui vai o que lhe posso dizer, e é tudo. Não disse tudo, mal pude aludir aos amores de Escobar, sem proferir-lhe o nome.” (Assis, 2019, p. 188). Sem conseguir expressar-se e mesmo dizer o nome do rival, Bento deixa Capitu vislumbrar a confusão de seus sentimentos, e esta, indignada, atira-lhe irônica uma farpa: “Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos seus ciúmes!” (Assis, 2019, p. 188).

Em seguida, vem a passagem decisiva: “Capitu e eu, involuntariamente, olhamos para a fotografia de Escobar, e depois um para o outro.” (Assis, 2019, p. 189). O olhar de Capitu revela a Bento a sua atração por Escobar: “Desta vez a confusão dela fez-se confissão pura” (Assis, 2019, p. 189). É o que conclui Dom Casmurro, imerso em sua interpretação delirante. A certeza dessa confissão que Bento capta no olhar de Capitu o transforma em um homem novo. Cessam-lhe, então, os desejos de morte.

Por outro lado, Dom Casmurro ainda conserva certo contato com a realidade. E podemos percebê-lo quando deseja encontrar uma fotografia de Escobar menino para, com ela, comparar a figura do filho. E é também esse resto de contato com a realidade objetiva que o faz afirmar a respeito de Capitu: “De boca, porém, não confessou nada” (Assis, 2019, p. 189). Nesse sentido, a frase é ambígua e desdiz o olhar que é pura confissão.

Por fim, Bento Santiago isola na Suíça a mãe e o filho. Aquela morre por lá. Este, ainda uma vez antes de morrer de tifo em Jerusalém, vem visitar o pai, trazendo, de novo, consigo o fantasma de Escobar. Bento, ao recompor suas memórias, ignora quase que por completo esse trecho da sua vida. O fim de Capitu é dito da forma mais sintética por ocasião da inesperada visita do filho, já na casa do Engenho Novo. O filho diz rapidamente que a mãe se acha morta e enterrada e evita tocar no assunto. Ao primeiro e único amor, Bento consegue matar e enterrar, mas não ao ciúme que ressurge ali na figura do filho.

Ao pedir ajuda ao pai para a viagem científica que faria ao Oriente Próximo, recebe o seu apoio. Mas Bento Santiago resmunga consigo: “antes lhe pegasse a lepra...” (Assis, 2019, p. 196). Essa agressividade, que não havia morrido, revela ainda a sombra do ciúme que ainda corrói o velho Bento Santiago. Não houve lepra, mas o filho morre de

tifo nas imediações de Jerusalém. O epitáfio gravado no túmulo dele aparece na linha condutora do ciúme delirante: “Tu eras perfeito nos teus caminhos, desde o dia da tua criação” (Assis, 2019, p. 197). Esse epitáfio desperta no delírio do velho Santiago uma pergunta: “Quando seria a criação de Ezequiel?” (Assis, 2019, p. 151). Bento não encontra resposta.

Na casa do Engenho Novo, que o narrador fez construir tal como a de Matacavalos, que é uma metáfora desta, o velho Bento cai no mundo dos fantasmas, da melancolia, da solidão, dos impulsos suicidas e assassinos, transforma-se em um homem novo, e seu mundo também se transforma com o esvaziamento afetivo, a incapacidade de criar laços amorosos, a esquisitice e a bizarrice do comportamento.

Diferentemente do narrador de *Em busca do tempo perdido*⁴, de Marcel Proust (1968), que, através da memória involuntária, redescobre o tempo perdido, ao degustar uma *madeleine*, Bento Santiago, ao tentar “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” (Assis, 2019, p. 14), redescobre, no tempo perdido, apenas os fantasmas do passado, que o atormentam, o ressentimento doentio do amor perdido e a impossibilidade de recuperar e restaurar o passado.

Mas a tentativa do narrador de “atar as duas pontas da vida e restaurar na velhice a adolescência” resulta em um grande malogro para Dom Casmurro. Se, por um lado, a lembrança reativa a memória, tra-

4 “O importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido da sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? [...] cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas de tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós.” (Benjamin, 1985, p. 36).

zendo as sensações do passado, por outro, ela dá ao narrador a consciência da irreversibilidade do tempo. Logo, é impossível recuperar o passado. Daí o fato de o narrador fracassar em sua experiência de revivê-lo.

Mais uma vez assaltado pela memória, o narrador pensa em escrever um livro:

Lembrou-me escrever um livro: [...] foi então que os bustos pintados nas paredes entraram a falar-me e a dizer-me que, uma vez que eles não alcançavam reconstituir-me os tempos idos, pegasse da pena e contasse alguns. Talvez a narração me desse a ilusão, e as sombras viessem perpassar ligeiras, como o poeta, não o do trem, mas o do *Fausto*: Aí vindes, outra vez, inquietas sombras...? (Assis, 2019, p. 15).

Desse modo, o livro propõe-se todo como uma metáfora da escrita, e as duas metáforas nos chamam a atenção, no *Dom Casmurro*: as da casa da velhice semelhante à da infância, e à do livro, como narrativa que metaforiza a vida da personagem. Porém ambas as metáforas – a casa e o livro – são simulacros: a casa da infância no Engenho Novo, simulacro material, é uma casa povoada, apenas, por sombras, porque todos já morreram; só Bento Santiago sobreviveu. E o livro, simulacro simbólico, escrito por Bento Santiago, com o propósito de atar as duas pontas da vida, é, também, a revelação pungente da inexorabilidade do tempo e de seu profundo malogro existencial.

Embora Bento Santiago exiba uma aparente indiferença ao final de seu livro, sua narração é reveladora de sua ruína interna e do fracasso de seu projeto de vida, conforme o próprio narrador afirma:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor nem o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é

diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas falta eu mesmo, e esta lacuna é tudo. (Assis, 2019, p. 14-15).

Entretanto, dentre todas as metáforas do romance, é importante salientar a metáfora do mar como elemento primordial no desenlace dos conflitos entre Bento/Capitu e Escobar, uma vez que Bento Santiago, durante o velório de Escobar, que morrera afogado por arrostar o mar em dia de ressaca, nos tenta persuadir, como narrador perverso que é, que os olhos de Capitu, que parecem querer “tragar o nadador da manhã”, são os mesmos olhos da retórica dos namorados.

A esse respeito, a metáfora do capítulo 32 converge para a do capítulo 123, cujos títulos são os mesmos. Só isso basta para mostrar o grande artista e criador que era Machado de Assis. No capítulo 32, “Olhos de ressaca”, é Bentinho quem se sente tragado pela vaga dos olhos de Capitu:

Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram. Olhos de ressaca? Vá, de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços, aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me. (Assis, 2019, p. 58).

Bento Santiago (já Dom Casmurro) pede à retórica dos namorados uma comparação “exata” e “poética” para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu, querendo tragar, como a vaga do mar, o nadador da

manhã. Mas Capitu é como o mar: é um enigma, é um desafio, é uma es-
finge que Bento Santiago (mas também o leitor) não consegue decifrar,
pois ela é duplamente enigmática. De um lado, na visão do narrador. De
outro, na caracterização que lhe confere a narrativa.

Assim, por quase todo o enredo, Machado de Assis, através de
seu narrador, vai ornando, com contensão e comedimento, a sua trama,
mediante imagens, processos metonímicos e metafóricos, que vão sen-
do construídos, à medida que o autor implícito questiona o seu ato de
narrar e joga, ironicamente, com o leitor, já que, ao longo do enredo, o
narrador não afirma nem nega nada.

Por isso mesmo, o relativismo, que marca a narrativa, o afasta das
dicotomias que caracterizavam os românticos e os textos realistas-natu-
ralistas. Machado de Assis aproveita elementos desses movimentos, mas
à sua maneira, sem se dobrar ou fazer concessões aos cânones estéticos
de sua época.

Por exemplo, os protagonistas de *Dom Casmurro* – Bentinho e
Capitu – estão longe de ser personagens rigorosamente em luta contra
as forças do determinismo atávico, biológico e social. O retrato psicoló-
gico que os configura é muito mais complexo, pois é uma profunda e fi-
losófica problematização da existência, bem como uma instigante refle-
xão sobre o fazer literário, conduzida pela ironia *humoresque*, mediante
a qual o narrador sempre parte de sofismas para chegar a conclusões
falaciosas.

Dom Casmurro é, portanto, livro oblíquo e dissimulado e, ade-
mais, se configura, ao que parece, como romance desvinculado das ten-
dências do complexo estilístico pós-romântico, pois o escritor atribui
à pena do narrador (mau advogado de si mesmo) uma série de proce-
dimentos discursivos, com vistas a mostrar o caráter ficcional do texto

e pôr em xeque a concepção de literatura como cópia (ou tentativa de cópia) do real. Diferentemente disso, o autor implícito chama a atenção do leitor para a ficção como um produto conscientemente articulado e não como uma embalagem transparente da realidade.

Para tanto, o escritor explora, na composição de *Dom Casmurro*, o elemento lúdico, pois joga com o humor por meio do qual ele fratura a visão tragicizante da vida, joga com a forma, acrescentando novos modelos à carpintaria do romance, joga com o romance dentro do romance e joga com a ironia, que é um recurso de linguagem que subordina o objeto com uma reflexão crítica.

Nesse sentido, o que Machado de Assis põe em xeque não é a realidade como matéria de literatura, mas a maneira de articular essa realidade no espaço da linguagem, e o espaço da linguagem é o espaço/tempo do texto. Logo, no *Dom Casmurro*, não há lugar para artifícios dispostos a iludir o leitor sobre alguma referencialidade no que tange a alguma realidade exterior à obra. O que se evidencia, no romance, é a construção de um texto que se mostra ao leitor como um consciente e autoconsciente exercício de linguagem, fundamentado no lúdico desvelamento das artimanhas da criação ficcional que se confirma como jogo textual conscientemente elaborado como arte.

Referências

ALMANZI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable tongue-in-cheek. *Poétique*, Paris, n. 36, p. 413-426, nov. 1978.

ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. 2. ed. Brasília: Câmara dos Deputados, 2019. (Série Prazer de Ler, n. 7). Disponível em: https://livraria.camara.leg.br/index.php?route=product/product&product_id=300. Acesso em: 19 out. 2020.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, [s.d.].

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. *In*: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis**: um estudo de *Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê, 2002.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 1967.

DOMINGUES, Otávio. **A concepção hereditária de Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Alba, 1941.

LOPES, José Leme. **A psiquiatria de Machado de Assis**. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1981.

MOREIRA, Luiza Franco. Sinceridade e descaso: meias verdades e duplo em *Memorial de Aires*. **Machado de Assis em Linha**, ano 2, n. 3, p. 53-62, jun. 2009. Disponível em: <https://machadodeassis.fflch.usp.br/sites/machadodeassis.fflch.usp.br/files/u73/num03artigo05.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2021.

NIETZSCHE, Friedrich. **A gaia ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PROUST, Marcel. **Du côté de chez Swan**. Paris: Gallimard, 1968.

RIEDEL, Dirce Cortes. **Metáfora**: o espelho de Machado de Assis. São Paulo: Francisco Alves, 1974.

SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. *In*: SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva, 1978.

PIRES, André Monteiro Guimarães Dias; OLIVEIRA, Raquel Peralva Martins de. Machado de Assis: a realidade e o Realismo. **CES Revista**, Juiz de Fora, v. 24, n. 1, p. 221-236, 2010. Disponível em: https://scholar.google.com.br/scholar?hl=pt-BR&as_sdt=0%2C5&q=Machado+de+Assis%3A+a+realidade+e+o+realismo&btnG=. Acesso em: 9 dez. 2021.

O naturalismo francês “triunfante”: trajetórias e temporalidades

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

A literatura de estética naturalista, surgida na segunda metade do século XIX, difundiu-se da França para o mundo, seduzindo gerações de escritores desejosos de se alinharem a uma estética moderna e internacional, que propunha novos valores para a literatura, especialmente para o romance. Ela foi adotada em inúmeros países europeus como a Alemanha, a Áustria, a Bélgica, a Croácia, a Dinamarca, a Eslováquia, a Espanha, a Finlândia, a Grécia, a Holanda, a Hungria, a Itália, a Irlanda, a Noruega, a Polônia, Portugal, a Sérvia, a Suécia e a Rússia. Chegou a países do Oriente, como a China e o Japão, bem como ao mundo árabe (Becker; Dufief, 2017). Também frutificou nas Américas, desenvolvendo-se no Canadá, nos Estados Unidos, no México e em países de língua hispânica da América do Sul.

O Brasil, inserido em intenso trânsito cultural com países europeus, notadamente com Portugal e França (Abreu, 2013, 2016), não ficou de fora desse fenômeno de escala global. Contudo, como indica Pascale Casanova (1999, p. 144-148) – para quem o naturalismo é “uma verdadeira revolução literária” (Casanova, 1999, p. 146)¹ de difusão internacional –, apropriações de bens culturais se dão em uma

1 Todas as traduções contidas neste capítulo são de nossa responsabilidade.

geografia e em uma temporalidade próprias, determinadas pelos campos literários nacionais que se autonomizam a partir de configurações precisas de lutas e concorrências, assumindo feições específicas, capazes, por exemplo, de explicar a integração de uma obra estrangeira em um dado campo literário (Bourdieu, 1992). Essa “[...] lógica específica do mundo literário, que ignora a geografia habitual e institui territórios e fronteiras bem diferentes dos traçados políticos.” (Casanova, 1999, p. 145), leva Casanova a refutar as noções de “atraso” e “debilidade cultural” que propôs Antonio Candido no seu ensaio “Literatura e subdesenvolvimento” (Casanova, 1999, p. 144-145; Candido, 2003, p. 140-162). Recusamos, com Casanova, este ponto de vista, assim como a ideia de “cópia”, que tanto marcou os estudos sobre o naturalismo literário brasileiro no século XX (Pereira, 1973; Candido, 2003), por entendermos a apropriação dessa estética e seus subgêneros como o desejo de uma jovem geração de escritores de escapar do imperativo da cor local e de se alinhar a uma estética mais democrática que, àquela altura, havia ganhado uma amplitude internacional. Logo, levantar questões sobre o naturalismo francês não o encerra nas fronteiras do Hexágono, mas estabelece parâmetros fundamentais na travessia para o naturalismo brasileiro (como para outros naturalismos nacionais), que se deu em temporalidade distinta, envolvendo conflitos específicos relativos ao nosso campo literário em formação, mas nem por isso alheio às questões que marcaram o campo literário francês.

Nesta abordagem sobre a estética naturalista em sua travessia França-Brasil, cabe dizer ainda que não aderimos tampouco à noção de “influência”, pelo que ela tem de insuficiente para a análise das dinâmicas das “transferências culturais” (Espagne, 2013). Sem ignorar as relações hierárquicas em jogo nas trocas entre as diferentes áreas culturais, Joseph Jurt assinala que os estudos comparatistas se basea-

ram frequentemente nessa noção, para a qual “o ponto de referência é o país de origem”, cuja cultura é valorizada, em detrimento das motivações que levaram à sua acolhida no país de recepção (Jurt, 2007, p. 97). Reduz-se, desse modo, a participação ativa dos agentes – ou mediadores culturais (Silem *apud* Cooper-Richet; Mollier; Silem, 2005) – na importação dos bens culturais, relegando-os a uma posição vista como periférica, os contextos cultural e histórico, assim como a lógica específica da cultura do país de acolhida sendo frequentemente ignorados. Também é desconsiderado o processo de apropriação e suas interpretações, determinadas pelas esferas sociais, institucionais e culturais, e “inscritas nas práticas específicas que as produzem” (Chartier, 1988, p. 26), segundo os interesses e o ritmo próprios de cada campo literário nacional (Casanova, 1999).

Ao retomarmos a reflexão cruzada acerca do naturalismo França-Brasil (Mendes; Catharina, 2009, 2019), pudemos perceber que certos debates pareciam ultrapassados, pois, no âmbito dos estudos franceses, o naturalismo, proposto como uma nova estética para o romance, alcançou de maneira relativamente rápida – através de processos de midiaticização, ou seja, primeiramente pelo fenômeno do romance-folhetim, mas também pelos combates empreendidos nos jornais e revistas literárias – o reconhecimento por parte da crítica e dos pares e a forte adesão do público². A relevância do naturalismo também levaria, nos séculos seguintes – apoiada nos processos de circulação midiática, de patrimonialização, no crescente interesse acadêmico, e reforçada pelos progra-

2 A esse respeito ver o número crescente das tiragens de seus romances ao longo do século XIX e início do século XX (verbete “Tirages” in Becker; Gourdin-Servenièrre; Lavielle, 1993, p. 420-427; Pagès; Morgan, 2016, p. 228-230 e p. 308-309).

mas escolares que passam a adotá-lo –, à identificação de um neonaturalismo na prosa de ficção (caso do polêmico escritor francês Michel Houellebecq) e no cinema (Barjonet; Macke, 2018).

Uma literatura de combate

O naturalismo literário, com suas propostas inovadoras na França e em outros países, não deixou de provocar, sobretudo em seu início, forte resposta da crítica e de parte da sociedade letrada, suscitando reações que insistiam no caráter imoral, obsceno, decadente e comercial das obras. Foi pelo esforço e ações continuadas, marcando as trajetórias (Bourdieu, 1994, p. 88) de seus expoentes e daqueles chamados “pequenos naturalistas” (Becker; Dufief, 2000), através de seus combates, campanhas na imprensa (Pagès, 1989; Becker, 1996; Pagès; Morgan, 2016, p. 81-105 e p. 359-365) e de obras de diversas feições, que o naturalismo triunfou na França e pôde se firmar em outros países³.

Ao longo desse processo de lutas, obras naturalistas, lançadas em periódicos ou livro ou em peças teatrais, sofreram ações da censura oficial, além daquelas exercidas por editores e proprietários de jornais

3 Aderimos aqui ao ponto de vista adotado por Alain Pagès (2016, especialmente p. 15-16) que, admitindo a força das campanhas antinaturalistas, mostra a reação da estética para impor seu ponto de vista a partir de três eventos-chave em torno do romance *L'Assommoir* (1876-1877) e de sua adaptação para o teatro (1879). Sem levar em conta seu caráter irônico, Pagès ilustra o triunfo do naturalismo com a caricatura de Albert Robida, intitulada “Le triomphe du naturalisme”, publicada no jornal satírico *La Caricature*, em 7 de fevereiro de 1880 (Disponível em: <http://www.archives-zoliennes.fr/icono/le-triomphe-du-naturalisme/>). Acesso em: 20 dez. 2021). Charles Beuchet, em *Histoire du naturalisme français* (1949), também adota o adjetivo “triunfante” no subtítulo do segundo tomo da obra.

que as publicavam. Desde o escândalo provocado por *Madame Bovary* (1856-1857), de Gustave Flaubert, e o processo que dele decorreu, inúmeros autores chegaram até os tribunais, alguns sendo condenados por atentado à moral e aos bons costumes. Guy de Maupassant sofreu um processo em 1880 pelo poema de escândalo “*Une fille*”; em 1884, Louis Marie Desprez (em coautoria com Henry Fèvre) lança o romance anti-clerical *Autour d'un clocher. Mœurs rurales*, considerado pornográfico e imoral pelos censores. Desprez foi multado e condenado à prisão, fato que precipitaria sua morte aos 24 anos; também em 1884, Paul Bonnetain sofre processo pelo romance de escândalo *Charlot s'amuse* (1883), que abordava, entre outros, o tema da masturbação compulsiva; *Chair molle, roman naturaliste* (1885) também levou Paul Adam aos tribunais; o belga Camille Lemmonier é condenado a pagar 1.000 francos de multa, em 1888, pela publicação do conto “*L'enfant du crapaud*” no *Gil Blas*; *Sous-Offs* (1889), romance antimilitarista de Lucien Descaves, levará seu autor aos tribunais por injúria ao Exército e atentado aos bons costumes (ver verbete “Censure” in Becker; Dufief, 2017, T. 1, p. 194-202). Zola, por sua vez, teve que enfrentar, desde seu primeiro romance, *La Confession de Claude* (1865), a censura e a justiça, por vezes antecipando sua defesa contra as acusações de imoralidade e irreligiosidade através de prefácios-manifestos, nos quais afirmava o caráter científico, psicológico e fisiológico de suas obras. Ao longo de sua carreira, além de diversas ações da censura por parte do Estado, Zola viu seu trabalho condenado pela Igreja Católica, tendo seus *Opera omnia* inscritos, de 1895 até 1948, no *Index librorum prohibitorum* (Disegni, 2009).

Contudo, seguindo a lógica agonística que rege o funcionamento dos espaços sociais – e aqui do campo literário (ver verbete “Lutte(s)” in Sapiro, 2020, p. 525-527) –, o naturalismo, como uma nova estética que se alçou paulatinamente à posição dominante, ao

menos na França, foi, por sua vez, através de um espaço discursivo de luta simbólica e cognitiva, capaz de rebaixar estéticas concorrentes e seus agentes. Com o passar do tempo, isso levou à invisibilidade de toda uma produção de romances ditos “idealistas”, de gosto eminentemente burguês, criando uma espécie de “continente submerso” da literatura, na denominação de Jean-Marie Seillan (Seillan, 2011, p. 7-8). Nessa luta entre estéticas, que se deu durante a *Belle Époque* na França, opunham-se os valores de “novidade” e “invenção”, atribuídos ao naturalismo, ao de “permanência” de gerações anteriores, vistos na literatura de escritores como Jules Sandeau, Octave Feuillet, George Sand, Victor Cherbuliez, defendida por críticos como Ferdinand Brunetière na *Revue des Deux Mondes* (1885). Vê-se, assim, uma mudança nos valores que determinam os gostos dos leitores, pois, segundo Bourdieu, “[...] toda transformação na estrutura do campo provoca uma translação da estrutura dos gostos, isto é, do sistema das distinções simbólicas entre os grupos.” (Bourdieu, 1992, p. 227).

Além dos escritores idealistas, praticamente não lidos por leitores de hoje, há também uma gama de romancistas populares ignorados pela historiografia literária, cuja campanha naturalista ajudou a soçobrar. Trata-se daqueles que Zola (1881, p. 358) chamou de “atamancadores de folhetins, alunos de Dumas pai”. Na esteira de Alexandre Dumas pai e de Eugène Sue, grandes folhetinistas de primeira geração, cujas obras formariam “uma carrada de livros velhos cada vez mais ilegíveis, que acabarão nos sótãos, roídos pelos ratos”, Zola elenca escritores como Paul Féval, Élie Berthet, Ponson du Terrail, Émile Richebourg, Fortuné du Boisgobey, Xavier de Montépin, que deverão igualmente ser “condenados ao esquecimento” (Zola, 1881, p. 362), juntamente com inúmeros outros romancistas-folhetinistas “[...] que é pouco útil enumerar, pois não há diferenças a estabelecer entre eles, todos possuem na mesma

medida pouco talento e pouca originalidade.” (Zola, 1881, p. 364). Zola acrescenta à lista Jules Claretie, “[...] um romancista perfeitamente medíocre” (Zola, 1881, p. 364), e Léon Cladel, “um retórico, um arranjador de palavras” (Zola, 1881, p. 370).

Pela desqualificação sistemática dos valores dos grupos adversários, impõe-se assim, pouco a pouco, o cânone naturalista, em detrimento de certos romancistas populares de grande sucesso e produção prolífera, advindos do sistema do folhetim, e do cânone idealista que a ele preexistia, e que “[...] gozava de um sólido reconhecimento institucional, dispunha de seus editores, de suas revistas, de um público fiel e tiragens consideráveis.” (Seillan, 2011, p. 11-12).

Considerando essa configuração do campo literário francês, e tendo em vista a estreita relação do naturalismo brasileiro com o naturalismo francês, indicaremos sumariamente como este passou de uma literatura dominada a uma literatura dominante, fazendo prevalecer seus modelos de representação – processo que parece não ter ocorrido do mesmo modo no Brasil. Apontaremos maneiras de reconhecimento e de institucionalização responsáveis por manter vivo o naturalismo francês ainda hoje.

Trajetórias e gerações

Tomar a carreira de Émile Zola como fio condutor para falar da história do naturalismo francês é o caminho mais evidente, pois se trata de uma trajetória exemplar: aquela do escritor que mais ações empreendeu no campo literário, a fim de firmar seu nome de autor ao mesmo tempo que impunha uma estética legítima para o romance contemporâneo. No Brasil das últimas décadas do século XIX e

primeiras do século XX, Zola era um nome onipresente na imprensa e nas livrarias, por seus textos literários e teóricos, por seu teatro e por seus posicionamentos políticos, mesmo após sua morte, em 1902 (Martins; Catharina, 2019). Poderíamos dizer, com Antoine Lilti, que se tratava de uma “celebridade” (Lilti, 2014; Catharina, 2019). Zola mobilizou a opinião pública em debates na imprensa durante o Caso Dreyfus, em repercussão mundial, provando a força de seu nome entre 1897 e 1900, ao elevar sua voz em busca da “verdade” e da “justiça” – valores centrais em sua obra romanesca – contra as mentiras oficiais e o antissemitismo (Pagès, 2021).

Contudo, a imagem do escritor nem sempre esteve em alta, e sua trajetória foi marcada por árduas batalhas no campo literário, como dissemos anteriormente. O início de carreira é cercado de escândalos provocados pela reação contra uma literatura que apresenta sem pudores nem idealização o corpo e seus instintos, a violência que se origina na luta darwiniana pela sobrevivência de personagens nem sempre privilegiados socialmente, em espaços pouco nobres como fábricas, casernas, bares, bordéis, habitações sórdidas em bairros menos favorecidos – mas não apenas, pois a burguesia e a alta burguesia do Segundo Império francês também estão muito bem representadas no grande afresco social que o autor intitulou *Les Rougon-Macquart; histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (1871-1893).

Já a partir de um de seus primeiros romances, *Thérèse Raquin*, que o crítico Louis Ulbach caracteriza como uma “poça de lama e de sangue” ou como “o resíduo de todos os horrores publicados anteriormente”, afirmando que o romance “resume muito fielmente todas as podridões da literatura contemporânea”, o rótulo de “literatura pútrida” se cola ao naturalismo, que começa a ser colocado em evidência e a atrair o

público leitor⁴. Zola responde a Ulbach com uma “Lettre à Ferragus”, na edição de 31 de janeiro de 1868 do *Figaro*⁵, fazendo a defesa do romance *Germinie Lacerteux* (1865) dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt – primeiro modelo do naturalismo trágico (Baguley, 1995, p. 51-58). Abre, assim, espaço no debate público para o novo romance contemporâneo e suas inovações temáticas e estéticas.

Com o sucesso dos romances de escândalo do ciclo dos *Rougon-Macquart* – *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) – a polêmica em torno do naturalismo se fará mais acerba ao longo dos anos 1880, e o célebre crítico Ferdinand Brunetière se torna um forte oponente do naturalismo, atacando-o em seus artigos críticos (Brunetière, 1883; 1884). O naturalismo estará cada vez mais sob os holofotes da imprensa, publicado nos folhetins, em livros, adaptado para o teatro, atacado e defendido pela crítica, o que lhe serve, de certo modo, de grande promoção. *Germinal* (1885) romance com forte tendência social, marca uma virada na posição da crítica, que se mostra mais acolhedora, sendo um momento importante no reconhecimento de Zola e do naturalismo (Pagès, 1989). Porém, um novo ataque ocorrerá em agosto de 1887 após a publicação do romance *La Terre* (1887), com o *Manifeste des cinq*, publicado no *Figaro* por cinco escritores da nova geração naturalista, próximos de outros dois corifeus da estética – Alphonse Daudet e Edmond de Goncourt –, mas à época pouco conhecidos: Paul Bonnetin, Joseph-Henry Rosny, Lucien Decaves, Gustave Guiches e Paul Margueritte (Becker;

4 Ferragus [Louis Ulbach]. Lettres de Ferragus III – La littérature putride. *Le Figaro*, 23 jan. 1868, p. 1. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2710070>. Acesso em: 20 dez. 2021.

5 Zola, Émile. Lettre à Ferragus. *Le Figaro*, 31 jan. 1868, p. 2. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k271015k/f2.item>. Acesso em: 20 dez. 2021.

Gourdin-Servenièrre; Lavielle, 1993, p. 240-241). Críticos como Anatole France acabam por se dobrar ao naturalismo com os romances posteriores de Zola, como *La Bête humaine* (1890) e *La Débâcle* (1892) – este último também um romance polêmico pelo tema político da Guerra Franco-Prussiana. Futuro prêmio Nobel de literatura (1921), France, que havia criticado negativamente *L'Assommoir*, *La Terre* e mesmo o inocente *Le Rêve* (1888), é considerado por Zola um crítico “justo” e respeitoso, que soube apreciar seu talento. Será Anatole France, então membro da Academia Francesa, quem fará o discurso solene no enterro de Zola, afirmando que “ele foi um momento da consciência humana” (Becker; Gourdin-Servenièrre; Lavielle, 1993, p. 160-161).

O Zola engajado no Caso Dreyfus (1897-1900) é um escritor legitimado e consagrado (Bourdieu, 1992, p. 304-305), tendo acumulado enorme capital simbólico na esfera nacional e internacional, sendo capaz de mobilizar a opinião pública de seu país, que se divide, e do mundo inteiro⁶. Atacado por seu posicionamento no Caso, condenado pela justiça, Zola é obrigado a se autoexilar por um ano na Inglaterra, saindo, no entanto, vencedor pelo reconhecimento da inocência do Capitão Dreyfus. Correspondentes, conhecidos e anônimos, do mundo inteiro – inclusive do Brasil (Ayné, 2018; Catharina, 2020) – empenham seu apoio ao escritor, cuja obra admiram. Zola morre prematuramente em 1902 pelo que hoje se sabe ter sido um ato criminoso de um *anti-drefuysard* (Pagès, 2021, p. 205-212). Em 1908, suas cinzas são transferidas para o Panteão, honra maior dos vultos nacionais franceses (Pagès,

6 Este caso judicial célebre foi recentemente tratado por Roman Polanski no filme vencedor do César de 2019 “O Oficial e o Espião” – *J'Accuse*, no original (Pagès, 2021, p. 191-197).

2010). Com Zola, é o naturalismo também que triunfa mais uma vez – a literatura do real, os personagens do povo, a República e a luta contra as injustiças sociais.

No entanto, devemos ter em mente o perigo de reduzir o naturalismo a uma única figura central e a seu modo ou “temperamento” literário considerado como preponderante (se podemos dizer isso de um escritor que sempre se mostrou implicado na renovação de sua obra). O naturalismo francês é múltiplo e variado⁷, aberto a experimentações, funcionando em registro trágico, desiludido ou irônico – quando não os três ao mesmo tempo (Baguley, 1995).

Outras trajetórias e travessias se desenham na cartografia naturalista, como as de Jules e Edmond de Goncourt, com seu naturalismo associado às artes plásticas e à *escrita artista* (Cabanès, 1997), que legaram à posteridade uma Academia que assegura ainda hoje o lugar do romance no âmbito da literatura francófona, atribuindo o prêmio de maior prestígio literário das últimas décadas, na França (Gama, 2020). Além deles, inúmeras outras feições da estética se impõem, como o naturalismo de Alphonse Daudet (cujos romances muito lidos à época são hoje menos valorizados), de Guy de Maupassant, morto precocemente, e hoje ainda consagrado como grande contista. Como o campo é dinâmico, Joris-Karl Huysmans, autor cujas afinidades literárias o aproximam de Flaubert e dos Goncourt, foi recentemente revalorizado, na esteira do romance *Soumission* (2015) de Michel Houellebecq – autor polêmico, visto como um neonaturalista –, que recupera o escritor e

7 Colette Becker e Pierre-Jean Dufief (2017) reuniram uma equipe internacional para a elaboração dos dois volumes do *Dictionnaire des naturalismes* – no plural. Nele se encontram quatro verbetes sobre o naturalismo no Brasil.

sua obra na discussão dos problemas sociais que assolam a França de nossos dias. As *Œuvres complètes* de Huysmans vêm sendo relançadas pela editora Classiques Garnier, em edição crítica do especialista Jean-Marie Seillan; no final de 2019, a Bibliothèque de la Pléiade – coleção para qual entram apenas os escritores de maior prestígio, na França – também lançou um volume contendo dez romances e novelas do autor, com organização dos especialistas André Guyaux et Pierre Jourde⁸; de novembro de 2019 a março de 2020, esteve em cartaz no Musée d’Orsay, um dos mais importantes da França, a exposição “Huysmans. De Degas à Grünewald”⁹. Todas essas iniciativas dão conta do interesse crescente e renovado por esse escritor naturalista menos célebre que Zola (mas não menos importante), tanto no âmbito acadêmico quanto artístico e social¹⁰.

O naturalismo francês é, contudo, ainda mais vasto, e podemos falar de gerações, que não se restringem às últimas décadas do século XIX e se estendem pela *Belle Époque*. Se é fato reconhecido que os grandes modelos do romance naturalista se encontram em Gustave Flaubert e em Jules e Edmond de Goncourt, que Zola foi o agente do campo literário francês que mais investiu no estabelecimento de uma nova estética

8 O volume contém os seguintes romances: *Marthe, histoire d’une fille*; *Les Sœurs Vatar*; *Sac au dos*; *En ménage*; *À vau-l’eau*; *À rebours*; *Un Dilemme*; *En rade*; *Là-bas* e *En route*.

9 Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/fr/expositions/joris-karl-huysmans-critique-dart-de-degas-grunewald-sous-le-regard-de-francesco>. Acesso em: 20 dez. 2021.

10 No Brasil, destacamos o interesse crescente por esse escritor e, mais particularmente, a recente tradução do romance *Là-bas*, de 2018, que ganhou o título *Nas profundezas*, pela editora Carambaia (Disponível em: <https://carambaia.com.br/nas-profundezas>. Acesso em: 20 dez. 2021).

para o romance – e não de uma “escola”, como estigmatizam os manuais escolares¹¹ –, que houve um pequeno cenáculo de escritores mais jovens e menos conhecidos em torno de Zola, o chamado “Grupo de Médan” reunindo Huysmans, Maupassant, Henry Céard, Paul Alexis e Léon Hennique (Pagès, 2014), fato é também que existe ainda uma miríade de escritores hoje esquecidos ou pouco estudados que praticaram um naturalismo plural, de forma integral ou parcial, em suas carreiras. Eles completariam o rol do que o crítico Brunetière denominou, de maneira depreciadora, “os pequenos naturalistas” (Brunetière, 1884)¹². Na visão do crítico, em seu combate contra a estética, a produção dos “pequenos” naturalistas seria uma cópia daquelas dos “mestres”, que também não aprecia. Embora a análise do crítico seja perspicaz na descrição dos procedimentos literários, ela não os considera dentro de uma poética do romance moderno. Não se trata de uma literatura secundária, mas em “segundo grau”, uma literatura-palimpsesto, isto é, que se elabora como “processo consciente de apropriação lúdica”, reescrita reverencial e/ou paródica dos textos da própria estética, na qual se percebe uma forte prática intertextual, um jogo de autorreferenciação que revela toda a modernidade da escrita naturalista (Hamon, 2020, p. 161). Entre os ou-

11 Zola afirma, na última parte de *Le Roman expérimental* (1880), após reivindicar o método experimental da medicina de Claude Bernard e a liberdade de pensamento do experimentador: “Eis por que já disse tantas vezes que o Naturalismo não é uma escola; que não se encarna, por exemplo, no gênio de um homem, nem nas extravagâncias de um grupo, como o Romantismo, e que consiste simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem” (Zola, 1982, p. 66).

12 O dossiê dos *Cahiers naturalistes* (n. 94, 2020) intitulado “Les ‘petits’ naturalistes: une littérature au second degré?” explora esse rico *corpus* naturalista e sua poética (Disponível em: <https://www.cahiers-naturalistes.com/cn2020/>. Acesso em: 20 dez. 2021).

tros “pequenos naturalistas” mencionados por Brunetière, além do Grupo de Médan, podemos citar Alain Bauquenne, Léon Allard, Francis Poictevin, Jules Case, nomes aos quais ainda podemos somar J.-H. Rosny, Paul Bonnetain, Camille Lemonnier, Dubut de Laforest e inúmeros outros das novas gerações que traçaram suas trajetórias no naturalismo.

À guisa de conclusão

O naturalismo literário francês vive ainda hoje numa longa travessia, pela releitura da produção literária do final do século XIX e da *Belle Époque*, pelas reedições e traduções de obras, adaptações para outras mídias (peças de teatro, filmes, séries, HQ), e pelo o que poderíamos chamar de sua permanência na literatura do século XX e XXI, tanto na França quanto no Brasil e em outros países. Ele continua a despertar estudos acadêmicos renovados através de equipes de pesquisa, associações e publicações especializadas de dicionários, edições críticas das obras, artigos, teses e dissertações, mas também revistas de vulgarização.

Além da Academia Goncourt, que não nos deixa esquecer daqueles que foram os iniciadores do naturalismo e um dos seus maiores expoentes, inúmeras sociedades literárias e instituições buscam preservar a memória desses escritores e fomentar as pesquisas: a *Société Littéraire des amis d'Émile Zola*, que lança há quase 70 anos *Les Cahiers naturalistes*; a *Maison Zola*, associação mantida em Médan, onde foi inaugurado pelo Presidente da República francesa, em 2021, o Museu Dreyfus; a Sociedade literária canadense AIZEN, na Universidade de Alberta, que publica a revista *Excavatio* e promove um colóquio itinerante, que em 2004 passou pelo Rio de Janeiro, acolhido pela Casa de Rui Barbosa/

UFRJ; The Emile Zola Society, na Inglaterra; a Société Joris-Karl Huysmans, com a publicação de seu Boletim anual desde 1928, sediada na universidade Sorbonne Paris IV; a Association des Amis d’Alphonse Daudet, fundada em 1923, que promove regularmente um colóquio em torno do escritor na cidade de Fontvieille e publica a revista *Le Petit Chose*; o Centre d’Études sur Zola et le Naturalisme do ITEM (Institut de Textes et Manuscrits Modernes petendente ao Centre National de Recherche Scientifique/CNRS e à École Normale Supérieure/ENS), criado em 1975 pelo especialista Henri Mitterand¹³.

Se o naturalismo é a parte menos risonha da *Belle Époque*, e se seu riso é o do sarcasmo e da ironia corrosiva que provoca as mentalidades, as obras naturalistas não estão menos presentes em um dos produtos culturais que mais a marcaram: o cinema. Muitos foram os *films d’art* adaptados das obras naturalistas, “fitas” que passaram em várias cidades brasileiras. Durante todo o século XX e XXI, o arquivo naturalista foi revisitado pelo cinema e pela televisão, em filmes e séries (ver verbetes “Cinema”, “Filmographie naturaliste” e “Téléfilms” in Becker; Dufief, 2017, T. 1, p. 215-219 e p. 426-430; T. 2, p. 924-928). Mais recentemente, podemos destacar *Uma vida de mulher*, filme de Stéphane Brizé de 2016, baseado no romance *Une vie* (1883) de Maupassant; as séries *The Paradise* (2012-2013), adaptação do romance *Au bonheur des dames* (1883) de Zola; *Germinal*, baseada no romance homônimo de Zola, lançada em outubro de 2021, na França.

Enfim, quisemos mostrar aqui que o naturalismo é, na França, uma estética triunfante – desde o século XIX – que não se extinguiu com o passar das décadas, sabendo se impor e se renovar, assumindo

13 Disponível em: <http://www.item.ens.fr/zola/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

novas roupagens, porém mantendo os traços principais que a caracterizam e, sobretudo, a atualidade de seus temas e questões, em sua abordagem do real.

Referências

ABREU, Márcia. Conectados pela ficção: circulação e leitura de romances entre a Europa e o Brasil. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 22, n. 1, p. 15-39, 2013. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/viewFile/5363/4769. Acesso em: 19 dez. 2021.

ABREU, Márcia. Uma comunidade letrada transnacional: reação aos romances na Europa e no Brasil. In: ABREU, Márcia. **Romances em movimento: a circulação transatlântica dos impressos (1789-1914)**. Campinas: Unicamp, 2016.

AYNÉ, Marie. Un monument épistolaire: les lettres de soutien à Zola pendant l'affaire Dreyfus. In: GUERMÈS, Sophie (org.). **Éditer et relire la correspondance de Zola**. Rennes: PUR, 2018.

BAGULEY, David. **Le Naturalisme et ses genres**. Paris: Nathan, 1995.

BARJONET, Aurélie; MACKE, Jean-Sébastien (org.). **Lire Zola au XXI^e siècle**. Paris: Classique Garnier, 2018.

BECKER, Colette. Les “campagnes” de Zola et ses lettres ouvertes. **Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises**, n. 48, p. 75-90, 1996. DOI: <https://doi.org/10.3406/caief.1996.1238>. Acesso em: 19 dez. 2021.

BECKER, Colette; DUFIEF, Anne-Simone (org.). **Relecture des “petits” naturalistes**. Paris: Université Paris X, Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes, 2000. (Actes du Colloque des 9, 10, 11 dec. 1999).

BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean (org.). **Dictionnaire des naturalismes**. Paris: Honoré Champion, 2017. 2 v.

BECKER, Colette; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina; LAVIELLE, Véronique. **Dictionnaire d'Émile Zola**: sa vie, son œuvre, son époque suivi du Dictionnaire des *Rougon-Macquart*. Paris: Robert Laffont, 1993.

BEUCHAT, Charles. **Histoire du naturalism français**: Le Naturalisme triomphant. Clermont-Ferrand: Corrêa, 1949. t. 2.

BOURDIEU, Pierre. **Les Règles de l'art**: genèse et structure du champ littéraire. Paris: Seuil, 1992.

BOURDIEU, Pierre. **Raisons pratiques**: sur la théorie de l'action. Paris: Seuil, 1994.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. **Le Roman naturaliste**. Paris: Calmann Lévy, 1883.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. Revue littéraire – Les Petits naturalistes. **Revue des Deux Mondes**, Paris, v. 64, p. 693-704, 1884. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_litt%C3%A9raire_-_Les_Petits_Naturalistes. Acesso em: 22 dez. 2021.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. L'Idéalisme dans le roman. **Revue des Deux Mondes**, Paris, v. 69, p. 215-225, 1885. Disponível em: https://fr.wikisource.org/wiki/Revue_litt%C3%A9raire_-_L%E2%80%99Id%C3%A9alisme_dans_le_roman. Acesso em: 19 dez. 2021.

CABANÈS, Jean-Louis (org.). **Les frères Goncourt**: art et écriture. Bordeaux: PUB, 1997.

CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2003 [1970].

CASANOVA, Pascale. **La République mondiale des Lettres**. Paris: Seuil, 1999.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Émile Zola, literatura, celebridade e objetos derivados no Brasil oitocentista. **Revell: Revista de Estudos Literários da UEMS**, Dourados, v. 1, n. 21, p. 160-183, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3550>. Acesso em: 20 dez. 2021.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Les voix du Brésil dans l'affaire Dreyfus. **Les Cahiers naturalistes: les mondes naturalistes**, n. 94, p. 341-346, 2020.

CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

DISEGNI, Silvia. Zola à l'épreuve de la censure d'État et de l'Index. **Mélanges de l'École française de Rome**. Italie et Méditerranée: littérature et censure au XIX^e siècle. T. 121, n. 2, p. 427-462, 2009. DOI: <https://doi.org/10.3406/mefr.2009.10866>.

ESPAGNE, Michel. La notion de transfert culturel. **Revue Sciences/Lettres**, n. 1, 2013. Disponível em: <https://rsl.revues.org/219>. Acesso em: 19 dez. 2021.

GAMA, Zadig Mariano Figueira. Academia Goncourt: uma instituição em três momentos. **InterFACES: escolas, academias, grupos literários e artísticos**, Rio de Janeiro, v. 30, n. 2, p. 23-40, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/38732>. Acesso em: 22 dez. 2021.

HAMON, Pascaline. Le second degré sans y penser: Ferdinand Brunetière et les “petits naturalistes”. **Cahiers naturalistes: les mondes naturalistes**, n. 94, p. 161-172, 2020.

JURT, Joseph. Traduction et transfert culturel. In: LOMBEZ, Christine; KULESA, Rotraud (org.). **De la traduction et des transferts culturels**. Paris: L'Harmattan, 2007.

LILTI, Antoine. **Figures publiques**: l’invention de la célébrité, 1750-1850. Paris: Fayard, 2014.

MARTINS, Eduarda; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. “Vengeur du juste, et Sauveur de la France”. Émile Zola et l’affaire Dreyfus dans la presse au Nord du Brésil. **Les Cahiers naturalistes: lectures de La Terre**, n. 93, p. 123-134, 2019.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Le Naturalisme brésilien au pluriel. **Brésil(s): Sciences Humaines et Sociales**, v. 15, 2019. DOI: <https://doi.org/10.4000/bresils.4595>.

MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Naturalismo, aqui e *là-bas*. **O Eixo e a Roda**, Belo Horizonte, v. 8, n. 1, p. 109-127, 2009. DOI: <http://dx.doi.org/10.17851/2358-9787.18.1.109-127>.

PAGÈS, Alain (org.). **Zola au Panthéon**: l’épilogue de l’affaire Dreyfus. Paris: PSN, 2010.

PAGÈS, Alain. **La Bataille littéraire**: essai sur la réception du Naturalisme à l’époque de *Germinal*. Paris: Séguier, 1989.

PAGÈS, Alain. Le Tintamarre naturaliste. **Interfaces: Polêmicas e Manifestos**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 25, p. 15-26, jul./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/29555>. Acesso em: 19 dez. 2021.

PAGÈS, Alain. **O caso Dreyfus**: verdades e lendas. Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina. Campinas: Editora da Unicamp, 2021.

PAGÈS, Alain. **Zola et le groupe de Médan**: histoire d’un cercle littéraire. Paris: Perrin, 2014.

PAGÈS, Alain; MORGAN, Owen. **Guide Émile Zola**. Paris: Ellipses, 2016 [2002].

PEREIRA, Lúcia Miguel. **História da literatura brasileira: prosa de ficção – de 1870 a 1920**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1973 [1950].

SAPIRO, Gisèle (org.). **Dictionnaire international Bourdieu**. Paris: CNRS, 2020.

SEILLAN, Jean-Marie. **Le roman idéaliste dans le second XIX^e siècle**. Paris: Classiques Garnier, 2011.

SILEM, Ahmed. Passeur culturel et économie de marché. *In*: COOPER-RICHET, Diana; MOLLIER, Jean-Yves; SILEM, Ahmed. **Passeurs culturels dans le monde des médias et de l'édition en Europe (XIX^e-XX^e siècles)**. Lyon: Presses de l'ENSSIB, 2005.

ZOLA, Émile. **Les Romanciers naturalistes**. Paris: Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile. **O Romance experimental e o Naturalismo no teatro**. Introdução, tradução e notas de Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

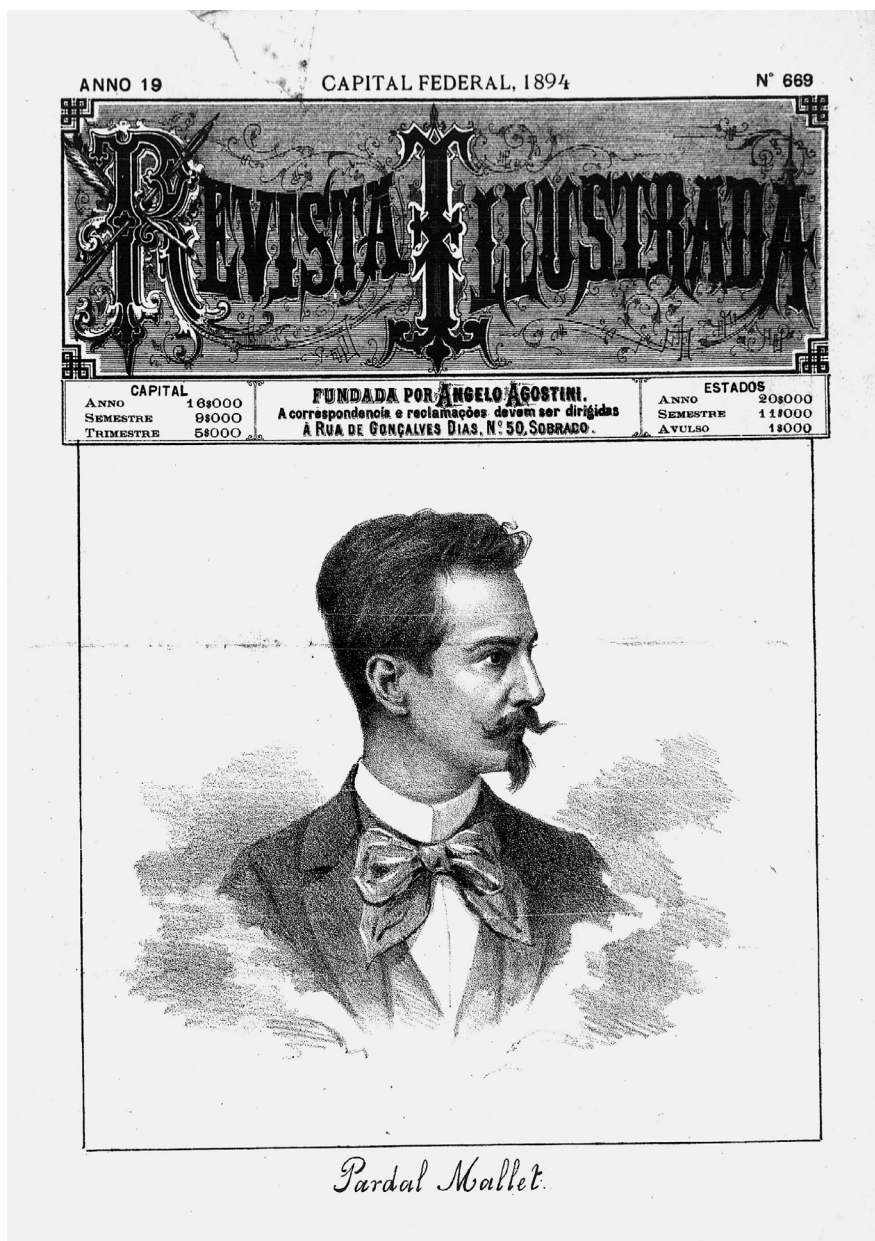
Pardal Mallet, ***um frondeur na Belle Époque***

Leonardo Mendes e Gabriela Krugel dos Santos Nunes

Quando Pardal Mallet morreu, a 25 de novembro de 1894, às vésperas de completar 30 anos, Artur Azevedo comentou que esperava ter visto mais lamentações na imprensa pelo seu falecimento, já que ele havia sido um dos escritores mais famosos de sua geração (Azevedo, 1894, p. 3). Talvez Artur achasse que Pardal Mallet merecia mais homenagens do que recebeu, mas o fato é que sua morte foi lamentada em inúmeros necrológios publicados nos principais periódicos do país (Figura 1). Nos cinco anos seguintes, os jornais lembraram o aniversário de sua morte (Figura 2). Nessas ocasiões, a família e os amigos mandavam rezar missas cheias de pessoas importantes, os jornais recordavam o impacto e avaliavam o legado de Pardal Mallet no jornalismo, na literatura, na sociedade e na política, muitas vezes em longas matérias ilustradas com imagens do escritor. De fato, entre 1884 e 1894, ele foi uma celebridade nacional. Foi tão conhecido, que a expressão “tomar ares de Pardal Mallet” passou a ser usada para descrever comportamento atrevido, insolente e demolidor (Sousa, 1896, p. 2). O tamanho de sua importância pode ser medido por sua onipresença nos periódicos da *Belle Époque*, como autor e como objeto de notas, crônicas e notícias.

Pardal Mallet,
um frondeur na Belle Époque

Figura 1 – Pardal Mallet na capa da *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 669, 4 dez. 1894, por ocasião de sua morte



Fonte: *Revista Ilustrada*, Rio de Janeiro, n. 669, 4 dez. 1894.

Nessas notícias e perfis, um termo que se destaca na descrição de sua personalidade é *frondeur*, um estrangeirismo que significava rebelde, inconformado ou revolucionário. A palavra surgiu na França no século XVII, no contexto de guerras civis conhecidas como *La Fronde* (1648-1653). Desde então, *frondeur* passou a significar o espírito de oposicionismo ou insubordinação, e especialmente aquele que questiona a autoridade real e advoga pela limitação do poder monárquico (Boxus, 2010). No século XIX, era um traço de personalidade costumemente associado aos habitantes de Paris, tidos por zombeteiros, intrépidos e iconoclastas. Na imprensa católica e conservadora, o termo era uma injúria usada para descrever o perturbador da ordem, o caluniador e o criminoso. Pardal Mallet foi um *frondeur* que gozava desse estatuto ambíguo, admirado e temido ao mesmo tempo. “As velhas, quando o viam, balbuciavam rezas, como se o próprio Satanás houvessem encontrado.” (Ribas, 1896, p. 2). Era “uma caixa de nitroglicerina” (Pereira, 1929, p. 1). Muitas vezes colocou a vida em perigo na defesa das causas que abraçou. Tal obstinação seguramente lhe cobrou um preço, abreviando sua vida (Nunes, 2021).

Pardal Mallet,
um frondeur na Belle Époque

Figura 2 – Pardal Mallet pelo caricaturista Julião Machado, no primeiro aniversário de morte



Fonte: *A cigarra*, Rio de Janeiro, n. 30, 28 nov. 1895, p. 1.

Descendente de uma família de militares ilustres e endinheirados, João Carlos Pardal de Medeiros Mallet nasceu no dia 9 de dezembro de 1864, em Bagé, no Rio Grande do Sul, onde sua família tinha terras. Seu avô paterno, Émile Mallet, imigrou da França para o Rio de Janeiro em 1818. Na década seguinte, após a Independência, foi incorporado

ao exército brasileiro, chegando a receber o título de Barão de Itapevi. Em meados da década de 1860, quando nasce Pardal, lutava na Guerra do Paraguai (1864-1870) ao lado de três filhos, entre os quais o major João Nepomuceno de Medeiros Mallet, casado com Mariana Leopoldina de Carvalho Pardal. João Carlos era o filho mais velho de duas irmãs, Emília e Anna, que nasceram depois da guerra. Pardal foi filho único idolatrado pela mãe até os sete anos. Foi um menino prodígio que teria aprendido a ler e escrever sozinho. Era fluente em inglês e francês. Passou pelas escolas espantando os mestres com sua ousadia, erudição e loquacidade. Na adolescência já publicava na imprensa. Fez a formação inicial no Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro, e frequentou, na mesma cidade, os primeiros anos da Faculdade de Medicina, que afinal trocou pelo Direito, formando-se Bacharel pela Faculdade do Recife, em 1887.

Embora já fosse popular no Rio de Janeiro, é na passagem por Pernambuco que Pardal Mallet começa a se tornar conhecido em todo o Brasil. No último ano do curso de Direito, provando que tinha prestígio entre os intelectuais da Província, fundou um periódico em parceria com professores da Faculdade: a *Revista do Norte*. De janeiro a abril de 1887, foram publicados nove números, nos quais Pardal Mallet, então com 22 anos, atuou como redator e administrador. Visando à democratização dos cursos de Direito, propôs a simplificação dos exames de ingresso, com a supressão do Latim e da Retórica. Defendeu a reforma do currículo, com a retirada de disciplinas antiquadas, como Direito Eclesiástico. A militância republicana vinha da família de militares e aparece em matérias como “O Art. 99 da Carta”, no número 4, com críticas ao artigo da constituição imperial que dava imunidade ao imperador e o protegia contra a imputação de determinados crimes. No número 2, faz seus primeiros posicionamentos estéticos. Vê na ficção naturalista e

no “romance experimental”, sistematizado por Zola, os únicos campos abertos a novidades literárias (Mallet, 1887, p. 6).

No número 4, Pardal introduz o pseudônimo Victor Leal. O apelido teria várias encarnações na imprensa e nas livrarias, chegando a ser adotado por outros escritores (Mendes; Silva, 2011). Numa estratégia comum no período, Victor Leal tece comentários sobre Pardal Mallet e o descreve como um “espalha-brasas” (Leal, 1887, p. 5), realçando a alma do *frondeur*. Com a pena do pseudônimo, na coluna “Mundo Fotográfico”, no número 6, o escritor faz seu autorretrato. A crônica revela como se via ou que imagem de artista queria projetar:

O Pardal tem uma grande qualidade: estampa em três linhas o que muita gente escreve em trinta. Questão de economia de pena, papel, tinta, e... paciência para o leitor. Tem um romance, cujo naturalismo é de fazer medo a Zola: chama-se *Hóspede*, e está mais adiantado que *O primo Basílio*. Tem a mania da sensação nova, e gosta da nota alegre, ruidosa. Usa roupa apertadinha, clara, à inglesa, sem esquecer os outros pertences. No mais é um rapaz que não sonha com as estrelas nem conversa com as flores. (Leal, 1887, p. 8).

Em contraste com a linguagem empolada dos bacharéis e das agremiações acadêmicas, Victor Leal destaca a escrita econômica de Pardal Mallet. Confirma a opção pelo naturalismo, com a publicação, naquele ano, no Recife, de seu livro de estreia, *Hóspede*, declaradamente mais audacioso do que Zola e “mais adiantado que *O primo Basílio*”, sugerindo, talvez, que era mais moderno (ou atual) do que o romance português. Considerada imoral e pornográfica, para ser lida em segredo (Mendes, 2019), a ficção naturalista era a opção natural do *frondeur*. Victor Leal destaca a mania da “sensação nova”, outra referência ao naturalismo e a *O primo Basílio*, famosos por despertar nos leitores emoções até então

ignoradas (Teixeira, 2021); e o gosto “da nota alegre, ruidosa”, isto é, Pardal Mallet era um moço exuberante que gostava de aparecer e fazer barulho. A crônica chama a atenção para sua aparência incomum e apuro no vestir, com uso de acessórios, roupas claras e justas, aproximando-se da figura aristocrática do dândi. Por fim, destaca seu materialismo. Como *frondeur* naturalista, Pardal Mallet era um escritor ateu e materialista que não se deixava levar por ilusões românticas de “conversas com flores” e comunhão com as estrelas.

Destacado na crônica, o romance *Hóspede* era o principal cartão de visita do escritor. O aparecimento do livro foi anunciado na *Revista do Norte*: “O nosso colega Pardal Mallet, que anda com uma sede tan-tática de glória, vai contratar a publicação do seu romance naturalista – *Hóspede* – um grande sucesso literário que se prepara.” (A Carteira, 1887, p. 8). O vínculo com o bem-sucedido *O primo Basílio* era chama-riz garantido de público e controvérsia. Os dois romances contam histó-rias de um hóspede que chega de longe para atrapalhar a domesticidade do lar burguês. O romance de Pardal se passa no Rio de Janeiro do final do Império, onde vivem Pedro Soares, sua esposa Nenê, a sogra e um filho pequeno. Marcondes é o forasteiro que chega do Norte e se hos-peda na casa de Pedro, seu amigo de escola. Por vaidade, decide seduzir Nenê. Por narcisismo e tédio, ela aceita os avanços do hóspede, mas, ao contrário d’*O primo Basílio*, o romance acaba sem que o adultério aconteça. O enredo é enxuto e a ação se passa em 28 dias, ao fim dos quais Marcondes se retira, derrotado e indesejado. O romance narra um não-acontecimento. Para um *frondeur* que planejava scandalizar mais do que Zola, *Hóspede* decepcionou e não causou o impacto esperado.

Em cada número da *Revista do Norte*, Pardal Mallet publicou um conto: “Noiva”, “Doutor”, “Aposentada”, “Poeta”, “Viúva”, “Suicida”, “Avó”, “Gasto” e “Mundana”. Após o fim da revista, juntou a esses nove contos

mais um – “Boêmio” –, e publicou-os em volume naquele mesmo ano, no Recife, com o título de *Meu álbum*. Traz os tormentos íntimos de dez indivíduos nas encruzilhadas da vida: a menina que vai se casar (“Noiva”), a prostituta idosa (“Aposentada”) ou a jovem viúva com filho pequeno (“Viúva”). O imaginário finessecular de degenerescência e declínio (“Gasto” e “Avó”) convive com a perspectiva biológica de que somos sacos de ossos, vísceras e sangue, cercados por dois nada: o antes do nascimento e o depois da morte (“Suicida”). Um pessimismo schopenhaueriano paira sobre as narrativas. São histórias de desintegrações e desmoraamentos. Referências a personagens e obras de Zola, dos irmãos Goncourt e de Maupassant reafirmam o vínculo com o naturalismo. Os contos concluem com reflexões desiludidas: “e a vida era aquilo mesmo”, seguida de expressões como “a alameda escura e tortuosa da existência humana” (Mallet, 1887, p. 35), ou “o grande nada da existência humana” (Mallet, 1887, p. 46).

No início de 1888, Pardal Mallet já estava no Rio. A 13 de março, o *Diário de Notícias* noticiou sua chegada: “Pardal Mallet é o nome de um simpático e distinto moço, que nos chegou há pouco de Pernambuco, laureado por um diploma de bacharel em Direito.” (Pardal Mallet, 1888, p. 2). A fama de *frondeur*, a beleza, o traje extravagante, a ousadia e a inteligência logo o tornaram famoso na capital. Pelos relatos na imprensa, era daquelas pessoas que preenchem os espaços e das quais é impossível desviar os olhos. Era um excelente orador. Detalhes da sua aparência chamavam a atenção e causavam sensação: uma gravata vermelha de pontas soltas, “a pintor”; e um chapéu preto de feltro, de abas largas. Era alto, louro, tinha olhos azuis, bigodes pontiagudos e pera, como um mosqueteiro saído de um romance de Dumas, evocando a figura romântica de um altivo justiceiro que duela sem perder a fleuma (Braga-Pinto, 2018). Pardal “brandia a bengala” como se fosse um

florete (Coelho Neto, 1985, p. 232). A gravata rubra foi sua marca mais conhecida. O vermelho era a cor por excelência do *frondeur*, amoldável a todos os protestos. Depois que o escritor morreu, a cor ficou associada ao seu fim trágico e saiu de moda (O Colete Vermelho, 1907, p. 1).

Quando voltou do Recife, Pardal Mallet “tomou de assalto a imprensa do Rio e a atenção de todo o público fluminense” (Pardal Mallet, 1895, p. 1). Foi logo incorporado às redações dos principais periódicos da capital, ao lado dos amigos Coelho Neto, Bilac, Artur e Aluísio Azevedo, Valentim Magalhães e outros fundadores da Academia Brasileira de Letras (1897). Os jornais lhe franqueavam colunas e crônicas semanais, nas quais seu nome era chamariz de vendas. Nunca lhe faltou espaço para publicar textos e expressar opiniões. Trabalhou em quase todas as folhas do período, como a *Gazeta da Tarde*, o *Diário de Notícias*, o *Novidades* e o *Cidade do Rio*, assinando colunas com o próprio nome e com os pseudônimos Armand de Saint Victor, Souvarine – líder anarquista do romance *Germinal* (1885), de Zola – e Victor Leal. Na *Gazeta de Notícias*, o mais influente periódico da vida cultural do fim do século, teve atuação destacada. Assinou editoriais de primeira página, representou o jornal em eventos culturais e viajou como seu correspondente à Argentina. Tal foi a importância de Pardal Mallet para o periodismo da *Belle Époque*, que o *Cidade do Rio* definiu sua ficção com um prefácio de sua grande obra jornalística (Pardal Mallet, 1896, p. 1).

Em março de 1888, o *Diário de Notícias* anunciou que Pardal Mallet estava “prestes a dar a lume” um novo romance, “*Lar*, novela filiada à escola naturalista” (Pardal Mallet, 1888, p. 2). Publicada no Rio, a obra teve como primeiro título *Gente burguesa*. Conta a história de Maria da Glória Sardinha, por alcunha Sinhá, filha única de um funcionário público remediado, no Rio de Janeiro de 1880. Com 130

capítulos curtos, acompanha a moça do nascimento ao casamento, aos 17 anos. Vários periódicos anunciaram o aparecimento do novo romance de Pardal, sempre filiado ao naturalismo. Artur Azevedo não gostou. Comparou *Lar* ao romance naturalista francês *Chérie* (1884), de Edmund de Goncourt. Os dois “estudam” a trajetória de uma moça até a idade adulta, observando suas manias, intimidades e “histerismos”, mas Sinhá, pensa Artur, era menos interessante e comovente do que *Chérie* (Azevedo, 1888, p. 1). Como *Hóspede*, *Lar* é um romance de inação, marcado pela banalidade e pelo não-acontecimento, com atmosfera desiludida similar a *Meu álbum* (Mendes; Vieira, 2012). Pardal Mallet se alinhava a uma vertente naturalista pouco conhecida e mal compreendida: o “naturalismo da desilusão” (Nunes, 2021).

Como fazia no Recife, o escritor criou os próprios jornais, nos quais podia radicalizar o estilo *frondeur*. Esses empreendimentos, muitas vezes precários e temporários, eram concomitantes com a atuação nas grandes folhas. Criado em parceria com Luiz Murat, Bilac e Raul Pompeia, em abril de 1889, o semanário *A Rua* foi o primeiro. Magalhães Júnior (1974, p. 114) descreve o periódico como uma publicação pobre e improvisada, mas sua aparição foi um acontecimento. Havia boatos de que Pardal iria publicar a folha em São Paulo, e não na capital: “A curiosidade cercava o Mallet como um enxame de abelhas voejam em torno de uma planta.” (G. B., 1889, p. 2). Com o término d’*A Rua* três meses depois, Pardal, Paula Nei e Coelho Neto fundaram outro semanário, *O Meio*, com primeira edição publicada em agosto de 1889. A ideia era criar um espaço alternativo aos “diários comerciais” (Coelho Neto, 1929, p. 201). Reivindicando liberdade de pensamento e foco no presente inconcluso, o programa d’*O Meio* consistia “em não ter programa”. Por fim, de janeiro a junho de 1892, Pardal Mallet e Lopes Trovão publica-

ram o diário *O Combate*, que foi o mais aguerrido dos jornais criados e dirigidos pelo escritor (Silva, 2001).

Os anos do retorno de Pardal Mallet ao Rio foram agitados pelas campanhas da Abolição e da República, nas quais ele se engajou de corpo e alma. Ao lado de Bilac e José do Patrocínio, não perdia um comício abolicionista. O perigo de conflagração e violência rondava os eventos. Pardal ia às conferências armado com “seu revólver e uma faca na cava do colete” (Coelho Neto, 1985, p. 233). Nas páginas d’*O Meio*, se referia ao sistema monárquico como “coisa falida” e chamava Pedro II de “D. Pedro Último” (Mallet, 1889, p. 14). Por sua fama anti-monarquista, em julho de 1889 foi acusado de cúmplice do atentado contra o imperador. Ao sair de um espetáculo teatral na Praça do Rossio, Pedro II e sua comitiva foram abordados por um jovem, Adriano Augusto do Vale, que gritou “Viva a República!” e disparou um tiro de revólver para o alto. Pardal foi acusado de ter instigado Adriano a afrontar o imperador e fazer os disparos. O escritor enviou carta para a *Gazeta de Notícias* alegando inocência. O atirador, declarou, era um rapaz humilde e incapaz de medir as consequências de seus atos (S. M. O Imperador, 1889, p. 1). Falsa ou verdadeira, a acusação contra Pardal só era crível porque ele era um conhecido agitador republicano.

Outra manifestação do seu espírito *frondeur* foi a introdução da moda dos duelos. Pardal argumentou a favor da prática em artigos na imprensa e desafiou adversários a sanar desavenças por meio deste ritual aristocrático (Braga-Pinto, 2014). Motivado possivelmente pela herança familiar e pelo temperamento audacioso, acreditava que havia “[...] uma bela poesia cheia de respeito à humanidade na memória desses fidalgos franceses que se batiam a morte, mas, cortesmente, com chapéu na mão.” (Mallet, 1888, p. 1). Para ele, o duelo era uma forma honrada de resolver conflitos (até os de morte), e, como tal, ajudava a

conter as brutalidades da vida social. Dois duelos protagonizados por ele foram notícia em todo o país. O primeiro se deu com o escritor gaúcho Germano Hasslocher, por razões obscuras, com floretes, a 3 de dezembro de 1888, tendo se encerrado após Pardal ferir Germano no braço. O mais famoso foi com Olavo Bilac, a 19 de setembro de 1889, por desentendimentos no jornal *A Rua*. A polícia tentou impedir, mas os escritores se bateram às escondidas, com floretes, tendo a disputa se encerrado após Bilac ferir Pardal no abdômen. O *frisson* causado por esses acontecimentos levou o compositor Magalhães Castro a compor uma polca dedicada a Pardal Mallet, chamada “Duelista” (Duelista, 1889, p. 1).

A vida agitada do escritor não o impedia de advogar. No Rio, abriu escritório na Rua do Ourives, n. 125 (Indicador, 1888, p. 3). Dos muitos casos em que atuou, dois ocuparam os jornais por anos e ajudaram a aumentar sua fama. Em junho de 1886, o poeta Silvestre de Lima, um parceiro dos escritores nos periódicos, matou um tio por tê-lo fraudado numa herança. Foragido da justiça, o escritor se escondeu por anos numa localidade remota em Goiás. Em novembro de 1890, Pardal Mallet viajou ao local para convencê-lo a se entregar e se submeter a julgamento, com a promessa de que ele conseguiria a absolvição, o que de fato aconteceu (Silvestre de Lima, 1891, p. 1). Dois anos depois, em janeiro de 1893, Pardal defendeu o médico Abel Parente das acusações de charlatanismo e de provocar abortos, depois de criar um controverso método de esterilização feminina. O escritor publicou uma série de artigos na imprensa com o título “A questão Abel Parente”, nos quais expõe os principais argumentos da defesa, baseados em modernas noções de ciência e na distinção entre método abortivo e contraceptivo. Por falta de fato criminoso, a promotoria pe-

diu o arquivamento do processo e o médico foi inocentado (Mendes; Vieira, 2015).

Além das campanhas pela Abolição e pela República, Pardal Mallet protagonizou a campanha pelos Direitos Autorais. Foi quem mais batalhou pela profissionalização do escritor, ajudando a normalizar a ideia de que a escrita era um trabalho como outro qualquer e, como tal, devia ser remunerada (Figura 3). Para Pardal, pagar pela escrita era a melhor maneira de ampliar os meios de produção literária, que passava a depender menos de concursos e premiações. Em abril de 1890, num artigo na *Gazeta de Notícias* que reverberou por todo o país, propôs medidas práticas para o progresso da literatura: um decreto governamental tornando obrigatória a instrução primária, e outro reconhecendo a propriedade literária no Brasil, de modo a obrigar os periódicos que reproduziam poemas e artigos a remunerar seus autores. Propôs a criação de uma Associação de Homens de Letras que cuidaria da cobrança dos direitos autorais dos sócios, assim como os ampararia se caíssem na miséria (Mallet, 1890, p. 1). Pardal participou de todas as reuniões que antecederam a criação da Academia Brasileira de Letras. Se tivesse sobrevivido, teria sido seguramente um dos fundadores. Entre os amigos, Pedro Rabelo o homenageou como patrono da cadeira 30.

Pardal Mallet,
um frondeur na Belle Époque

Figura 3 – Numa pilha de livros, com a pena em punho, Pardal Mallet pede proteção para o escritor, em caricatura no *Vida Fluminense*



Fonte: *Vida Fluminense*, n. 22, Rio de Janeiro, 15 fev. 1890, p. 8.

O conflito que abalou o *frondeur* se deu em abril de 1892, quando chegou ao ponto de ebulição a escalada de confronto com o governo Floriano Peixoto, liderado por ele nas páginas d'*O Combate* (Broca, 1991). Pardal advogava pelo fim do governo e pela convocação de novas eleições presidenciais. Militares ligados a seu pai e alguns homens de letras apoiavam o movimento. No dia 10 de abril, o escritor liderou uma manifestação pela derrubada do governo, no Campo de Santana. Havia boatos de que o plano era assassinar o presidente e substituí-lo por uma Junta Militar incumbida de convocar novas eleições e uma Constituinte. Pardal seria o ministro das Relações Exteriores do Governo da Junta. Floriano Peixoto reagiu de forma dura. Declarou estado de sítio na capital por 72 horas e mandou prender no mesmo dia os principais líderes da rebelião. Pardal foi preso na rua do Ouvidor. No dia seguinte, um decreto presidencial o baniu para Tabatinga, no Pará. A caminho do exílio, não perdeu a ousadia. Declarou que considerava excelente o tratamento dado aos presos, pois, se a insurreição tivesse sido bem-sucedida, os membros do governo não teriam sido banidos, “mas sumariamente passados pelas armas” (Brazilicus, 1892, p. 1).

O desterro não lhe fez bem. Era um homem que vivia para o embate das ideias e para os aplausos (ou vaias) das multidões. Só foi anistiado cinco meses depois, em setembro. Voltou abatido, com sintomas de beribéri e tuberculose. Encontrou um ambiente hostil, dominado pelos florianistas. Abandonou a gravata vermelha e comprou um chapéu alto. Arrumou uma noiva, que o resgatou das noites passadas em claro nos cafés. Ainda advogou causas importantes e publicou o panfleto *Pelo Divórcio* (1894), que ironicamente dedicou à noiva. No último ano de vida, foi contratado como “redator literário” do jornal *A Notícia*. Chegou a escrever três crônicas, mas em outubro caiu doente e não produziu mais. Uma agressão a socos perpetrada por apoiadores de Floriano

Peixoto fez agravar os sintomas da doença (Lima, 1936). A tuberculose avançava rápido. Foi para Caxambu ficar com a família. Na manhã do dia 25 de novembro, “uma hemorragia mais forte” o matou (Pardal Mallet, 1894, p. 1). Foi enterrado no cemitério da cidade mineira. No discurso ao lado do caixão, o Coronel Belarmino de Mendonça definiu Pardal Mallet como um combatente da República brasileira, e, ao mesmo tempo, uma de suas vítimas.

Referências

A CARTEIRA. **Revista do Norte**, Recife, n. 1, 10 jan. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 10 out. 2020.

AZEVEDO, Artur. *Chronica Fluminense. O Álbum*, Rio de Janeiro, n. 7, jan. 1894. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 mar. 2017.

BOXUS, Dominique. A França no século XIX: história, literatura e arte. **A Palo Seco**, Itabaiana, n. 2, p. 47-57, 2010.

BRAGA-PINTO, Cesar. **A violência das letras: a amizade e inimizade na literatura brasileira (1888-1940)**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2018.

BRAGA-PINTO, Cesar. Journalists, capoeiras, and the duel in nineteenth-century Rio de Janeiro. **Hispanic American Historical Review**, v. 94, n. 4, p. 581-614, 2014.

BRAZILICUS. Carta do Rio. **O Correio Paulistano**, São Paulo, 3 jun. 1892. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 set. 2020.

BROCA, Brito. **Naturalistas, parnasianos e decadistas: vida literária do Realismo ao Pré-Modernismo**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

COELHO NETO, Henrique. **A conquista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

COELHO NETO, Henrique. **Fogo fátuo**. Porto: Lello & Irmão, 1929.

DUELISTA. **Gazeta da Tarde**, Rio de Janeiro, 29 jan. 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 18 jul. 2020.

ELÓI, O HERÓI [Artur Azevedo]. De Palanque. **Novidades**, Rio de Janeiro, 28 mar. 1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 20 mar. 2019.

G. B. Rapidamente. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 6 abr. 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 jun. 2019.

INDICADOR. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 29 set. 2020.

LEAL, Victor [Pardal Mallet]. Mundo engraçado. **Revista do Norte**, Recife, n. 4, 10 fev. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 jun. 2020.

LEAL, Victor [Pardal Mallet]. Mundo fotográfico. **Revista do Norte**, Recife, n. 6, 2 mar. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 19 ago. 2020.

LIMA, Antônio Austregésilo Rodrigues. Pardal Mallet. **Revista da Academia Brasileira de Letras**, Rio de Janeiro, v. 50, n. 169, p. 259-281, jan. 1936.

MAGALHÃES JR, Raimundo. **Olavo Bilac e sua época**. Rio de Janeiro: Americana, 1974.

MALLET, Pardal. **Hóspede. Lar**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2008.

MALLET, Pardal. Literatos na ponta. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 23 abr. 1890. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 out. 2015.

MALLET, Pardal. **Meu álbum**. Recife: Fluminense, 1887.

MALLET, Pardal. Mundo literário. **Revista do Norte**, Recife, 20 jan. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MALLET, Pardal. O Art. 99 da Carta. **Revista do Norte**, Recife, n. 4, 10 fev. 1887. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 25 mar. 2020.

MALLET, Pardal. O Meio. **O Meio**, Rio de Janeiro, n. 7, 5 out. 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 mar. 2019.

MALLET, Pardal. Semanaes. O duello. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 nov. 2019.

MENDES, Leonardo. *O aborto*, de Figueiredo Pimentel: naturalismo, pedagogia e pornografia no final do século XIX. In: MENDES, Leonardo; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira (org.). **Figueiredo Pimentel, um polígrafo na Belle Époque**. São Paulo: Alameda, 2019.

MENDES, Leonardo; SILVA, Andrea Gonçalves da. Victor Leal e o romance-folhetim no Rio de Janeiro no final do século XIX. **Soletras**, São Gonçalo, n. 22, p. 197-205, 2011.

MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. O “caso Abel Parente”, os homens de letras e a disseminação do saber científico nos primórdios da República. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, n. 13, p. 127-145, 2015.

MENDES, Leonardo; VIEIRA, Renata Ferreira. Epopeia da impotência humana: naturalismo, desilusão e banalidade no romance brasileiro do final do século XIX. **Revista E-scrita**, Nilópolis, n. 3, p. 139-152, set./dez. 2012.

NUNES, Gabriela Krugel dos Santos. **Vida amorfa**: Pardal Mallet e o naturalismo da desilusão. 2021. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

O COLETE VERMELHO. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 14 maio 1907.
Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 dez. 2021.

PARDAL MALLET. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 25 nov. 1894. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 12 nov. 2019.

PARDAL MALLET. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1895. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 15 ago. 2019.

PARDAL MALLET. **Cidade do Rio**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 mar. 2020.

PARDAL MALLET. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 13 mar. 1888. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 23 nov. 2019.

PEREIRA, Eustáquio. Recordações dos tempos acadêmicos. **A Província**, Recife, 30 jan. 1929, p. 1. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 18 jun. 2010.

RIBAS, Anselmo [Coelho Neto]. Semanaes. **A Notícia**, Rio de Janeiro, 24 nov. 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 9 set. 2020.

SILVA, Ana Carolina Feracin da. **Entre a pena e a espada**: literatos e jacobinos nos primeiros anos da República (1889-1895). 2001. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2001.

SILVESTRE DE LIMA. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 15 abr. 1891. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 18 nov. 2021.

S. M. O IMPERADOR. **Gazeta de Notícias**, Rio de Janeiro, 21 jul. 1889. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 21 nov. 2020.

SOUSA, Manuel de. Letras... gordas. **O Paiz**, Rio de Janeiro, 18 ago. 1896. Disponível em: <http://memoria.bn.br>. Acesso em: 11 dez. 2020.

TEIXEIRA, Hendie. **A fórmula de sucesso vende atentado ao pudor**: os *best-sellers* no Rio de Janeiro (1880-1910). 2021. Tese (Doutorado

Pardal Mallet,
um *frondeur* na *Belle Époque*

em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Os condenados e o percurso romanesco **de Oswald de Andrade**

Rafael Rodrigo Ferreira

Fiz uma conferência na Sorbonne e outra no Sindicato dos Pa-
deiros, Confeitarias e Anexos.

Autorretrato de Oswald (Oswald de Andrade, 1950).

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade,
mas por sua heterogeneidade.

Os filhos do barro (Octávio Paz).

Apresentação

Analisar obras de autores consagrados é sempre um desafio perigoso, como se sabe. O caso de Oswald de Andrade é, talvez, um dos mais movediços. Por sua natureza polemista e autoproclamadora, foi muito contestado até sua consagração (póstuma e paradoxal), assim como perscrutado por tantos ângulos que qualquer afirmação torna-se facilmente o seu oposto. Burguês obstinado ou revolucionário incauto, neobandeirante passadista ou vanguardista anarquista, piadista extravagante ou homem sério do povo – todos eles igualmente Oswald –, inspirou movimentos culturais que ecoam, legítima ou ilegitimamente, até os dias correntes, seja dentro das instituições, tais como academias e museus, seja diluído em outras esferas da vida social, como a publicidade, a moda, a música etc.

De todas as formas, não parece ser o nosso ofício localizar o escritor de modo categórico no quadro cultural que ocupou, ocupa ou (não) deveria ocupar. Não porque tal movimento careça de importância, muito pelo contrário. Porém, interessa-nos, por ora, a multiplicidade de visões acerca de sua trajetória. Isto porque, segundo cremos, sendo contraditório o seu próprio itinerário artístico, bem como, particularmente, o período em que viveu, se é que existe algum que não o seja, devem ser também contraditórias as análises que lhe tomam como objeto. Ou, melhor dizendo, incorporar e ampliar a contradição como elemento decisivo e não erro de percurso, invariavelmente.

Assim, entende-se que o roteiro romanesco de Oswald de Andrade traz à tona questões muito importantes no que diz respeito ao modo como fomos compreendendo a sua produção ao longo do tempo e a sua própria compreensão acerca dos projetos narrativos assumidos, ecléticos e simultâneos. Nesse sentido, circunscrever *Os condenados* deve revelar a possibilidade da coexistência de propósitos literários assimétricos na prosa oswaldiana, sem que se contraponham necessariamente, matizando a sua atuação artística e o debate literário.

Os condenados e o direito ao contraditório

A trilogia composta por Oswald de Andrade supõe, antes de qualquer coisa, sua localização temporal, sublinhando a alternância dos títulos feita por ele mesmo a cada edição. Temos, assim, em 1922 a publicação de *Os condenados*, primeiro volume, cujos trechos foram lidos no Teatro Municipal em virtude da Semana de Arte Moderna de 1922, a *Estrela de absinto*, em 1927, que juntamente com o anterior foi escrita, segundo o autor, entre 1917 e 1921 e, finalmente, *A escada vermelha*,

em 1934, volume anunciado como *A escada* para compor a *Trilogia do exílio*, ideia abandonada. Já em 1941, à primeira edição reunindo as três publicações deu o título de *Os condenados*, e o primeiro volume, homônimo, ganha, agora, o nome da personagem principal, *Alma*.

Bem, a condição seriada da trilogia traz em seu cerne, com a mudança constante dos títulos, a transitoriedade de sua concepção interna, o que diz sobre a preocupação do autor em dar direção interpretativa aos volumes, constituindo um todo significativo. Do ponto de vista mais geral, levando em consideração um possível diálogo com o que vinha produzindo ao mesmo tempo no campo da prosa, algumas evidências apontam que, sim, a trilogia, em geral alijada do resto de sua produção, é igualmente projeto literário levado a cabo seriamente pelo escritor. Sabe-se que, em grande medida, houve um descompasso entre as concepções artísticas e teóricas expressas por ele. Fator muito bem avaliado por Gênese Andrade (2015). Ocorre que também em grande escala as assimetrias foram percebidas no campo da prosa, já que, apesar das convergências, especialmente quanto à gênese comum dos romances, dado a ser desenvolvido adiante, diversos leitores fundamentais da obra oswaldiana apontaram para o que podemos ver resumido no depoimento de Antonio Candido:

Sempre me pareceu que Oswald de Andrade era dividido ao meio, como homem e Como escritor e foi o que comecei a dizer em artigos desde 1944. Eu escrevia que a sua obra ficcional era avançada e criadora nas duas narrativas que englobei depois sob a designação de ‘Par’, – *Memórias sentimentais de João Miramar e Serafim Ponte Grande*. E era inesperadamente passadista, apesar da técnica, na “Trilogia”, isto é, os três romances subordinados ao título geral de *Trilogia do Exílio*, mais tarde substituído pelo do primeiro, *Os condenados*. Finalmente, achava que a série Marco Zero (inacabada), prevista como coroamento de sua obra ficcio-

nal (já então com o intuito de fazer ‘literatura engajada’, como se dizia) era mal realizada e se aproximava da ‘Trilogia’ como teor e qualidade. (Candido, 2004, p. 40, destaques no original).

Atada à concepção anterior, definidora da visão geral que se tem sobre a prosa de Oswald até hoje, Candido conduziu uma noção rígida acerca do espectro valorativo dos romances, dissipando a ideia de que a não-linearidade da obra narrativa do escritor é um problema congênito. Muito embora relativize a questão com mais cautela no texto *Digressão sentimental de Oswald de Andrade*, a influência do crítico pesou de modo negativo sobre a trilogia. Portanto, o quadro romanesco cabe na seguinte equação: *Os condenados* como primeira fase imatura ou antes-sala da fase seguinte, segunda fase o par *Memória sentimentais de João Miramar* (1924) e *Serafim Ponte Grande* (1933) e terceira fase, *Marco Zero I – A revolução melancólica* (1943) e *Marco Zero II – Chão* (1945), síntese mal executada das fases anteriores, dando continuidade a procedimentos inapropriados desenvolvidos na trilogia.

O que o crítico chamou de “progresso dialético” em outro ensaio (Candido, 2011, p. 13), procedimento admitido para dar conta da contradição dos projetos concomitantes do escritor, transformou a primeira etapa, composta pela trilogia, e a terceira, formada por *Marco Zero I* e *Marco Zero II*, em fases superadas pela segunda, sintetizada pelas obras cujo acabamento plástico de vanguarda perfaz todo o texto. A justificativa seletiva, ao fim e ao cabo, executa uma tendência comumente direcionada a escritores que não fizeram parte da Semana e nem aderiram a qualquer fundamento vanguardista para dar forma às suas obras. Curioso é que tal procedimento foi aplicado a um escritor canonizado justamente pela sua incursão vanguardista, o que faz o exame de Candido, neste caso, parecer um método de adequação pura e simples dos

princípios modernistas ao trabalho crítico, como se fosse natural valorizar aquilo que permanece em concordância com o radar *avant-garde*. Anula-se, por consequência, outros modos de apreensão dos signos da modernidade em forma de projeto narrativo ocorridos antes, durante e após as obras tipicamente vanguardistas do autor, basta ver as datas.

A crítica vanguardista começa com os próprios modernistas da Semana de Arte Moderna de 1922, evidentemente. A visão de Mário de Andrade sobre *Os condenados* (primeiro volume), por exemplo, é rapidamente traçada em texto originalmente publicado na *Revista do Brasil*, em setembro de 1924, em virtude da aparição de *Memórias sentimentais de João Miramar*. Vejamos:

Com as *Memórias sentimentais de João Miramar* Osvaldo de Andrade se incorporou praticamente ao grupo dos modernistas brasileiros. Afinal Os Condenados eram mais uma contemporização. No fundo obra realista. Na forma o discurso corria lento, arreado de bugigangas sonoras. Assim a prosa não podia correr. Quanta campanha! (Andrade, 2004, p. 9).

As intenções de Mário de Andrade com a análise de fundo comparativo são bastante convenientes, o que era esperado, já que a literatura vigente, segundo o programa que encabeçavam, deveria dar lugar a uma nova visão estética, daí a menção militante ao “grupo dos modernistas brasileiros”. Ademais, suas observações vão ao encontro dos direcionamentos teóricos desenvolvidos por ele nos ensaios incorporados posteriormente ao livro *A escrava que não é Isaura*, de 1925, especialmente quanto ao caráter fragmentário do texto e seu efeito simultâneo, pontos desenvolvidos em outros momentos do texto. Críticas contundentes e outras elogiosas feitas por Mário de Andrade acerca de *Os condenados* (primeiro volume) e *A estrela de absinto* podem ser lidas também nas

marginálias de seu exemplar particular. A pesquisadora Nites Feres organizou algumas delas em uma publicação da qual destaco passagens fundamentais para a discussão aqui proposta. O escritor orienta de modo bastante honesto e rigoroso a maneira através da qual Oswald de Andrade concebe suas personagens em *A estrela do absinto*, em especial Jorge D'Alvelos, malconduzido, em oposição à Alma do primeiro volume, bem construída segundo sua visão. Mário sustenta suas motivações por meio de categorias teóricas que ganharam fôlego no século XX e marcaram as produções e posicionamentos dos artistas de vanguarda do período:

O defeito principal do livro não é ser um livro de psicologia como nós falávamos no bom tempo de quebrar lanças, princípio do modernismo. Psicologia é de todas as épocas e um romance psicológico pode ser perfeitamente atual. Mas nem mesmo defeito do livro é ser de psicologia passadista como de fato é, coisa ali pelos tempos de Huysmas [*sic*], Wild e Gaetano Rapagneta (Gabriele D'Annunzio). O defeito do livro é justamente ser um livro de psicologia e não ter psicologia. A única figura literariamente (no bom sentido) viva do livro é Alma. Essa é de fato interessantíssima. Porém as outras personagens não se percebem são desinteressantes como o quê.

[...]

Na psicologia literária até meios do sec. XIX o herói era um tipo psicológico completo. Era psicológico a priori. Com Bourget principiou o herói que é psicológico a posteriori. [...] Com os modernos literatos de psicologia, o herói propriamente se acabou. É o herói acumulativo em que se explanam gradativamente, estos, tendências, circunstâncias sem que duma se possa deduzir a seguinte. É o herói polifônico, sincrônico, simultaneísta, Proust principalmente. (Andrade *apud* Feres, 1967, p. 75-77).

Evidente nas anotações, que se mantêm por incursões teóricas, é a exigência da caracterização psicológica das personagens segundo modelos de pensamento entendidos como mais atuais, levando em consideração o aprofundamento psíquico pela atribulada noção de sujeito-herói, muito peculiar à psicanálise, grande marco do período. Este parece ser o principal motor da concepção vanguardista de romance e a ela se deve em grande medida o ofuscamento de escritores do período bem como explica a falta de interesse e autonomia analítica de *Os condenados* ao longo do tempo.

A compreensão de que a “evolução técnica do romance” se deu justamente pelo tratamento psicológico-psicanalítico das personagens em detrimento do enredo (Candido, 2011, p. 61) permaneceu como leitura basilar da trilogia. Assim, temos que o “gongorismo psicológico” (Candido, 2011, p. 14) na caracterização do romance faz dele uma obra convencional e, portanto, falha, segundo este ângulo. Como sugerido por Mário, espera-se uma ruptura com certa tradição na formação das personagens e como tal objetivo não foi alcançado, depreende-se que a obra “[...] não teria tido condições psicológicas para superar o decadentismo da sua formação belle époque.” (Bosi, 2006, p. 382). Não teria sido capaz de se sobrepor satisfatoriamente à convenção em busca da distinção, da diferença, sendo este, portanto, um valor irrevogável, ainda que em si mesmo.

Sendo *Marco Zero I* e *Marco Zero II* romances que recuperaram muito da elaboração da trilogia, inclusive no trabalho com as personagens (Ferreira, 1996, p. 85), mais um indicativo de que os recursos romanescos da trilogia funcionaram como projeto literário por mais tempo, caíram no mesmo juízo crítico. Vemos, então, que “As mesmas falhas que podemos observar na *Trilogia* – imaturidade e falta de penetração psicológica – aparecem novamente em *Marco Zero*.” (Cardoso,

1983, p. 46). A série *Marco Zero* tem como eixo central uma tradição mais próxima ao que entendemos a partir da categoria “romance histórico”, embora seja uma história do presente, à Balzac. A matéria histórica é, nesse sentido, ficcionalizada sob um prisma narrativo que beneficia o enredo e as contingências do espaço social, com elaboração superficial da psiquê das personagens, como também são os romances influenciados pela reportagem ou demais gêneros jornalísticos, focalizando ações e feitos. O elo entre as obras é conferido pelo próprio Oswald de Andrade em 1943, a propósito da publicação de *Marco Zero I – A revolução melancólica*:

– É muito menos agressiva [*A revolução melancólica*], pois cheguei a uma maturidade de estilo que considero clássica dentro de minha obra. Definitiva. É cinematográfica, como n’ *Os Condenados* – série escrita há vinte anos. (Andrade, 1990, p. 77).

O romancista considera a formulação clássica um traço revelador de sua maturidade em oposição à visada crítica que atesta a sua imaturidade pelo mesmo motivo.

A classificação da trilogia apenas como contraponto ou desvio de rota no seu processo evolutivo é frequente. Uma postura análoga é a simples exclusão dos contextos em que ela deveria aparecer, ainda que como mera ilustração. Haroldo de Campos, em notável avaliação sobre *Memórias sentimentais de João Miramar*, considera as diferentes versões da obra publicadas desde 1916 na revista *A Cigarra*. Segundo seu exame, da publicação no periódico ao aparecimento do livro, Oswald teria passado por um “[...] laborioso e lúcido percurso estilístico, da banalidade e do convencionalismo de um relato de viagem ao gosto duvidosamente crepuscular das elites da época até a violência criativa da prosa cubista.” (Campos, 2006, p. 103). Contudo, Vera Chalmers (2004, p. 178-194) nos

mostra, recuperando passo a passo as versões dos textos, que trechos de *Os condenados* foram publicados ao mesmo tempo. Ademais, ambas as obras têm a mesma gênese e intercalam-se de modo complexo, sem que em momento algum a condução de uma anule a presença da outra, firmando projetos correlatos e não concorrentes. Logo, para que o caminho evolutivo de que fala Haroldo fosse concretizado livremente por Oswald, seria necessário que o escritor abandonasse *Os condenados* ou submetesse a obra a um tratamento formal rigoroso, como o que passou *Memórias sentimentais de João Miramar*. Efeito do mesmo fenômeno é a falta de menção à obra *Perfeito cozinheiro das almas deste mundo* (1918-1919) como elemento coesivo da produção narrativa do autor, dando lastro aos procedimentos de fragmentação lógico-discursiva de que lança mão para compor, cada qual à sua maneira, *Os condenados*, *Memórias sentimentais de João Miramar* e *Serafim Ponte Grande*, evidência da matriz comum da prosa oswaldiana (Brito, 1972, p. 21).

Outros leitores contemporâneos a Oswald de Andrade formularam leituras distintas das que prevaleceram. Além de Carlos Drummond de Andrade, que associa a trilogia aos russos, Monteiro Lobato, que publicou o primeiro tomo pela sua editora, e Sérgio Milliet, prefaciador da edição de 1941, Roger Bastide foi talvez quem produziu a análise mais contundente e ousada da obra nesse sentido. É categórico: “*Os Condenados* ocupariam no Brasil uma posição análoga à que ocupa na França *Madame Bovary*. É o fim de certa concepção do amor, é ponto final de uma época que começou com Machado.” (Bastide, 2010, p. 242).

Em virtude do juízo inspirado em sua leitura de *Os condenados*, Roger Bastide é a autoridade a quem recorre o próprio Oswald de Andrade para se proteger das críticas de Antonio Candido mais tarde, em 1943:

Vou apenas pôr à frente do seu professoral azedume a crítica serena e minuciosa, refletida e ilustre, de outro professor, o Sr. Roger Bastide, sobre o meu primeiro livro. A autoridade que invoco, não é a do catedrático de Sociologia da Faculdade de Filosofia, de quem o Sr. Antônio Cândido é o assistente. É a do crítico mesmo, o crítico interessado, culto e constante que produziu entre todos, aquele estudo magistral sobre a paisagem em Machado de Assis. (Andrade, 1971, p. 43).

A discrepância na apreciação da obra é indício do debate literário no Brasil de modo geral, percorrendo, especialmente, a segunda metade do século XX. Oswald de Andrade, não raras vezes, foi o pivô das diferenças entre correntes críticas praticadas tanto em nosso meio acadêmico quanto no debate público. Exemplo disso, e uma espécie de síntese do problema, é o ressentimento de Ferreira Gullar acerca do modo como Oswald foi apropriado:

De fato, se se pretende demonstrar que a poesia caminhou inevitavelmente para os esquemas concretistas, torna-se difícil explicar, por exemplo, que Oswald de Andrade, tenha ele próprio, abandonado o caminho formalista, depois de 1929, para afirmar a necessidade do engajamento político. Faz-se silêncio sobre isso e se apresenta Oswald da época ‘modernista’ como um argumento a mais ao formalismo. Isso, sem se levar em conta que mesmo naquela fase Oswald jamais se desligou da realidade brasileira e jamais se entregou a exercícios puros da linguagem. (Ferreira Gullar, 1984, p. 20).

Seja como for, não parece certo o fato de que Oswald tenha abandonado completamente, ao menos no plano do discurso, o seu pendor vanguardista. Muito menos levado às últimas consequências o projeto

de modo cristalino, sem reparos, ressalvas e recusas. As duas tendências são convocadas ao mesmo tempo e de modo dinâmico pelo escritor.

Voltando à perspectiva do próprio Oswald, parece-nos interessante destacar a insistência por meio da qual manteve, por boa parte da sua trajetória, a defesa de *Os condenados*. Ainda que considerasse uma obra “que nada tinha de excessivamente moderno ou revolucionário” no contexto da Semana, são várias as ocasiões e estratégias que o fazem reconsiderá-la a fim de atualizar a sua recepção. Não sem algum ressentimento de observar a literatura social do nordeste ganhar cada vez mais circulação e prestígio em um momento em que almejava emplacar seus romances sociais, Oswald, assim como Sérgio Milliet em prefácio da edição de 1941, evoca *Os condenados* para justificar o pioneirismo de sua produção engajada. Portanto, em entrevistas, textos críticos e memorialísticos, a obra é circunscrita pelo romancista como germe de toda uma geração ou das tendências de alguns escritores: “[...] surgiu no romance o elemento povo, trazido pelos nordestinos, mas já anunciado em *Os Condenados*.” (Andrade *apud* Brito, 1972, p. 165); “O romance que começara em 22 com *Os condenados* tem agora Erico Verissimo.” (Andrade, 2011, p. 147); (ao comentar romance de Antonio Constantino), “[...] vem quebrar o monopólio que os nortistas procuravam manter no sofrido terreno de seus personagens. Eu mesmo já oferecera a dor paulista nas prestações da minha trilogia de que ‘Os Condenados’ são um marco de sofrimento.” (Andrade, 1976, p. 75).

Conclusão

Mapear a trajetória do romance *Os condenados*, exercício apenas esboçado aqui, estimula a revisão da produção oswaldiana, complexifi-

cando sua atuação. Com tal, relativiza-se por consequência a produção do período, fundamentalmente eclética. Assumindo, dessa maneira, o hibridismo formal, bem como a possibilidade de convivência de distintos discursos e projetos no contexto da virada do século XIX para o XX – sobretudo quando contraditórios, assimétricos, irregulares –, ampliamos nossa percepção acerca da produção literária e seu debate no decorrer dos anos, enriquecendo nosso horizonte analítico.

Referências

ANDRADE, Gênese. Oswald de Andrade em torno de 1922: descompassos entre teoria e expressão estética. **Remate de Males**, Campinas, p. 113-133, 17 jun. 2015. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636448>. Acesso em: 5 set. 2021.

ANDRADE, Mário de. Osvaldo de Andrade. *In*: ANDRADE, Oswald. **Memórias sentimentais de João Miramar**. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, Oswald. Antes do “Marco Zero”. *In*: ANDRADE, Oswald. **Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, Oswald. Em São Paulo. *In*: ANDRADE, Oswald. **Telefonema**. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1976.

ANDRADE, Oswald. Informe sobre o Modernismo. *In*: ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 2011.

ANDRADE, Oswald. O poeta Oswald de Andrade perante meio século de literatura brasileira. *In*: BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves (org.). **Os dentes do dragão**: entrevistas. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

ANDRADE, Oswald. Um escritor paulista classificado na seleção preliminar para o II Concurso Literário Latino-americano. *In*: BOAVENTURA, Maria Eugênia da Gama Alves (org.). **Os dentes do dragão: entrevistas**. São Paulo: Globo; Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

BASTIDE, Roger. Notas de leitura. *Os Condenados* de Oswald de Andrade (7 jun. 1942). *In*: BASTIDE, Roger. **Navette literária França-Brasil: textos de crítica literária de Roger Bastide**. São Paulo: EdUSP, 2010.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRITO, Mário da Silva. **As metamorfoses de Oswald de Andrade**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. Estilística miramarina. *In*: CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem & outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio *et al.* **Personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. *In*: CANDIDO, Antonio. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2017.

CANDIDO, Antonio. Os dois Oswalds. *In*: CANDIDO, Antonio. **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CARDOSO, Zelia de Almeida. **O romance paulista no século XX**. São Paulo: Academia Paulista de Letras, 1983.

CHALMERS, Vera Maria. Seis capítulos de Oswald de Andrade. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 7, p. 178-194, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/l/article/view/25419>. Acesso em: 12 dez. 2021.

FERES, Nites. Mário de Andrade, leitor de Oswald. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, n. 2, p. 69-83, 1967. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/45642>. Acesso em: 12 dez. 2021.

FERREIRA GULLAR. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

FERREIRA, Antonio Celso. **Um eldorado errante**: São Paulo na ficção histórica de Oswald de Andrade. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

Entre Dadá e a Antropofagia: a estilização dos manifestos por Oswald de Andrade

Jean Pierre Chauvin

Toda vez que vem à tona, o cadáver de Oswald de Andrade assusta.
(Décio Pignatari, 1971).

Oswald de Andrade nos ensinou que o riso pode ser revolucionário. “A alegria é a prova dos nove” (Andrade, 1928, p. 7), proclama o “Manifesto Antropófago”. A irreverência era um antídoto eficaz contra a sisudez, a expressão grandiloquente e a linguagem rebuscada, como recomendava o manifesto “Falação”, de *Pau Brasil*, três anos antes: “Século vinte. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de encyclopedismo.” (Andrade, 1925, p. 19). Como se sabe, vários agiram de maneira similar a Oswald, em seu tempo e fora dele: de Manuel Bandeira a Murilo Mendes; de Juó Bananére a Emílio de Menezes; de Cassiano Ricardo a José Paulo Paes... Entretanto, o chamado “poema-piada” passou a ser censurado pela ala séria e mística dos versejadores com pretensão de etnógrafos. Nas décadas seguintes, o riso foi praticamente ignorado (quando não censurado) pela crítica oficial. Os combates pela via do escracho perderam espaço e importância, frente às tópicas que insuflavam o temário nacionalista e a reflexão que se supunha mais densa e profunda, que ganhava mais força na década de 1940.

Maria de Lourdes Eleutério (1989, p. 139) chamava atenção para isso quando sugeriu que “ao usufruir de variadas técnicas lúdicas, [Oswald] resgata a pluralidade de sentidos, o riso, a atitude, jocosa, que desestrutura o discurso formal e unívoco do sério”. Muito antes dessa lição, porém, aprendemos nos mesmos e incertos manuais de literatura brasileira que o Modernismo resultara de um movimento cultural, estético e ideológico de suma importância para a renovação e o amadurecimento da *intelligentsia* brasileira e o espírito nacional. “Sobretudo foi em São Paulo que o movimento encontrou consciência grupal (a Semana foi o ‘brado coletivo principal’, disse Mário) mais decidida e vigorosa, de cunho artístico, pois não teve nem sentido popular, nem político-social [...]”, sugeria Afrânio Coutinho em 1959 (1983, p. 265). Oito anos depois, Domício Proença Filho (1984, p. 289) sentenciou que seria “[...] fácil concluir que a ‘Semana’ é a consubstanciação de uma série de tendências que se vinham constituindo gradativamente e que se transformam numa tomada de posição coletiva de artistas diante do público.” Em 1970, Alfredo Bosi (2001, p. 340) sugeriu que:

A Semana foi, ao mesmo tempo, o *ponto de encontro* das várias tendências que desde a I Guerra se vinham firmando em São Paulo e no Rio, e a *plataforma* que permitiu a consolidação de grupos, a publicação de livros, revistas e manifestos, o seu desdobrar-se em viva realidade cultural. (destaques no original).

Onze anos depois, Luciana Stegnano Picchio (1988, p. 79) propôs que: “Houve, naturalmente, grande escândalo, ruidoso como se desejara, e habilmente calculado.” Mais recentemente, Celso Leopoldo Pagnan (2010, p. 237) resumizou os acontecimentos nestes termos: “O ano escolhido” lembrava

[...] os cem anos da independência política. A ideia era que o Brasil se tornasse independente também do ponto de vista cultural. As primeiras reuniões para organizar a Semana se deram na casa de Paulo Prado, um rico fazendeiro de café que queria tornar São Paulo e o Brasil mais cosmopolita.

Portanto, há duas operações comuns à maioria dos manuais de literatura brasileira: 1. Em nome do didatismo, determinados autores reforçam as estruturas firmes e estanques dos “movimentos”, o que, em tese, auxilia o consulente a visualizar e discernir as etapas literárias, obedecendo à sanha classificatória e evolucionista. 2. Para enaltecer determinados “movimentos literários”, subdividem-se os “ismos” – nomenclatura inventada no final do século XIX – em “pré”, “pós” e “neo” (Classicismo, Neoclassicismo, Pré-Romantismo, Neorromantismo, Pré-Modernismo, Pós-Modernismo etc.), reduzindo-se longos períodos históricos a estágios fragmentários de cunho preparatório para o que se deseja promover como “estética” mais representativa. Quanto ao Modernismo propriamente dito, também aprendemos que a “fase heroica”, situada entre 1922 e 1930, nos termos de João Luiz Lafetá (2000), começara pela compressão do movimento na semana que durou três dias. Constituída por uma elite poderosa, mas culturalmente rarefeita, Mário afirmou que a audiência se espremia e zurrava nas escadarias de acesso ao principal teatro da cidade, fincado no centro de São Paulo:

Mas como tive coragem pra dizer versos diante duma vaia tão bu-lhenta que eu não escutava no palco o que Paulo Prado me gritava da primeira fila das poltronas?... Como pude fazer uma conferência sobre artes plásticas, na escadaria do Teatro, cercado de ânônimos que me caçoavam e ofendiam a valer?... O meu mérito de participante é mérito alheio: fui encorajado, fui enceguedido pelo entusiasmo dos outros. (Andrade, 1942, p. 15).

Nada mais coerente que o aluguel do teatro – construído com o lucro dos barões do café, em acordo com a prefeitura – fosse custeado pelos herdeiros da mesma elite latifundiária quatrocentona e cheia de distinção. Por isso mesmo, em 1971 Heitor Martins alertava para a “mitologia em torno da Semana de Arte Moderna”, escorado em Wilson Martins:

[...] a história daqueles dias, escrita pelos modernistas e divulgada principalmente pelos propagandistas de Oswald não corresponde à realidade dos fatos. Como acontecimento público, a Semana foi bastante tem comportada e não houve os grandes protestos e manifestações dos espectadores como se tem crido. A cobertura noticiosa da imprensa foi até simpática com relação aos modernistas. A lenda, entretanto, poderia ter sido criada pela repetição de alguns acontecimentos que estavam cercando os dadaístas de Paris naquela época. A semelhança entre uns e outros é bastante reveladora. (Martins, 1973, p. 34).

Descontado o maior ou menor grau de escândalo provocado pela Semana, esse modo reducionista de hiperbolizar o evento diz muito sobre o caráter simplório e provinciano de conceber a cultura, reforçado pela maneira estreita de ajuizar o que aceitamos e reiteramos como cânone literário. Um dos paradoxos reside na hipótese de que os modernistas estivessem empenhados em superar o passado colonial e detonar a permanência de modelos, embora fossem bem acolhidos e estivessem confortavelmente instalados nos luxuosos salões que enfeitavam o cenário urbano da *Belle Époque*:

Mas nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos da destruição. E a fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana de Arte Moderna fora a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi pra nós tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminuiu

por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. Salões, festivais, bailes célebres, semanas passadas em grupo nas fazendas opulentas, semanas-santas pelas cidades velhas de Minas, viagens pelo Amazonas, pelo Nordeste, chegadas à Bahia, passeios constantes ao passado paulista, Sorocaba, Paraíba, Itu... Era ainda o caso do baile sobre os vulcões. Doutrinários, na ebbriez de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer. (Andrade, 1942, p. 41-42).

Como se sabe, a visão de Oswald destoava da confissão marioandradina:

Na *garçonnière* da Praça da República começou o Modernismo. Arrastei para lá Mário de Andrade. Ali estiveram Di Cavalcanti, Menotti del Picchia, Ribeiro Couto e até uma vez o futuro acadêmico Gustavo Barroso. Como qualquer movimento literário, esse se processou no início sem esquema, sem passaporte e sem justa definição. Tratava-se apenas de uma onda de oposição e de revolta que, refletindo as agitações da Europa, se erguia sobre o marasmo das letras e das artes nacionais. [...] Marcou-se a Semana para o começo do ano. Teve ela início no Teatro Municipal a 13 de fevereiro. Sala cheia, galerias repletas. Graça Aranha, com seu prestígio, fez o discurso de abertura [...] *Não houve nenhuma manifestação hostil*. Mas nos dias subsequentes produziu-se a estralada. (Andrade, 1992d, p. 120 e 124, grifos nossos).

Síntese do programa oswaldiano, que não padecia da extrema preocupação nacionalista de Mário, o “Manifesto Antropófago” questionava o alcance da obra de arte e de sua circulação acanhada, incapaz de ultrapassar os limites impostos pela ordem, as margens da convenção e as fronteiras do território. O texto oswaldiano admite múltiplas camadas de sentido, para além de ser taxado como divertimento de

cunho abstrato. Por exemplo, ao descrever o signo da devoração, Evandro Nascimento (2011, p. 331) sugere que: “Cultivar é uma questão de território (regional, nacional), devorar é uma questão de identidade e de soberania (subjativa, nacional).” A discussão poderia ser ampliada indefinidamente, pois dela também deriva a ideia – autofabricada pelos mentores do movimento (e reiterada por seus seguidores, dentro e fora da academia) – de que Mário e Oswald de Andrade seriam as duas cabeças da mesma hidra¹. Mário da Silva Brito (1971) salienta que, embora Oswald conhecesse Mário havia muitos anos, foi somente em 1917 que eles se aproximaram. Dali em diante, um se esmeraria em revolucionar a linguagem, propondo uma nova “gramatiquinha” da língua “brasileira” (combinada à exaustiva pesquisa sobre os mitos indígenas e o folclore nacional); outro, faria da arte literária pretexto para ridicularizar a elite paulistana, rebater o ufanismo nacional, criticar o sistema-valor das mercadorias e propor o matriarcado como sistema da dádiva, enquanto subvertia a própria noção de gênero e espécie literária. Entretanto, a recepção da crítica aos Andrades continuou a ser desigual. A Universidade de São Paulo institucionalizou Mário, por intermédio do Instituto de Estudos Brasileiros. A PUC de São Paulo resguardou Oswald, nome forte da contestação social, cultural e política. Décio Pignatari já observava, há cinquenta anos, que:

1 “Mesmo antes da publicação de *Pauliceia*, eu abri o escândalo, lancei pelas colunas do *Jornal do Comércio*, edição de São Paulo, um artigo sobre o inédito Mário de Andrade. Esse artigo intitulava-se ‘O Meu Poeta Futurista’. Era a palavra da época. O ‘futurismo’ se desitalianizara. Em Portugal, por exemplo, Fernando Pessoa lançava nesse momento o seu ‘Ulimatum Futurista’. A princípio, aceitou-se sem hesitação o epíteto ‘futurista’. Depois, começaram os escrúpulos partidos, sobretudo, de Mário de Andrade. Ele, nacional e nacionalista como era, não se sentia à vontade dentro do rótulo estrangeirante. Assim, pouco a pouco, foi encontrada a palavra ‘modernista’ que todo mundo adotou.” (Andrade, 1992d, p. 122-123).

Oswald de Andrade, antropófago pragmático e internacional, nada tem a ver com o suposto problema de forjar uma ‘língua brasileira’ – preocupação de Mário de Andrade e outros. Não utiliza a falação altissonante (Machado Penumbra) ou os malapropismos (Minão da Silva), ou os documentos dos primeiros cronistas como ‘recursos’ para efeitos literários – mas simplesmente os utiliza e/ou transcreve. Sem mais nada. Sem ilações. Exposição do sentido puro mediante a inocência construtiva, conforme diz no ‘Manifesto da Poesia Pau-Brasil’. (Pignatari, 2004, p. 152).

Descontada a heroicização de Mário, quase sempre secundado pelo leviano e brincalhão Oswald², seria oportuno estabelecer algum diálogo entre as reflexões que um e outro fizeram a respeito do Modernismo e do papel que supuseram cumprir, tendo em vista a instauração e o cumprimento dos respectivos programas. Dos artigos de Mário, publicados em 1942, ressalta a combinação de seu protagonismo e falsa modéstia, em meio à aparente busca pelo reestabelecimento do caráter

-
- 2 “A obra poética de Oswald de Andrade tem sido e continua sendo objeto da negação de muitos. Até mesmo um Manuel Bandeira, o decano do nosso Modernismo – e o poeta da oswaldiana ‘Balada das três mulheres e do sabonete Araxá’ – deixa, surpreendentemente, de representá-la no corpo principal de sua Apresentação da poesia brasileira, sob a alegação, pouco consistente, de que Oswald teria feito poesia ‘menos por verdadeira inspiração do que para indicar novos caminhos’, de que os poemas oswaldianos seriam ‘versos de um romancista em férias, de um homem muito preocupado com os problemas de sua terra e do mundo, mas, por avesso à eloquência indignada ou ao sentimentalismo, exprimindo-se ironicamente, como se estivesse a brincar.’” (Campos, 1976, p. 67-68). “Tantos anos após a sua morte, e a condição de pobre-diabo ofertada aos escritores e intelectuais no Brasil não parece ter mudado. Em parte, porque o escritor realiza um trabalho intelectual, e trabalho intelectual – ou imaterial – não é percebido como algo sério em uma sociedade que privilegia o trabalho material.” (Baitz, 2017, p. 18).

nacional³. Numa palestra de Oswald, proferida três anos depois⁴, fui e reflui o caráter efêmero da vanguarda e a percepção de que o movimento Futurista/Modernista estava destinado à mumificação como acontecera às obras consideradas “clássicas”⁵.

Salvo engano, o “Manifesto Antropófago” (1928) está para o “Prefácio Interessantíssimo” (1922), assim como *Serafim Ponte Grande* (1933) está para *Macunaíma* (1928)⁶. Evidentemente, os textos não se filiam, do mesmo modo, aos gêneros em que se inscrevem; tampouco se correspondem quanto ao teor e estilo. De todo modo, é inegável o seu papel sobranceiro na produção dos Andrades e na maneira como essas obras continuam a ser lidas. Seis anos antes de publicado o “Manifesto”

-
- 3 “Se, por um lado, todos os atos e agentes responsáveis pelo modernismo são apresentados como contingentes e criticáveis, o sentido das ações, por outro lado, é avaliado para além de qualquer configuração empírica e concreta. Atos e agentes são avaliados como realizações de desígnios da história e como potencialidades exploradas ou ainda a serem exploradas por um devir histórico que justifica não apenas a ocorrência das ações, mas seu sentido profundo e inegável.” (Moreschi, 2013, p. 258).
 - 4 “De fato, data de 28 o movimento que lancei com o nome de Antropofagia e que inicialmente não passava dum aprofundamento do sentimento nacional de ‘Pau-Brasil’” (Andrade, 1992a, p. 100).
 - 5 Essa fórmula aparece pela primeira vez em um artigo publicado no *Jornal do Comércio*, em novembro de 1922: “Pois nada mais exato – o futurismo tem tendências clássicas. E também é o maior inimigo das academias.” (Andrade, 1992b, p. 19).
 - 6 “Oswald é um paradoxo. Não apenas pela pluralidade inerente aos seus escritos, mas também pelo fato de ser festejado, ‘referenciado’ e, apesar disto, ter permanecido desconhecido naquilo que é o mais profundo do seu pensamento: seus principais conceitos. Conhecemos os lugares-comuns, conhecemos todos os clichês da Antropofagia, tais como: ‘despir o colonizado’, ‘comer a cultura importada’, ‘voltar à natureza’, ‘o índio tecnizado’. Palavras de ordem que ressoam no vazio que se criou em torno daquele pensamento que primária pela virulência.” (Muniz, 1995, p. 107).

de Oswald, o “Prefácio” à *Pauliceia Desvairada* exalava o personalismo marioandradino, a rebater o artigo em que Oswald ousara alcunhá-lo como “poeta futurista”⁷. Mário teoriza, quase grandiloquente, sobre o “verso polifônico”; em contrapartida, do manifesto oswaldiano ressaltam pílulas agridoces sobre a história cafona do país, o provincianismo industrial de São Paulo e o caráter ostentatório da cultura importada acriticamente. Luiz Costa Lima (1995, p. 94) observa que Oswald foi

[...] um dos herdeiros da Poética da Utopia inaugurada por Rimbaud no final do século XIX. Oswald é nosso primeiro poeta sem culpa, é o Macunaíma da nossa poesia que ainda não tinha o pecado original da burocracia literária.

De fato, a poética oswaldiana projeta a *persona* contestatória do *bon-vivant* cosmopolita. De um lado, deslumbre; de outro, pastiche intencional. Um sujeito que pintava as fraturas da sociedade brasileira com as tintas da crítica via deboche. Para Maria Augusta Fonseca,

A experiência com a *Revista de Antropofagia* pode ser considerada um divisor de águas para Oswald de Andrade. No primeiro número da revista lançou o ‘Manifesto Antropófago’, contendo linhas-mestras de um novo movimento, a antropofagia, que será o projeto estético-ideológico mais importante de Oswald de Andrade. Esses propósitos, em formas variantes, foram por ele perseguidos até o final da vida, ainda que a contundência fosse atenuada e sem a impetuosidade dos primeiros tempos. (Fonseca, 2008, p. 66).

7 “Este lívido e longo Parsifal bem-educado é conhecido pelo seu saber crítico. Publica-se no armário bem fornido da *Revista do Brasil*, escreve no *Jornal de Debates*, faz parte relevante de *Papel e Tinta*, leciona com rara honestidade de erudição no nosso Conservatório. Mas o que adoro nele, na sua aristocrática alma íntima, é o artista invejável, o artista imenso da nossa cidade.” (Andrade, 1992c, p. 23).

Seria razoável investigar a possível filiação ideológica e estética dos manifestos vanguardistas em relação àqueles publicados em outros tempos – do *Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, editado em fevereiro de 1848, ao “Manifesto Futurista”, de Filippo Marinetti, que circulou no jornal *Le Figaro*, em 1909?⁸ Ou seria mais produtivo e relevante comparar os textos breves de Tristan Tzara e Francis Picabia com os de Oswald, veiculados na imprensa entre 1920⁹ e 1928¹⁰? Começemos por apontar alguns preceitos, temas e marcas estilísticas que caracterizavam esse gênero discursivo, assinalando a sua reverberação dentro e fora do Brasil durante o século XX. Uma parte desse método de trabalho foi retomada por Hans Ulrich Gumbrecht:

Aquele que trabalha nos anos 1920 precisa escolher esses manifestos que representam da melhor forma todos os outros. E em que estado de humor o escritor deve estar para produzir manifestos? Por que alguém teria o desejo de publicar uma descrição exata das suas intenções? Nesse ponto, talvez, deparemos-nos com algo inesperadamente interessante sobre o gênero manifes-

-
- 8 “– Vamos, meus amigos! disse eu. Partamos! Enfim a Mitologia e o Ideal místico estão ultrapassados. Vamos assistir ao nascimento do Centauro e veremos logo voarem os primeiros Anjos! – É preciso abalar as portas da vida para nela experimentar os gonzo e os ferrolhos.” (Marinetti *apud* Teles, 1976, p. 83-84).
- 9 “Dadá é a vida sem pantufas nem paralelos; quem é contra e pela unidade e decididamente contra o futuro; nós sabemos ajuizadamente que os nossos cérebros se tornarão macias almofadas, que nosso antilogismo é tão exclusivista como o funcionário e que não somos livres e gritamos liberdade; necessidade severa sem disciplina nem moral e escarramos na humanidade.” (Tzara *apud* Teles, 1976, p. 129).
- 10 “Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odalicas do Catumbi. Falar difícil.” (Andrade, 1928, p. 3).

to. Pois, se é verdade que a interpretação não pode reconstruir intenções, também é verdade que a interpretação perde o seu espaço institucional assim que essas intenções não precisam mais se reconstruídas. (Gumbrecht, 2011, p. 289-290).

Deriva daí outra questão. Seria o manifesto um gênero discursivo estável? Considerando que ele admite variados enfoques – político, filosófico, social, antropológico e literário, a questão é oportuna. Estamos inclinados a supor que o manifesto tem caráter interdisciplinar, já que não se deixa definir como obra ficcional; mas, tampouco ele pode ser enfeixado pelo rótulo de texto não-ficcional. Quanto à hipótese de se tratar de um gênero estável, a discussão será ainda mais produtiva, pois passa pelo tempo e lugar em que foram concebidos. O fato é que os manifestos são razoavelmente aceitos como se pertencessem a uma mesma família. O que explicaria esse reconhecimento imediato do gênero, a despeito de os textos admitirem teor, estilo e extensão tão diferentes? A resposta envolve pelo menos três aspectos: 1. Manifestos são textos escritos em tom aguerrido, pois pretendem soar contrários à (des)ordem vigente. Daí a presença de breves sentenças de comando, frequentemente pontuadas por sinais de exclamação¹¹. 2. Mais ou menos extensos, os manifestos costumam ser pautados pelo desejo de síntese, o que explica

11 “A antropofagia, que transportou para o campo das ideias políticas e sociais o espírito de insurreição artística e literária do modernismo, teve um estilo de ação – a agressividade verbal sistematizada, que revela as descomposturas, os ataques pessoais, as frases-choque, os provérbios e fábulas, publicados nos quinze números da *Revista de Antropofagia*, estão sob o controle exclusivo do grupo que Oswald de Andrade liderava. Afetando o desprezo dadaísta pela literatura, mas usando a literatura como instrumento de rebelião individual, à maneira dos surrealistas, os nossos antropófagos foram críticos da sociedade, da cultura e da história brasileiras.” (Nunes, 2011, p. 383).

a vizinhança dos períodos frasais com máximas e aforismos¹² – comuns às antigas escrituras, mas também aos manuais dos moralistas que circularam durante o século XVII. 3. Os manifestos tanto admitem a reflexão grave sobre os indivíduos e seu papel em sociedade, quanto a proposição bem-humorada que parodia discursos-fonte e ridiculariza a pretensão do próprio gênero¹³. Jeffrey Schnapp observa, com razão, que

O que conta é estabelecer limites: um limite entre *Tupy* e *not Tupy*, entre pecadores e santos, capitalistas e comunistas, saudosistas e futuristas. Se no meio do caminho houver alguma diversão, tanto melhor. O tempo é curto; o manifesto tem pressa. Ele precisa de novos convertidos, se não de novo convertidos, então pelo menos de alguns inimigos suficientemente gentis para dar a ele uma onipresença momentânea. Silêncio = morte no reino do manifesto, o que significa que barulho = vida. (Schnapp, 2011, p. 399).

Provisoriamente, poderíamos caracterizar o manifesto como um gênero discursivo entre jocoso e sério que descreve os homens e o meio

12 “[...] os aforismos do Manifesto Antropófago misturam numa só torrente de imagens e conceitos, a provocação polêmica à proposição teórica, a piada às ideias, a irreverência à intuição histórica, o gracejo à intuição filosófica. Usando-a pelo seu poder de choque, esse Manifesto lança a palavra antropofagia como pedra de escândalo, para ferir a imaginação do leitor com a lembrança desagradável do canibalismo, transformada em possibilidade permanente da espécie.” (Nunes, 1978, p. xxv).

13 “Uma versão seria dizer que [os manifestos] provocam os seus leitores, proclamando as suas intenções. Outra versão seria celebrar sua polidez absoluta e anti-heroica – pois, ao apresentar as suas intenções, fazem todo o trabalho que normalmente cabe aos leitores. Com frequência, autores de manifestos me fazem lembrar os milites glorioso nos palcos do século XVII, aqueles heróis de guerra que se autopromovem e cuja energia se perdeu descrevendo e anunciando ações que nunca fizeram ou, por isso mesmo, nunca fariam.” (Gumbrecht, 2011, p. 290).

em que vivem, recorrendo à linguagem que estiliza o teor moralizante, a locução grandiloquente e os propósitos didáticos do dogma. Isso explica o seu caráter combativo e o fato de as diferentes espécies do gênero se irmanarem umas às outras. Os manifestos celebram a derrisão, elogiam o caos, destronam os modelos propondo que um novo modo de cimentar as relações pessoais ou coletivas. O “Manifesto Antropófago” herdou, em grande parte, a virulência dos textos que Oswald emulava. Por outro lado, ele orientava a suspender, se não ultrapassar, o juízo binário do leitor, cioso de seu conhecimento e bagagem cultural. Endossando a interpretação de Benedito Nunes, podemos reiterar que,

Como *dada*, ‘Antropofagia’ nasceu de ‘uma necessidade de independência, de desconfiança para com a comunidade’; como *dada*, é uma palavra-guia que conduz o pensamento à caça das ideias [Tristan Tzara]. Precisamos então considerar, na leitura do Manifesto Antropófago, a ocorrência simultânea de múltiplos significados, e ter em mente que o uso da palavra ‘antropófago’, ora emocional, ora exortativo, ora referencial, faz-se nesses três modos da linguagem e em duas pautas semânticas, uma etnográfica, que nos remete às sociedades primitivas, particularmente aos tupis de antes da descoberta do Brasil; outra histórica, da sociedade brasileira, à qual se extrapola, como prática de rebeldia individual, dirigida contra os seus interditos e tabus, o rito antropófago da primeira. (Nunes, 1978, p. xxvi, destaques no original).

Aceita a hipótese de que estamos às voltas com um gênero literário, vale lembrar que quatro anos após o poeta alemão Hugo Ball (1886-1927) redigir e ler o “Manifesto Dadaísta” em Zurique (1916), Francis Picabia (1879-1953) divulgou o “Manifesto Dadá” na revista 391. Publicado em março de 1920, o veículo trazia o texto do artista francês ilustrado por uma Monalisa de bigodes – célebre paródia produzida por Marcel

Duchamp (1887-1968), no mesmo ano e mês, Picabia lançou o “Manifesto Canibal Dadá” na revista *Dadaphone*: “Somente o dinheiro é que não morre, ele apenas sai de viagem. Ele é Deus, aquele que se respeita, personagem sério o dinheiro – respeito das famílias. Honra, honra ao dinheiro; o homem que possui dinheiro é um homem honrado.” (Picabia, 1920a). Oito anos depois, Oswald de Andrade retomou alguns preceitos do canibalismo dadaísta no “Manifesto Antropófago”¹⁴. O texto, lido para um grupo de amigos na casa de Mário de Andrade, foi publicado no primeiro número da *Revista de Antropofagia*, editada em maio de 1928.

Examinado de perto, o “Manifesto Antropófago” contém elementos que o aproximam de tantos outros que circularam em seu tempo – a exemplo do “Manifesto Futurista”, de Marinetti (1909), o “Manifesto do Senhor Antipyrina”, de Tristan Tzara (1918). Neles, e em outros mais, a história é descrita como súpula dos acontecimentos em prol da modernização e da velocidade. O interesse maior reside no fato de o manifesto se contrapor à imitação de modelos, embora possamos perceber a recorrência de temas, fórmulas discursivas e artifícios de linguagem em sua composição. Tematicamente, o “Manifesto Antropófago” parecia colocar a concepção patriarcal em questão. O texto revisitava episódios da colonização do Brasil com aparente frieza e especulava em torno do afluxo de artefatos alheios ao modo menos artificial e mais ingênuo de

14 “Francis Picabia funda, em 1920, a revista *Cannibale*, que durou dois números e tinha pretensão de unificar todas as tendências dadaístas: ‘Publicação mensal sob a direção de Francis Picabia com a colaboração de todos os dadaístas do mundo’. Ou seja, dadaístas e/ou canibais do mundo todo uni-vos! Convocação niilista e revolucionária, que Oswald responderia com a agenda positiva da antropofagia.” (Nascimento, 2011, p. 339).

conceber e produzir cultura. Não se tratava, apenas, de uma ousadia literária, fabricada pelo *enfant terrible*, mas de uma crítica contundente à concepção restrita de nacionalismo, vincado socioeconômica e culturalmente pelo olhar estrangeiro do conquistador. De acordo com Evandro Nascimento,

É em nome do matriarcado de Pindorama, portanto, que Oswald acaba defendendo o *modus vivendi* antropofágico, que inclui uma ética, uma política e mesmo uma estética, contra a herança patriarcal, violentamente repressiva, como descrita em *Totem e Tabu*. Em vez da violência civilizada, a doce violência bárbara, que devora o outro para melhor assimilar suas qualidades. (Nascimento, 2011, p. 341-342).

Assim como o “Manifesto Dada” de Picabia, o texto oswaldiano vinha acompanhado por uma gravura: o *Abapuru*, de Tarsila do Amaral. O desenho, que estica as partes imprevistas do corpo humano se harmoniza ao corpo multifacetado do manifesto, que reduz o discurso grandiloquente da história oficial, ensinada na escola, à anotação crítica. Tarsila dá nova forma ao retrato, fugindo ao retrato realista; Oswald abala a institucionalidade do registro historiográfico ufanista, construído ao longo do século XIX. Imagem e palavra problematizam as regras de simetria: a pintura de Tarsila deforma os contornos, comprovando que a arte não servia apenas a reproduzir fielmente os modelos; o texto de Oswald faz o mesmo movimento, mas em sentido oposto: em vez de espichar imagens, reduz os episódios a uma lista de acontecimentos desprovidos de suma importância, retomando e desenvolvendo o que fizera em Pau Brasil: “Contra a argúcia naturalista, a *synthese*. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.” (Andrade, 1925, p. 20).

A exemplo de outros poemas de Oswald, à primeira vista, o “Manifesto Antropófago” tem o aspecto de uma colcha de retalhos. Disposto em dezenas de blocos, poderíamos supor que o traço principal residiria na aparente desconexão entre as partes que o constituem. Quer dizer, essas seções compactas do texto soariam como fórmulas avulsas e justapostas sem método. Organizadas daquele modo, sugeririam a construção de uma bricolagem, um quadro feito com retalhos de figuras; uma gravura de muitos ângulos feita com palavras:

Nunca fomos catechizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.

Mas nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós.
(Andrade, 1928, p. 3).

A sequência dos blocos textuais sugere que a ordenação das partes não fora aleatória; pelo contrário, lidos seguindo a diagramação que articula as colunas recorrente em jornais tradicionais, essas partes constituem um todo coeso, embora apoiado em fragmentos que admitem múltiplos sentidos – quase todos a espicaçar as fraturas da história, convidando o leitor a revisitar as etapas da colonização europeia e a desconstruir o ufanismo nacional-positivista, gestado entre o Segundo Império e a Primeira República, como se lê em “Senhor Feudal”:

Se Pedro Segundo
Vier aqui
Com história
Eu boto ele na cadeia
(Andrade, 1925, p. 41).

Na produção oswaldiana, subverter o discurso historiográfico envolve duas operações articuladas solidariamente: revisar a origem e consequência dos fatos aportados nos manuais; esculpir o verso do avesso, recorrendo à linguagem falada, dicção muito mais eloquente e eficaz sobre quem ficou de fora dos livros feitos para reprodução de ideologias dentro e fora da escola que (de)forma bons moços.

Referências

ANDRADE, Mário de. **O Movimento Modernista**: conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1942.

ANDRADE, Oswald de. Informe sobre o Modernismo. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992a.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. **Revista de Antropofagia**, São Paulo, n. 1, p. 3 e 7, 1928.

ANDRADE, Oswald de. O Futurismo tem tendências clássicas. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992b.

ANDRADE, Oswald de. O meu poeta futurista. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992c.

ANDRADE, Oswald de. O Modernismo. *In*: ANDRADE, Oswald de. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992d.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. Paris: Sains Pareil, 1925.

ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

BAITZ, Ricardo. **O método de Oswald de Andrade**. 2. ed. São Paulo: Tiragem Livre, 2017.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. 39. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BRITO, Mário da Silva. **Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CAMARGO, Márcia. **Semana de 22: entre vaias e aplausos**. São Paulo: Boitempo, 2003.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas**. São Paulo: Círculo do Livro, 1976.

COUTINHO, Afrânio. **Introdução à literatura brasileira**. 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald: itinerário de um homem sem profissão**. Campinas: Editora Unicamp, 1989.

FONSECA, Maria Augusta. **Por que ler Oswald de Andrade**. São Paulo: Globo, 2008.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Mordendo você suavemente: um comentário sobre o *Manifesto Antropófago*. In: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar Castro (org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

JACKSON, Kenneth David. **Cannibals Angels: Transatlantic Modernism and the Brazilian Avant-Garde**. Oxford: Peter Lang, 2021.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o Modernismo**. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

LIMA, Luiz Costa. Oswald de Andrade – a utopia antropofágica: uma utopia sem história. In: TELES, Gilberto Mendonça *et al.* (org.). **Oswald plural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

MARINETTI, Filippo Tommaso. O Futurismo. *In*: TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: MEC, 1976.

MARTINS, Heitor. **Oswald de Andrade e outros**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto Comunista**. São Paulo: Boitempo, 2011.

MORESCHI, Marcelo. 22 x 42: o paradigma da celebração. **Remate de Males**, Campinas, v. 1/2, n. 33, p. 255-271, jan./dez. 2013.

MUNIZ, Fernando. O que é isto – a Antropofagia? *In*: TELES, Gilberto Mendonça *et al.* (org.). **Oswald plural**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1995.

NASCIMENTO, Evandro. A Antropofagia em questão. *In*: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar Castro (org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. *In*: ANDRADE, Oswald. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

NUNES, Benedito. O retorno à Antropofagia. *In*: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar Castro (org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

PAGNAN, Celso Leopoldo. **Manual compacto de literatura brasileira**. São Paulo: Rideel, 2010.

PICABIA, Francis. Manifeste Cannibale Dada. **Dadaphone**, Paris, n. 7, mar. 1920a. Disponível em: <http://sdrclib.uiowa.edu/dada/dada/7/images/02.pdf>. Acesso em: 8 dez. 2021.

PICABIA, Francis. Manifeste Dada. **391**, Paris, n. 12, mar. 1920b. Disponível em: https://monoskop.org/images/b/be/391_12_1920.pdf#page=3. Acesso em: 8 dez. 2021.

PICCHIO, Luciana Stegnano. **Literatura brasileira**: das origens a 1945. Tradução de Antonio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

PIGNATARI, Décio. Marco Zero de Andrade. *In*: PIGNATARI, Décio. **Contramunicação**. 3. ed. Cotia: Ateliê, 2004.

PROENÇA FILHO, Domício. **Estilos de época na literatura**. 8. ed. São Paulo: Ática, 1984.

SCHNAPP, Jeffrey. Morder a mão que alimenta (sobre o *Manifesto Antropófago*). *In*: RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar Castro (org.). **Antropofagia hoje?** São Paulo: É Realizações, 2011.

TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: MEC, 1976.

TZARA, Tristan. Manifesto do Senhor Antipirina. *In*: TELES, Gilberto Mendonça (org.). **Vanguarda europeia e Modernismo brasileiro**. 3. ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: MEC, 1976.

Sobre os autores

Álvaro Santos Simões Junior

É, desde 1998, professor de Literatura Brasileira da UNESP. Em 2010, tornou-se pesquisador do CNPq. Coordenou de 2013 a 2017 o Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis. Publicou os livros *A sátira do Parnaso* (São Paulo: Ed. da Unesp; Fapesp, 2007), *Estudos de literatura e imprensa* (São Paulo: Ed. da Unesp, 2014) e *Bilac vivo* (São Paulo: Ed. da Unesp, 2017). Além disso, editou textos jornalísticos de Olavo Bilac na obra *Registro: crônicas da Belle Époque carioca* (Campinas: Ed. da Unicamp/Fapesp, 2012) e no livro *Sátiras*, publicado em Lisboa (2017) pelo CLEPUL (Universidade de Lisboa).

Amanda Danelli Costa

É bacharela e licenciada em História pela UERJ, mestra e doutora em História Social da Cultura pela PUC-Rio. Desde 2012 é professora adjunta do Departamento de Turismo da UERJ, onde leciona a disciplina de Turismo e História do Rio de Janeiro. Realiza pesquisa sobre História do Rio de Janeiro, História Intelectual e História do Turismo. É membra da Comunidade de Estudos de Teoria da História (COMUM/UERJ) e do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (LABELLE/UERJ). É bolsista do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Fundação Biblioteca Nacional – edital 2021.

Angela Maria Roberti Martins

Doutora em História Social (PUC-SP). Professora Associada do Departamento de História e do Programa de Pós-graduação em História da UERJ. Bolsista do Programa PROCENCIA (UERJ-FAPERJ). Coordenadora do Laboratório de Pesquisa e Práticas de Ensino em História (LPPE-IFCH-UERJ). Líder do Grupo de Pesquisa (Grpesq/Cnpq/UERJ) NEPAN Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Anarquismo e Cultura Libertária. Pesquisadora do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (LABELLE/UERJ). Publicou trabalhos na área de História sobre anarquismo e imprensa; anarquismo e gênero; cultura libertária; anarquismo e literatura; imagens libertárias; militantes anarquistas estrangeiros, memória do movimento anarquista e história das mulheres anarquistas. Coorganizou as obras: *Histórias de malditos e mal-ditos na História* (Editora Ayran, 2022); *Escritores & textos libertários* (Editora Ayran, 2020); *Dimensões da cultura e da experiência libertárias* (Editora Ayran, 2020) e *Revolução Russa: outros atores, cenários, abordagens e perspectivas* (Editora Autografia, 2019).

Armando Gens

Aposentou-se, na classe de Professor Associado, pela UFRJ (2014) e pela UERJ (2020). Possui doutorado em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (2000). Foi pesquisador da Fundação Biblioteca Nacional (PNAP) entre 2012 e 2013. Tem artigos sobre ilustração de livros e de poemas. É autor do volume intitulado *Medeiros e Albuquerque, cadeira 22, ocupante 1 (Fundador)* (ABL; Imprensa Oficial de Estado de São Paulo, Série Essencial, n. 78, 2014). Participa do Grupo de Pesquisa do CNPq/LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*.

Carmem Negreiros

Professora associada da UERJ e bolsista CNPq e do programa Prociência FAPERJ/UERJ. Doutora e mestre em Teoria Literária pela UFRJ. Possui artigos publicados sobre Lima Barreto e, entre os livros, destacam-se o volume *Lima Barreto, caminhos de criação* (em parceria com Ceila Ferreira, EDUSP, 2017) e *Lima Barreto em quatro tempos* (Relicário, 2019). Coordena o LABELLE-UERJ – Laboratório de estudos de literatura e cultura da *Belle Époque*.

Claudete Daflon

Doutora em Letras pela PUC-Rio, atua como Professora Associada de Literatura Brasileira na UFF, é docente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da UFF, líder do Grupo de Pesquisa *Interferências: Literatura e Ciência*. Ao longo de 2021, publicou artigos, capítulos de livro e o verbete “Natureza” em [Novas] *Palavras da Crítica*, bem como coorganizou a coletânea *Epidemias: literatura, história e cultura*. Em 2022 lançou o livro *Meu país é um corpo que dói*.

Constância Lima Duarte

Professora de Literatura Brasileira da UFMG e pesquisadora do CNPq. Publicações: *Nísia Floresta: vida e obra* (1995; 2009); *Mulheres de Minas: lutas e conquistas* (2008); *Dicionário de escritoras portuguesas* (2009); *Escritoras do Rio Grande do Norte: antologia* (2013), *Imprensa feminina e feminista no Brasil, século XIX. Dicionário ilustrado* (2016), *Escrevivências: identidade, gênero e violência na obra de Conceição Evaristo* (2016), *#NísiaFlorestaPresente: uma brasileira ilustre* (2019), entre outras.

Danielle Crepaldi Carvalho

Desenvolve, junto à Fundação Biblioteca Nacional, um projeto de pesquisa no âmbito do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa (PNAP) a respeito da Exposição Internacional do Centenário da Independência. Tem pós-doutorado em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP e doutorado em Letras pelo Departamento de Teoria Literária da Unicamp. Possui artigos e livros publicados nos âmbitos da literatura, do cinema e do teatro, seus três campos de interesse, procurando refletir sobre a sua inter-relação.

Dionisio Márquez Arreaza

É doutor em Literatura Comparada pela UFRJ. Foi professor de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidad de Los Andes, Venezuela. Entre as suas publicações constam: “A estratégia hegemônica do realismo na narrativa venezuelana e haitiana no início do século XXI” (2021) na revista *Caligrama*; “Estado falido, leitura falida. Aparelhos privados e públicos de hegemonia na narrativa brasileira e cubana da década de 1990” (2020) na revista *Alea. Estudos Neolatinos*; e “Sentido literário e função social do realismo em dois romances latino-americanos da década de 1910: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *En este país...!*, de Urbaneja Achelpohl” (2016), capítulo de livro organizado pelo LABELLE.

Eduardo Veras

É professor adjunto do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro. Doutor em Literatura Comparada pela UFMG, cursou estágios de doutorado e pós-doutorado na Unicamp e na Sorbonne Université. É autor dos livros *O oratório poético de Alphonsus de Guimaraens: uma leitura do Setenário*

rio das Dores de Nossa Senhora (Relicário, 2016), *Baudelaire e os limites da poesia* (Corsário-Satã, 2021), *Deserto azul* [poemas] (Penalux, 2018) e de vários artigos e capítulos de livro sobre poesia.

Fátima Oliveira

Doutora em Estudo de Literatura pela PUC-Rio (2004). Professora Titular aposentada de Língua Portuguesa e Literaturas do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do CEFET/RJ. Atua no curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Literatura Brasileira do Instituto de Letras da UERJ. Autora do livro *Correspondência de Lima Barreto: à roda do quarto, no palco das letras* (Editora Caetés, 2007). Integrante do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (@labelleuerj), desenvolve pesquisas sobre crítica biográfica, correspondência e diário íntimo de Lima Barreto. Coordena, com a Profa. Vivian Curvelo, o espaço cultural *Entrelinhas: lugar de ler, pensar e criar*, onde ministram cursos de literatura e escrita (@entrelinhas_cursosrj).

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Atua na UNIFESP e lidera o Grupo de Investigações do Poético (GRIPhO). De suas publicações, destaca-se *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014). Organizou: *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* (2007); *Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea* (2008) com Lúcia Granja e Márcia Lígia Guidin; dossiê temático da revista *Texto Poético* (Dons do poema: encontros poéticos entre Brasil e França, 2019), em parceria com Jean Nicolas Illouz; *A categral ebúrnea: Alphonsus de Guimaraens pela crítica contemporânea* (2021). Participou do terceiro volume de *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, cidades literárias* (2021).

Gabriela Krugel dos Santos Nunes

É professora de Língua Inglesa da Secretaria Municipal de Educação do Rio de Janeiro. É licenciada em Letras pela Faculdade de Formação de Professores da UERJ e mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da mesma universidade. Na dissertação de mestrado, estudou a obra do escritor brasileiro João Carlos Pardal de Medeiros Mallet, propondo associá-la a uma vertente naturalista pouco conhecida, o “naturalismo desiludido”, ligado a uma perspectiva crepuscular do moderno, interessado na banalidade e no não acontecimento, próximo ao “livro sobre nada” de Gustave Flaubert.

Giovanna Dealtry

É professora adjunta do Instituto de Letras da UERJ e doutora em Literatura Brasileira pela PUC-Rio. Autora de *No fio da navalha – mandragem na literatura e no samba* (Casa da Palavra/FAPERJ), *Clara Nunes – Guerreira* (Cobogó), além de organizadora de diversas publicações sobre literatura brasileira. Em 2021, organizou e fez a introdução da primeira edição com notas do volume *Vida vertiginosa*, de João do Rio, publicado pela José Olympio. É pesquisadora do LABELLE.

Ieda Lebensztayn

É crítica literária, pesquisadora e ensaísta. Mestre em Teoria Literária e doutora em Literatura Brasileira pela USP. Fez pós-doutorado no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB-USP) e na Biblioteca Brasileira Mindlin/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (BBM/FFLCH-USP). Autora de *Graciliano Ramos e a Novidade: o astrônomo do inferno e os meninos impossíveis* (Hedra, 2010). Organizou, com Hélio de Seixas Guimarães, os dois volumes de *Escritor por escritor: Machado de Assis segundo seus pares* (Imesp, 2019). E, com Thiago Mio Salla, os

livros *Cangaços, Conversas* (Record, 2014) e *O antimodernista: Graciliano Ramos e 1922* (Record, 2022).

Jean Pierre Chauvin

É Professor Livre-Docente da Escola de Comunicações da USP, onde pesquisa e leciona Cultura e Literatura Brasileira. Atua nos programas de pós-graduação em Letras da EFLCH (UNIFESP) e Estudos Comparados, na FFLCH (USP). Autor de: *O poder pelo avesso na literatura brasileira: Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis e Lima Barreto* (2013). Coautor, com Cleber Felipe, de *Estudos sobre a épica luso-brasileira* (Fonte Editorial, 2021). Coorganizador, com Marcelo Lachat, de *As Letras na Terra do Brasil (séculos XVI a XVIII): uma introdução* (Ateliê Editorial, 2022). É membro do LABELLE desde 2015.

José Osmar de Melo

Mestre e doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC Minas, cursou pós-doutorado em Literatura Brasileira na UERJ. Professor de Literatura Brasileira, Língua Portuguesa e Filosofia da UEMG. Pesquisador do Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* – LABELLE, no Instituto de Letras da UERJ. É autor de diversos artigos e capítulos de livros sobre autores da Literatura Brasileira, dentre os quais se destaca Lima Barreto.

Leonardo Mendes

É Professor Associado de Literaturas de Língua Inglesa do Departamento de Letras da Faculdade de Formação de Professores e professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (Instituto de Letras) e do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Faculdade de Formação de Professores) da UERJ. É mestre e doutor em Letras pela

Universidade do Texas em Austin, EUA. Trabalha com literaturas de língua portuguesa e inglesa, nos seguintes temas: prosa de ficção de 1870 a 1920; naturalismo literário em perspectiva transnacional; história do livro e da leitura, tendo publicado inúmeros artigos e capítulos de livro sobre esses temas.

Luciana Murari

Professora adjunta do curso de História e do Programa de Pós-Graduação em História da PUC-RS. Fez sua formação na UFMG e na USP. Suas pesquisas, centradas em história ambiental e cultural, giram em torno da representação da natureza na produção intelectual brasileira, o que inclui trabalhos sobre literatura ficcional e não ficcional, historiografia e pensamento social. Publicou dois livros autorais e vários artigos em periódicos brasileiros e estrangeiros. Bolsista de produtividade em pesquisa do CNPq desde 2013, atualmente dedica-se a analisar a descrição de paisagens em relatos de viagem ao interior brasileiro publicados na primeira metade do século XX.

Luciana Persice Nogueira-Pretti

É Professora Adjunta do Setor de Francês do ILE-UERJ. Organiza anualmente o Seminário de Literaturas Francófonas da UERJ (desde 2016), assim como a publicação da coleção *Literaturas Francófonas: debates interdisciplinares e comparatistas* (Dialogarts), também anual. Pesquisa prioritariamente sobre a obra de Proust e seu tempo. Seu último artigo dentro dessa linha é “A República dos Professores e o *Bulletin de l'Union pour l'Action Morale* na Belle Époque francesa”. In: NEGREIROS, Carmem; OLIVEIRA, Fátima. *Belle Époque em perspectiva*. São Paulo: Intermeios, 2020. p. 297-312.

Márcia Arbex-Enrico

Professora Titular da Faculdade de Letras da UFMG, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, tradutora e pesquisadora pelo CNPq, publicou diversos artigos na linha Literatura, outras artes e mídias; coorganizou coletâneas: *Escrita, som, imagem* (v. 1 e 2); *Interartes; Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. É autora de *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes, Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Membro dos grupos de pesquisa CRIalt (Université de Montréal); CEEI (Université Paris Diderot); Intermídia (CNPq).

Marcelo dos Santos

É Professor Adjunto de Literatura Brasileira, Ensino e Teoria da Literatura na Escola de Letras da UNIRIO. Fez sua formação na UERJ, na área de Letras, e é membro dos Grupos de Pesquisa LABELLE (UERJ) e Bioescritas (UERJ). É pesquisador de arquivos literários e, atualmente, desenvolve pesquisa sobre cartas de escritores, produção de subjetividades e bioescritas. O pesquisador coordena, ainda, o projeto de extensão *Remição de pena pela leitura*, realizado nos presídios do estado do Rio de Janeiro, e estuda as escritas e as experiências do encarceramento e da liberdade.

Marcus Salgado

É doutor em Literatura Comparada pela UFRJ, onde leciona na Faculdade de Letras. Autor dos livros de ensaios *A vida vertiginosa dos signos* (Antiqua, 2006) e *A arqueologia do resíduo: os ossos do mundo sob o olhar selvagem* (Antiqua, 2012). Traduziu textos de Jean Lorrain, Pierre Mabilille, Hans Bellmer, Zhang Longxi, Ludovic Tac, Ted Hughes etc.

Marcus Vinicius Nogueira Soares

Doutor em Literatura Comparada pela UERJ, é professor associado de Literatura Brasileira da mesma instituição. É coautor de *500 anos de ficção*, publicado na Brasiliana da Biblioteca Nacional (Nova Fronteira, 2002) e autor do livro *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história* (Ê Realizações, 2014). Membro do Grupo de Pesquisa LABELLE (Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque*), UERJ/CNPq, e do Grupo de Trabalho História da Literatura da ANPOLL.

Maria Cristina Franco Ferraz

Mestre em Letras (PUC-RJ), doutora em Filosofia (Paris I-Sorbonne), com três estágios pós-doutorais em Berlim, é Professora Titular de Teoria da Comunicação da UFRJ. Pesquisadora do CNPq, foi professora visitante nas universidades de Paris 8 e Perpignan (França), Richmond (EUA), Nova de Lisboa (Portugal) e Saint Andrews (Escócia). É autora dos livros: *Nietzsche, o bufão dos deuses* (Rio: Relume Dumará, 1994/São Paulo: n-1, 2017 e Paris: Harmattan, 1998), *Platão: as artimanhas do fingimento* (Rio: Relume Dumará, 1999 e Lisboa: Nova Vega, 2010), *Nove variações sobre temas nietzschianos* (Rio: Relume Dumará, 2002), *Homo deletabilis – corpo, percepção, esquecimento: do século XIX ao XXI* (Rio: Garamond, 2010 e Paris: Hermann, 2015), *Ruminações: cultura letrada e dispersão hiperconectada* (Rio: Garamond, 2015) e, com Ericson Saint Clair, *Para além de Black Mirror: estilhaços distópicos do presente* (São Paulo: Hedra/n-1, 2020). Traduziu, com Arthur Seidel, e prefaciou a edição bilingue do ensaio de Kleist “Sobre a fabricação gradativa de pensamentos durante a fala” (São Paulo: Hedra/n-1, 2021).

Maurício Silva

Possui doutorado e pós-doutorado em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP; é professor do Programa de Mestrado e Doutorado em Educação, na Universidade Nove de Julho (SP); atuou como pesquisador da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro (2012 a 2013) e como pesquisador-residente da Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, da USP (2016-2017); é autor de livros diversos.

Mônica Vermes

É musicóloga, pesquisadora do CNPq e professora titular na UFES. Lidera o NELM – Núcleo de Estudos Literários e Musicológicos e participa das atividades do Departamento de Teoria da Arte e Música e do Programa de Pós-Graduação em Letras. É pesquisadora do LABELLE – Laboratório de Estudos de Literatura e Cultura da *Belle Époque* (UERJ), no qual contribui com o eixo principal de sua atividade de pesquisa, a música no Rio de Janeiro no final do século XIX e início do século XX. Foi bolsista do Programa Nacional de Apoio à Pesquisa da Biblioteca Nacional (2016-2017) com o projeto *Circuitos Musicais no Rio de Janeiro: teatros (1906-1920)*.

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

É Professor Associado da UFRJ, atuando no PPG em Letras Neolatinas e na Graduação. É mestre e doutor em Letras Neolatinas (UFRJ, 1995, 2001), com estágio pós-doutoral pela Unicamp (2013). É líder do Grupo de pesquisa ARS (FBN-CNPq). Foi pesquisador do projeto de cooperação internacional “A circulação transatlântica dos impressos e a globalização da cultura no século XIX (1789-1914)”, bolsista do Programa de Apoio à Pesquisa da FBN (2017), e pesquisador associado do projeto “Naturalisme-monde” do

Centre d'Étude sur Zola et le Naturalisme (ITEM-ENS-CNRS, França, 2017-2019). É integrante do Polo de Pesquisa Luso-Brasileira (RGPL) e do LABELLE (UERJ-CNPq).

Rafael Rodrigo Ferreira

Bacharel, licenciado e mestre em Letras (USP), desenvolve pesquisa de doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira (USP) sobre as relações entre jornalismo e prosa de ficção na São Paulo do início do século XX, com financiamento do CNPq. Atua como professor responsável pelas disciplinas Leitura e produção de textos e Comunicação e expressão na Fatec-Jundiaí.

Ricardo Souza de Carvalho

É professor de Literatura Brasileira da USP desde 2009. Autor de *A Espanha de João Cabral e Murilo Mendes* (Editora 34, 2011), vencedor do Prêmio Jabuti na categoria Teoria/crítica literária em 2012, e de um livro sobre a história da Oliveira Lima Library (no prelo). Pesquisa e publica artigos sobre as relações entre história e literatura e gêneros híbridos no século XIX e início do século XX.

Argos Editora da Unochapecó
www.unochapeco.edu.br/argos
www.facebook.com/EditoraArgos

Título: Travessias: tensões da *Belle Époque*, raízes do contemporâneo

Organizadores: Carmem Negreiros, Fátima Oliveira, Jean Pierre Chauvin, Mônica Vermes e Ricardo Carvalho

Coleção: Perspectivas, n. 67

Coordenadora: Rosane Natalina Meneghetti

Assistente Editorial: Caroline Kirschner

Assistente Comercial: Daniela Manfroi

Editor de Textos: Carlos Pace Dori

Divulgação: Bárbara Luísa Zamberlan

Distribuição e vendas: Daniela Manfroi

Projeto gráfico: Caroline Kirschner

Capa: Cláudio Corrêa

Imagens de capa (sentido horário): Traçado sobre foto da Av. Central, 1906, Augusto Malta/ Coleção Brascan Cem Anos no Brasil/Acervo Instituto Moreira Salles, imagem em domínio público. VLT, foto do arquivo pessoal de Ana Luíza de Figueiredo Souza. Transeuntes, foto de Jacek Dylag (Unsplash). Ilustração de bonde antigo sobre foto de Ana Luíza de Figueiredo Souza

Diagramação: Caroline Kirschner

Preparação dos originais: Juliane Fernanda Kuhn de Castro

Revisão: Juliane Fernanda Kuhn de Castro e Carlos Pace Dori

Formato: PDF

Publicação: 2022



A produção literária, cultural e artística entre 1890-1920 reunida sob o termo *Belle Époque* é representada na historiografia com um pálido traço que sugere transição, incompletude, falta ou falha. Mas o período é marcado pela multiplicidade de fenômenos heterogêneos, e concomitantes, próprios da temporalidade que se pode chamar moderna.

Este livro apresenta a atuação de artistas, escritoras e escritores da *Belle Époque* abertos a experimentações estéticas, com renovação na linguagem gráfica, visual, literária e artística em meio a manifestações de movimentos de mulheres e operários, guerra imperial, lutas da população marginalizada contra a opressão da ordem (expressa na força policial ou no aparato médico-judiciário), ao lado de propostas de muitas utopias sociais.

Tudo vinculado às preocupações com o destino do país para buscar respostas às perguntas: o que é o Brasil? Quem são os brasileiros? De que é feita a brasilidade? E o componente mais forte do discurso nacionalista é a ideia de raça, argumento pretensamente de saber técnico para justificar exclusão, violência, degradação. Hospícios, prisões, genocídios são reveladores dessa prática que marca sobretudo corpos negros e pobres. Corpos que desfilam como mercadoria exposta na cidade, que revelam seus movimentos de dor, angústia, prazer e/ou corpos ameaçados, que se escondem da violência, mas, também, corpos que reagem, negociam, subvertem e se revoltam contra a força da ordem e do progresso. *Travessias* apresenta um campo discursivo permeado de tensões e conflitos, repleto de gestos modernos, deixando à mostra as raízes do contemporâneo.


UNOCHAPECÓ
UNIVERSIDADE COMUNITÁRIA DA REGIÃO DE CHAPECÓ
www.unochapeco.edu.br/argos


Perspectivas




FAPERJ
Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

