

A experiência estética da geração simbolista no Brasil finissecular

The aesthetic experience of the Symbolist generation in Brazil at the XIX century

Mariana Albuquerque Gomes

Mestranda

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

mariana.albuquerque.gomes@gmail.com

Recebido: 03/11/2014

Aprovado: 22/11/2014

RESUMO: Neste artigo, propõe-se trabalhar com as questões acerca da Modernidade, entendendo aqui a concepção do moderno como uma nova compreensão do mundo. Mais especificamente, serão abordados aspectos da experiência estética do Simbolismo na literatura brasileira de fins do século XIX, através de um paralelo com sua vertente francesa.

PALAVRAS-CHAVES: Modernidade, Simbolismo, Literatura brasileira.

ABSTRACT: In this paper, we propose to work with issues about modernity, understood here as the modern conception of a new understanding of the world. More specifically, will be worked aspects of the aesthetic experience of Symbolism in Brazilian literature of the late nineteenth century, through a parallel with the French one.

KEY-WORDS: Modernity, Symbolism, Brazilian literature.

Para o poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867), a Modernidade é o transitório, o fugidio, a metade da arte cuja outra metade é o eterno – *L'Art est long et le Temp est court*.¹ Considerando a definição baudelaireana, Jauss apresenta a *modernité*, “consagrado na França, sobretudo com Baudelaire, como a palavra de ordem de uma nova estética”², como um neologismo que deve designar a dupla natureza do belo, que permite a compreensão simultânea de vida moderna, do cotidiano histórico e da atualidade política.

A consciência da Modernidade integra, na experiência histórica – que coincide com a experiência estética – o aspecto do eterno como antítese do transitório e não como oposto do “passado”. Como ressalta Laura Nery, em sua tese *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade*, “o histórico para Baudelaire não é mais um ponto remoto ao qual o observador atual se dirige. Para o poeta, o hiato entre presente e passado realça o que há de contingente no

¹ [“A Arte é longa e o Tempo é breve”]. BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. [Trad. Ivan Junqueira] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012 (Saraiva de bolso), p. 152.

² JAUSS, Hans Robert. “Tradição literária e consciência atual da modernidade”. In: OLINTO, Heidrum Krieger [org.]. *Histórias de literatura: as novas teorias alemãs*. São Paulo: Ática, 1996, p. 47.

eterno”.³ Assim, a modernidade para Baudelaire deixa de se opor ao clássico ou ao passado e passa a opor-se a si mesma, deixando de ter relação com o passado ou com o futuro, ou seja, ela assume consciência de si mesma. Essa concepção do moderno como uma nova compreensão do mundo – que se tornará palavra de ordem de uma nova estética – é moldada ao longo do século XIX.

O século XIX é definido, por Eric Hobsbawm, como a era de um “revolucionarismo endêmico”⁴. Para o historiador, o oitocentos foi uma época de efervescência política, social e cultural, na qual, imbuídos de um forte espírito de liberdade, artistas e literatos buscaram modificar a percepção do mundo. Para tal, esses propunham novas experimentações estéticas.

Em *Vozes da Liberdade: escritores engajados do século XIX*⁵, Michel Winock apresenta um panorama de como essa efervescência cultural e sua luta pela liberdade foi travada na arena pública. Através dos textos desses escritores engajados, o autor investiga o contexto político oitocentista francês a partir das ideias, laços ou desavenças intelectuais e artísticas das diferentes gerações, iniciando pelos primeiros românticos – cuja figura central foi Victor Hugo (1802-1886) – até o grupo que viveu a guerra franco-prussiana e assistiu ao surgimento da literatura naturalista, capitaneada por Émile Zola (1840-1902).

Winock mostra como essa liberdade, advinda da Revolução de 1789 – que fracassou por não ter recebido uma base institucional para enraizá-la nos costumes – fez seu percurso ao longo do século e como ela foi ora defendida, ora sublimada pelos discursos e ideias políticas. O princípio da liberdade é renovador e, para esses escritores, reivindicá-lo na arte era também reivindicar a liberdade de imprensa e de expressão, ou seja, tal demanda significava uma renovação nas artes, na política e na sociedade. Como escreve Victor Hugo, “é o princípio de liberdade que [...] acaba de renovar a arte, como renovou a sociedade”⁶.

É nesse contexto do século XIX francês, também marcado pela valorização do lucro, da cientificidade e da técnica, e sob a divisa do progresso, que a literatura simbolista se apresenta como uma ousada experimentação ao privilegiar o sonho em detrimento da produtividade capitalista. Seus escritos se caracterizaram pelo desafio aos cânones da literatura da época –

³ NERY, Laura Moutinho. *A caricatura: microcosmo da questão da arte na modernidade* / Laura Moutinho Nery; orientador: Luiz de França Costa Lima Filho. Tese (doutorado em História). PUC-RJ, Departamento de História, Rio de Janeiro, 2006, p. 150.

⁴ HOBBSAWM, Eric. *A Era das revoluções: 1789 – 1848*. [Trad. Maria Tereza Teixeira; Marcos Penchel] São Paulo: Paz e Terra, 2010, p. 184.

⁵ WINOCK, Michel. *As Vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX*. [Trad. Eloá Jacbina] Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

⁶ HUGO, Victor. Apud: WINOCK, Michel. *As Vozes da liberdade*, p. 153.

embarcados pelo naturalismo e positivismo – e a ocupação de posições diferenciadas no interior do campo literário.

Mais amplamente, a noção de campo, elaborada por Pierre Bourdieu, caracteriza-se por espaços sociais, onde as ações individuais e coletivas se estabelecem dentro de uma normatização, que é criada e transformada por essas mesmas ações. Roger Chartier, em palestra na Universidade Federal do Rio de Janeiro, elucida a amplitude da noção:

Os campos, segundo Bourdieu, têm suas próprias regras, princípios e hierarquias. São definidos a partir dos conflitos e das tensões no que diz respeito à sua própria delimitação e constituídos por redes de relações ou de oposições entre os atores sociais que são seus membros.⁷

Em *As regras da arte*, Bourdieu esclarece o porquê da noção de campo ser importante nos estudos literários. Conforme o teórico, essa permite superar a oposição entre leitura interna e análise externa, abordagens tradicionalmente percebidas como inconciliáveis, sem perder suas aquisições e exigência:

Conservando o que está inscrito na noção de intertextualidade [...] pode-se levantar a hipótese [...] de uma homologia entre o espaço das obras definidas em seu conteúdo propriamente simbólico e, em particular em sua forma [grifo do autor], e o espaço das posições no campo de produção [...] com efeito, em razão do jogo das homologias entre o campo literário e o campo do poder ou o campo social em seu conjunto, a maior parte das estratégias literárias é sobredeterminada e muitas das ‘escolhas’ têm dois alvos, são a um só tempo estáticas e políticas, internas e externas.⁸

Em seu estudo sociológico acerca da conquista da autonomia pelo campo literário, Bourdieu apresenta a estrutura quiasmática desse espaço. Neste, coexistem uma hierarquia segundo o lucro comercial que percebe os gêneros como empreendimentos econômicos – em função do preço do produto, da demora do ciclo de produção, da rapidez com que os lucros são obtidos e do volume e da qualidade social de seus consumidores – e outra que impõe a sua própria lógica, conforme o campo ganha autonomia, distinguindo os gêneros em função do crédito simbólico que estes detêm e conferem – e que tende a ser inverso ao lucro econômico.

De acordo com Bourdieu, a reação simbolista deve ser percebida dentro da lógica do campo, assim como dentro da dinâmica do processo de autonomização por qual esse passa ao longo do século XIX. O oitocentos é acompanhado por um “renascimento espiritualista” em todo o campo de poder, o que – na perspectiva bourdieuniana – fornece condições para o aparecimento e sucesso relativo do movimento simbolista. Assim, a dimensão social e política da

⁷ CHARTIER, Roger. Bourdieu e a história: debate com José Sérgio Leite Lopes. *Revista Topoi*, Rio de Janeiro, mar. 2002, p. 140.

⁸ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da arte*. gênese e estrutura do campo literário. [Trad. Maria Lucia Machado] São Paulo: Cia. das Letras, 1996, p. 234.

reação simbolista era opor uma arte artista e espiritualizada, que cultivava o senso do mistério, a uma arte social e materialista, baseada na ciência e no progressismo.

A proposição literária simbolista chega ao Brasil através dos “primeiros baudelairianos”⁹, conforme explica Antonio Candido, num Brasil comprometido com certa ideia de progresso difundida através de jornais e romances naturalistas, que acompanhavam os modos de pensar progressistas e acadêmicos da geração finissecular. Porém, para os nossos simbolistas, a crença otimista no mundo moderno não existiu.

De modo historicamente distinto, mas não inteiramente diferenciado da experiência francesa, os poetas brasileiros dessa geração¹⁰ deram à linguagem poética um caráter de reflexiva contestação sobre esse mundo. Como aponta Andrade Muricy, os simbolistas julgavam ser possível viver dentro do seu sonho, na sua poesia, no entanto, não assumiam uma postura “anti-humana”, mas contra a sociedade do seu tempo.

Nesse sentido, nos parece possível refletir a partir daí sobre o cenário em que se configura a chamada Modernidade, suas vertentes transnacionais, realçando continuidades e descontinuidades. O tema aqui apresentado estaria, assim, situado na interseção entre política e cultura, espaço que constitui chave fundamental para o desenvolvimento desse artigo.

Ao pensar as relações entre estética e política, cultura e poder nas (recon)figurações produzidas pela Modernidade, este artigo se organizará a partir de dois eixos conceituais – um que se apoia na leitura de textos teóricos e historiográficos; e outro que abrange textos e suportes literários (que se configuram como fontes) – e três subdivisões temáticas que pensam o contexto em que se dá essa Modernidade, a partir dos elementos boemia e marginalidade (literária), sobretudo na Paris do século XIX, o contexto brasileiro na recepção dessa nova estética moderna simbolista no *fin de siècle* e as aproximações e particularidades da experiência simbolista parisiense e tropical. Desse modo, a partir das especificidades do caso brasileiro, pretende-se verificar como esta Modernidade, que se configura uma experiência ao mesmo tempo estética e política, se apresenta na literatura do Brasil de fins do século XIX.

⁹ Referência ao termo designado por Antonio Candido a esses primeiros leitores, tradutores e propagadores da estética baudelairiana, no ensaio “Os primeiros baudelairianos”, disponível no livro *A Educação pela noite e outros ensaios*, de 1989.

¹⁰ Por “geração”, entendemos o conceito sociológico a partir da proposição clássica de Karl Mannheim, hoje ampliada e problematizada em novas abordagens, que enfatiza não apenas a coincidência de datas de nascimento e a participação no mesmo momento social e histórico. Como explicam Alda Britto da Motta e Wivian Weller, por geração o autor entende também o “tipo de participação em uma prática coletiva, seja ela concreta ou virtual, que produz um vínculo geracional a partir da vivência e da reflexão coletiva em torno dos mesmos acontecimentos [...] em uma mesma conexão geracional existem distintas unidades geracionais que correspondem a diferentes perspectivas ou posições em relação a um mesmo acontecimento”. Ver “Dossiê A atualidade do conceito de gerações de Karl Mannheim”. *Sociedade e Estado*, Brasília, v. 25, nº 2, Ago. 2010. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922010000200004&lng=en&nrm=iso.

Boemia e marginalidade

Conforme Winock, o século XIX foi “um século trepidante, contraditório, por vezes desesperador, mas cujas obras de pensamento permanecem nossa herança inalienável”.¹¹ Tais obras trazem marcas indeléveis da constituição da sociedade moderna, capitalista e burguesa – no caso francês, caracterizada pela crescente burguesia industrial; no brasileiro, marcada pela escravidão, pelo poder dos proprietários de terras e por uma tímida burguesia urbana.

Essas questões remetem, ainda, a mais um tema central quando se pensa no século XIX: a cidade. De acordo com Carl Schorske, surgiu na França, com Baudelaire, uma nova maneira de sentir e pensar, que incluiu – inevitavelmente – a cidade.¹² Sua relação com os *hommes de lettres* passou a se dar não mais por um julgamento ético, mas pela experimentação estética em sua plenitude:

[...] estava a cidade, com todas as suas glórias e seus horrores, suas belezas e suas feiuras, como base essencial da existência moderna. O objetivo dos *novi hommes* da cultura moderna tornou-se não julgá-la do ponto de vista ético, mas experimentá-la em sua plenitude pessoalmente.¹³ (Grifos do autor)

Se antes, a cidade era situada entre passado e futuro pelo pensamento urbano – quer fosse o futuro da translação da ordem social à realidade física quando da fundação das cidades ordenadas¹⁴, quer fosse a alocação entre passado de trevas e futuro róseo da visão iluminista – com a Modernidade, o *locus* temporal entre passado e futuro é suprimido por uma dimensão *hic et nunc* apreendida pela transitoriedade. Todavia, essa transitoriedade carrega em si não só o efêmero, mas também o permanente. Trata-se, conforme Baudelaire, de retirar da moda o que essa pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório – “*infini sur le fini*”¹⁵. Assim, o poeta torna-se “pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno”¹⁶

Nesse sentido, o complexo contexto histórico e social das grandes cidades se faz pano de fundo da ação desses literatos. A rua torna-se personagem principal e as identidades individuais dão lugar a uma multidão de tipos fugidios – *la mediante, les vieillards, les petites vieilles, les aveugles, le*

¹¹ WINOCK. *As Vozes da liberdade*, p. 19.

¹² SCHORSKE, Carl E. “A ideia de cidade no pensamento europeu: de Voltaire a Spengler”. In: *Pensando com a história: indagações na passagem para o modernismo*. [Trad. Pedro Maia Soares]. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 66.

¹³ _____. “A ideia de cidade no pensamento europeu”, p. 67.

¹⁴ RAMA, Angel. *A cidade das letras*. [Trad. Emir Sader]. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 27.

¹⁵ “Berçant notre infini sur le fini des mers”, verso de “Le Voyage”. BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 422.

¹⁶ BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. [Org. Teixeira Coelho] Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 13.

*laboureur, la passante*¹⁷ – que pedem para ser decifrados, compreendidos. Para tal, e em meio a esse espetáculo de forças incontrolláveis e ameaçadoras da multidão na paisagem urbana, o olhar desenvolveu um papel fundamental para esses literatos, como aponta Walter Benjamin em seus estudos sobre a Modernidade e Baudelaire¹⁸.

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

O estar submetido a longos trajetos pelas ruas, a pé ou dentro de meios de transporte coletivo, impõe aos olhos a atividade de observar coisas e pessoas; a vida cotidiana assume a dimensão de um permanente espetáculo. Esse olhar pode se resumir a um relance.¹⁹

Podemos captar a sensação da eternidade do olhar fugaz nos versos do poema “*A une passante*”, quando o olhar do eu-lírico encontra num relance a figura de uma mulher que ao passar suspende o tempo e a gritaria da rua ao redor. Do acaso²⁰, o fugidio encontro que vai além:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, em grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d’une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l’ourlet;

[...]

Um éclair... puis la nuit! – Fugitive beauté
Dont le regard m’a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l’éternité?

Ailleurs, bien loin d’ici! trop tard! *jamais* peut-être!
Car j’ignore ou tu fuis, tu ne sais ou jê vais,
O toi que j’eusse aimé, ô toi qui le savais!²¹

Não obstante, o surgimento da multidão, sobretudo na Paris do século XIX, estimulou a aparição de algumas formas de afirmação de identidade nos indivíduos. A fuga da normatividade e a resistência à rígida divisão de papéis sociais do espaço moderno encontraram corpo na figura do *flâneur*, que era, ao mesmo tempo, ator e espectador desse processo.

¹⁷ A mendiga, os velhos, as velhinhas, os cegos, o trabalhador, a passante. Todos esses tipos são encontrados nos quadros parisienses [*Tableaux parisiens*], de Baudelaire. Ver: BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 303-358.

¹⁸ Questões abordadas em seu ensaio “Paris do Segundo Império”. Ver: BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. Vol. III. [Trad. José Carlos Martins Barbosa; Hermes Alves Baptista] São Paulo: Brasiliense, 1989.

¹⁹ BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX: o espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 11.

²⁰ Acaso que terá sua máxima expressão literária em Stéphane Mallarmé, com o poema tipográfico *Un coup de dés jamais n’abolira le hasard* (1914).

²¹ BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 332-333. [A rua em torno era um frenético alarido. / Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa, / Uma mulher passou, com sua mão suntuosa / Erguendo e sacudindo a barra do vestido. //... // Que luz... e a noite após – Efêmera beldade / Cujos olhos me fazem nascer outra vez, / Não mais hei de te ver senão na eternidade? // Longe daqui! tarde demais! *nunca* talvez! / Pois de ti já me fui, de mim tu já fugiste, / Tu que eu teria amado, ó tu que bem o viste!].

O *flâneur* não existe sem a multidão, ainda assim, não se confunde com ela. Ele caminha em meio à multidão, confortavelmente, desafiando a divisão do trabalho, negando a operosidade e a eficiência do especialista. Não se submete ao tempo útil do trabalho, ao contrário, submetido ao ritmo de seu próprio devaneio, ele sobrepõe o ócio ao "lazer" e resiste ao tempo da indústria, do trabalho. Para Baudelaire, só o mergulho na multidão permite ao poeta tornar-se moderno:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água, o dos peixes. Sua paixão e profissão é desposar a multidão. Para o perfeito flâneur, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidivo e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. [...] Pode-se igualmente compará-lo a um espelho tão imenso quanto essa multidão; a um caleidoscópio dotado de consciência, que, a cada um de seus movimentos, representa a vida múltipla e o encanto cambiante de todos os elementos da vida. É um eu insaciável do não-eu, que a cada instante o revela e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.²²

Outra importante figura para compreendermos a experiência estética da modernidade é o *dândi*. Para Baudelaire, o *dândi* não se define apenas por aquele que tem uma preocupação excessiva com a *toilette*²³. Antes, indumentária e elegância são símbolos da superioridade aristocrática de seu espírito. Como nos deixa transparecer, Barbey D'Aurevilly:

Ceci [le Dandysme] est presque aussi difficile à décrire qu'à définir. Les esprits qui ne voient les choses que par leur plus petit côté ont imaginé que le dandysme était surtout l'art de la mise, une heureuse et audacieuse dictature en fait de toilette et d'élégance extérieure. Très certainement c'est cela aussi; mais c'est bien davantage. Le dandysme est toute une manière d'être, et l'on n'est que par le côté matériellement visible. C'est une manière d'être, entièrement composée de nuances, comme il arrive toujours dans les sociétés très vieilles et très civilisées, où la comédie devient si rare et où la convenance triomphe à peine de l'ennui.²⁴

Podemos dizer que o Dandismo é, antes de tudo, esse modo de ser que, cheio de nuances, busca pela distinção em meio a uma necessidade de originalidade dentro dos limites das conveniências – “necessidade, muito rara nos homens de nosso tempo, de combater e destruir a

²² BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 20.

²³ O termo *toilette*, aqui, se refere ao conjunto de vestimentas e acessórios combinados, geralmente usados em ocasiões mais formais.

²⁴ [Isso (o Dandismo) é quase tão difícil de descrever quanto de definir. Aqueles que veem apenas por uma perspectiva imaginam que Dandismo seja principalmente a arte de vestir-se, uma audaciosa e feliz ditadura da indumentária e da elegância exterior. Certamente, é isto também; mas é muito mais. O Dandismo é um modo de ser, e não é apenas o lado materialmente visível. É uma maneira de ser, composto inteiramente de nuances, como sempre acontece em sociedades muito antigas e muito civilizadas, onde a comédia se torna tão rara e a conveniência triunfa com o apoio do tédio.] [Tradução livre]. BARBEY D'AUREVILLY, Jules Amédée. *Du dandysme et de George Brummell*. Caen: B. Mancel éditeur, 1845, p. 12.

trivialidade”²⁵. Através dele, buscava-se reestabelecer o caráter vertical do indivíduo diante da crescente horizontalização da sociedade parisiense do século XIX.²⁶

Todavia, ao contrário do que se pode imaginar, o Dandismo, ainda que instituição à margem das leis, possuía – ele próprio – leis rigorosas²⁷

Le dandysme, au contraire, se joue de la règle et pourtant la respecte encore. [...] il la domine et en est dominé tour à tour : double et muable caractère ! Pour jouer ce jeu, il faut avoir à son service toutes les souplesses qui font la grâce, comme les nuances du prisme forment l’opale, en se réunissant.²⁸

Para Baudelaire, o Dandismo, em seu caráter de oposição e de revolta, era o último lampejo do heroísmo na decadência francesa. Descreveria-o, ainda em 1963, como um sol poente; o astro que declina, magnífico, sem calor e cheio de melancolia.²⁹ Imagem decadente que tornaríamos a ver nos versos de *Langueur* (1883) – “Je suis l’Empire à la fin de la décadence, / Qui regarde passer les grands Barbares blancs / En composant des acrostiches indolents/ D’un style d’or où la langueur du soleil danse”³⁰ – de Paul Verlaine (1844-1896), que coroariam o Decadentismo, ao lado do romance de Joris Karl Huysmans (1848-1907), *À Rebours* (1884).³¹

Posto isso, podemos notar que o que há de específico no espaço e no tempo dessa modernidade é captado e definido, primeiramente, por Baudelaire, em sua poética, “flexível e nervosa”, que surge dos choques com a grande cidade, dessa nova sociedade. Desse novo mundo paradoxal fruto de uma dupla revolução, como aponta Hobsbawm:

Se fôssemos resumir as relações entre o artista e a sociedade nesta época em uma só frase, poderíamos dizer que a Revolução Francesa inspirava-o com seu exemplo, que a revolução industrial com seu horror, enquanto a sociedade burguesa, que surgiu de ambas, transformava sua própria experiência e estilos de criação.³²

O movimento da afirmação do sonho, do ideal, da fantasia, trazido pela estética simbolista, também se caracteriza como uma crítica ao mundo em que vive. A busca pela criação

²⁵ BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 51.

²⁶ “Daí a resistência crítica do *dandy* a esse espaço que homogeneiza a todos, anulando a singularidade dessa figura que se destaca pela elegância do figurino exclusivo”. GOMES, Renato Cordeiro. *João do Rio: vielas do vício, ruas das graças*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; Prefeitura, 1996, p. 36.

²⁷BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 48.

²⁸ [O dandismo, ao contrário, joga com a regra e por isso ainda a respeita. (...) ele domina e é dominado por sua vez: caráter duplo e mutável! Para jogar este jogo, é necessário ter todas as levezas que fazem a graça, como as nuances do prisma ao se reunirem em opala.] [Tradução livre]. BARBEY D’AUREVILLY. *Du dandysme et de George Brummell*, p. 15.

²⁹BAUDELAIRE. *Sobre a modernidade*, p. 51.

³⁰ [“Eu sou o império no fim da decadência, / Que olha passar os grandes Bárbaros brancos / Compondo acrósticos indolentes / Num estilo de ouro onde o langor do sol dança”]. “Langor” [Trad. Álvaro Cardoso Gomes]. In: GOMES, Álvaro Cardoso. *O Simbolismo*. São Paulo: Ática, 1994, p. 11.

³¹ Para uma leitura mais específica sobre simbolistas e decadentistas, ver: KAHN, Gustave. *Symbolistes et Décadents*. 1902.

³² HOBBSAWM. *A Era das revoluções*, p. 403.

de outra realidade – que tampouco é sólida – é uma espécie de negação do mundo. Esses escritores, através de seus textos literários, criticam seu mundo e propõem uma realidade poeticamente recriada. Marginais, eles cruzavam as barreiras, nem tão rígidas, que separavam a sociedade burguesa do país da Boêmia.

A Boêmia, como fenômeno social definido e reconhecido, surgiu no século XIX, nas décadas de 1830-1840, e, de acordo com Jerrold Seigel, “na intersecção da ação e do significado, do gesto e do conhecimento. Era ao mesmo tempo uma forma de vida e uma interpretação dramatizada, tanto de si mesma quanto da sociedade para qual era uma resposta”.³³ O poeta mergulhava nesse mundo, transformando sua própria vida em uma obra de arte, como reintera Seigel:

foi a apropriação dos estilos de vida marginais pelos burgueses jovens e não tão jovens, para a dramatização da ambivalência em relação às suas próprias identidades e destinos sociais. Muitos não boêmios experimentaram a mesma ambivalência, mas não dedicaram suas vidas a expressá-las. As pessoas eram ou não boêmias dependendo da intensidade na qual partes de suas vidas dramatizavam essas tensões e conflitos para elas próprias e para os outros, tornando-os visíveis e exigindo que fossem confrontados.³⁴

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

Consoante a Marta Kawano, a condição financeira e social de Nerval era a mesma de muitos outros contemporâneos, que, oriundos da burguesia, não conseguiam obter ganhos condizente com o esperado pela classe social que ocupavam.³⁵ O que acabava gerando uma espécie de marginalização compulsória que caracterizava estes como boêmios e “os situava em uma zona de penumbra entre a ingenuidade e a criminalidade”.³⁶ O próprio Nerval traça um retrato desse escritor e sua condição:

³³ SEIGEL, Jerrold. *Paris boêmia: cultura, política e os limites da vida burguesa, 1830-1930*. [Trad. Magda Lopes] Porto Alegre: L&PM editores, 1992, p. 21.

³⁴ _____. *Paris boêmia*, p. 20.

³⁵ KAWANO, Marta. *Gérard de Nerval: a escrita em trânsito*. São Paulo: Ateliê editorial, 2009.

³⁶ SAINT-C. “De la position sociale des artistes”, *L'artiste*, IV, nº5, 1832, p. 53. APUD: SEIGEL. *Paris Boêmia*. p. 13.

Aqueles que não puderam, como Voltaire, fazer fortuna com as especulações financeiras, aqueles que não puderam, como Beaumarchais, garantir sua independência futura vendendo fusis [sic] aos americanos revoltados com a Inglaterra; aqueles, enfim, que não devem ao acaso do nascimento algumas das elevadas posições [...] que permitem cultivar as musas à sombra das tília plantadas por seus pais; aquele, ainda, que não vendem suas penas de maneira alguma e sob pretexto algum, são naturalmente relegados à classe dos boêmios.³⁷

Essa marginalização possibilitou, na maioria das vezes, o aparecimento de uma irreverência comportamental, como o uso de vestimentas extravagantes – Nerval passeava em meio o jardim de Toulurie com sua lagosta de estimação. Outro comportamento recorrente entre os artistas participantes dessa boêmia romântica e irreverente era a adoção de pseudônimos e apelidos – como o caso de Gérard de Nerval, que nasceu sob o signo de Gérard Labrunie. A adoção/incorporação de outros nomes pode ser compreendida como uma marca do desejo de escapar do lugar-comum, podendo também chocar a ordem estabelecida.

Assim, esses artistas eram vistos como pessoas socialmente problemáticas, que se situavam dentro e fora da sociedade estabelecida, simultaneamente. Os estigmas sociais aos quais esses boêmios e literatos eram expostos compreendiam desde o exótico ao louco. Os estigmas que carregavam ressaltavam o caráter de marginalidade dos que viviam na boêmia e eram considerados, portanto, figuras marginais.

Nesse sentido, de acordo com Seigel, tendo a Boêmia se expandido para onde os limites da existência burguesa eram obscuros e incertos, nos quais as fronteiras e margens sociais eram testadas, seus artistas compartilharam a experiência de uma existência marginal. Inclusive porque muitos se recusavam ou eram incapazes de aceitar uma identidade social estável e limitada, conforme a “receita” burguesa.

Não obstante, tal comportamento não era desprovido de sentido. Ao contrário, era uma maneira de questionar o mundo em que viviam, assim como os valores predominantes dessa sociedade. Segundo Seigel, essa seria a configuração da boêmia, não como um reino exterior à vida burguesa, mas como a expressão de um conflito que surgiu em seu meio. Nesse sentido, apesar das fronteiras e margens que delimitavam a Boêmia e a sociedade burguesa, a primeira não foi exterior à segunda – inclusive, muitos artistas vieram da burguesia – mas sim a expressão de conflitos que surgiram no âmago dessa sociedade e que constituíram um dos aspectos mais importantes da Modernidade.

³⁷ *La Presse*, 7 de outubro de 1850. Apud: KAWANO. *Gérard de Nerval*. p. 164.

O *Fin de siècle* no Brasil

No Brasil, a cena finissecular era diferente da França. Aqui, o *fin de siècle* configurou-se como um momento de crise no Império do Brasil, sobretudo, em função de uma efervescência social e política que acabou por determinar a derrocada do sistema dominante. Nesse momento, o partido Republicano ganhava força, sobretudo nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, o movimento abolicionista se estruturava – também tinha início uma inquietação nas forças militares.

Em “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”, Nicolau Sevcenko ressalta que no Brasil, em fins do século XIX e meados do XX, houve um fluxo de transformações atingiu vários níveis das relações sociais.³⁸ Marcado pela abolição da escravatura e pela proclamação da República, num contexto de avanço da industrialização, de reformas urbanas, e por uma crescente imigração, vivia-se sob a égide do progresso – do fim de um império para a consagração de uma República.

José Murilo de Carvalho mostra as intensas transformações que marcaram, sobretudo, a cidade do Rio de Janeiro no conturbado período de transição do Império para a República e durante a primeira década desta.³⁹ Dentre tais transformações, o autor destaca o crescimento demográfico – associado ao êxodo rural – e o aumento da imigração que, aliado ao cenário pós-abolição, gera problemas habitacionais e de baixa remuneração – que recai o problema da marginalidade. No âmbito financeiro, o período foi marcado por uma febre especulativa de um desejo por enriquecimento, pela constante emissão de moeda e instabilidade cambial. Esta trouxe uma série de problemas inflacionários que refletiram em um aumento do custo de vida, que não acompanhado por um aumento salarial, resultou em uma forte instabilidade socioeconômica.

Não obstante, a década de 1880 também foi marcada pela politização da sociedade, embora, a memória de 1889 tenha deixado registrada a ideia de que não havia povo no momento da proclamação da República. Segundo Aristides Lobo: “O povo assistiu [à proclamação] bestializado”. A frase, presente em muitos livros de história, também serviu de mote para o estudo de José Murilo de Carvalho, em *Os Bestializados*. Nesta obra, entretanto, o autor problematiza o termo e discorre sobre a participação política fluminense nos anos iniciais da

³⁸ SEVCENKO, Nicolau. “O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso”. In: NOVAIS, Fernando [org.]. *História da vida privada no Brasil-República: da belle époque à era do rádio*. v. 3. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p. 7-48.

³⁹ CARVALHO, José Murilo. *Os Bestializados: O Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

República, apontando para uma explicação a respeito deste fenômeno. Segundo o autor, o povo era ausente dos “mecanismos formais” do jogo político, sobretudo nas eleições; por outro lado, o povo estava presente nas festas populares ou no carnaval.

[...] havia no Rio de Janeiro um vasto mundo de participação popular. Só que este mundo passava ao largo do mundo oficial da política. A cidade não era uma comunidade no sentido político, não havia o sentimento de pertencer a uma entidade coletiva. A participação que existia era de natureza antes religiosa e social e era fragmentada.⁴⁰

Entretanto, para Maria Tereza Chaves de Mello, em *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*, o debate de ideias se dava na praça pública, que era percebida como o lugar da representação nacional e popular, ao abrigar o uso público da razão e da crítica, segundo os termos da época.⁴¹ Ainda que grande parte da população permanecesse iletrada, as notícias chegavam a todos através da leitura, em voz alta, dos jornais e das conversas cotidianas realizadas nos espaços públicos. Nesse sentido, acordamos com a historiadora no que tange a importância em considerar a oralidade como forma de difusão de ideias, por intermédio de redes informais de comunicação, uma vez que “não há como dimensionar a ampliação da esfera pública na década de 1880 sem ter em mente a cultura auditiva brasileira”.⁴²

Da vida nacional, as principais artérias em que reverberavam as discussões sobre política, economia, literatura, moda, dentre outros assuntos – alguns, inclusive, de foro particular – eram formadas pela Rua do Ouvidor e suas adjacências, na cidade do Rio de Janeiro, a capital federal, então. Ali, se concentravam as redações dos jornais, as sedes das revistas, as editoras, as livrarias, os cafés, as confeitarias, o comércio, os teatros, dentre outros. O cronista Luís Edmundo (1876-1961) faz um registro desse Rio de Janeiro do seu tempo, ressaltando o caráter preponderante da Rua do Ouvidor como artéria principal da cidade:

A artéria principal da cidade, a mais elegante, a mais limpa, a de aspecto menos colonial, ainda é a Rua do Ouvidor. [...] Nesse trecho, com pouco mais de cem metros de extensão, é que palpita a vida elegante da cidade, trânsito obrigatório dos que chegam dos arrabaldes à parte central da cidade, a compras ou a passeio.⁴³

⁴⁰ CARVALHO. *Os Bestializados*. p. 38.

⁴¹ MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV; Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

⁴² _____. *A República consentida*. p. 52.

⁴³ EDMUNDO, Luís. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. (1938). Brasília: Senado Federal, 2003, p. 39-40.

A Rua do Ouvidor era o palco dos grandes acontecimentos nacionais e a passarela da sociedade fluminense; lugar de exibição dos literatos. Pelas suas calçadas, viam-se todos os tipos de pessoa⁴⁴

Assim era a Rua do Ouvidor, a pequena artéria da vida nacional, por onde perambulava todo tipo de gente; vitrine da moda, das ideias, dos acontecimentos; lugar de exibição dos talentos, da boêmia, das celebridades. Era um tambor cujo eco se ouvia em todo país. O que nela acontecia, quem nela se projetasse, ganhava.⁴⁵

De acordo com Maria Tereza Chaves de Mello, essa concentração na Rua do Ouvidor foi possibilitada pelo uso generalizado dos bondes como meio de transporte para o centro da cidade. De fato, para se pensar a vida na cidade do Rio de Janeiro na virada do século, inclusive a vida literária, é preciso compreender o impacto das reformas urbanas realizadas pelo governo federal de Rodrigues Alves e a municipal de Pereira Passos.

Tais intervenções urbanísticas foram realizadas em dois eixos, sob duas perspectivas distintas, a da modernização – no Cais Pharoux, pelo governo federal – e outra organicista – mais ampla e planejada pela prefeitura. A modernização da zona portuária aparecia como agente propiciador da civilização através do progresso material. Já o segundo eixo, planejado por Pereira Passos, e que envolvia a integração do centro – pela Avenida Central – com outras áreas da cidade, operava com uma percepção organicista de cidade. Conforme apresenta o historiador André Nunes de Azevedo:

Pereira Passos operava com uma visão de cidade organicista, que idealizava a cidade como corpus continente de diversos órgãos vitais, no qual é fundamental a ligação destes para o funcionamento harmônico do corpo urbano. Sendo assim, a ideia de integração urbana rege o processo de urbanização, pois a cidade passa a ser vista com suas funções interligadas, uma vez que é percebida como uma totalidade, um verdadeiro organismo que justifica o sentido de existência dos diversos órgãos interligados que o sustentam.⁴⁶

A concepção do Rio de Janeiro como cidade organismo foi subordinada à ideia de civilidade, sendo esta baseada em um conjunto de valores – sobretudo, urbano-burgueses – desenvolvidos pela sociedade europeia ao longo da modernidade. As avenidas constituíam o principal instrumento de remodelação da cidade, pois, ao mesmo tempo em que possibilitava a circulação urbana, provocava uma transformação na ocupação social dos espaços urbanos.

⁴⁴ Além de Luís Edmundo, Paulo Barreto – o João do Rio – também contribuirá com o registro dos tipos sociais dessa sociedade em suas crônicas, reunidas em *A Alma encantadora das ruas*. Ver: RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. [Organização Raul Antelo]. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

⁴⁵ MELLO. *A República consentida*. p.61.

⁴⁶ AZEVEDO, André Nunes. “A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana?”. *Revista Rio de Janeiro*, n. 10, maio-agosto, 2003, p. 44.

Quatro princípios básicos são enumerados por Nicolau Sevcenko como fundamentais para o transcurso dessa metamorfose urbana:

A condenação dos hábitos e costumes ligados à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense.⁴⁷

E, assim, o “Rio civiliza-se”⁴⁸, com a modernização do porto, a abertura de novas avenidas para integrar a cidade, a demolição das casas – cortiços e casas de cômodos – do centro para a construção dos novos prédios ornados em *Art Nouveau* e os novos espaços – então civilizados – reocupados socialmente.⁴⁹ É colocada abaixo a velha cidade colonial para a construção do cenário moderno: cidade dual – “cena” e “obcena” – conforme Renato Cordeiro Gomes⁵⁰.

Segundo Laura Moutinho Nery, em *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*⁵¹, era “preciso representar-se à altura do cosmopolita, especialmente o modelo francês”. É possível perceber como se dá essa encenação, a partir de uma passagem – irônica – em Luís Edmundo:

Nós, porém, vivemos satisfeitos, acreditando que habitamos a mais branca, a mais linda e a mais adiantada das metrópoles do mundo, conformados, até, com o espectro da febre amarela; sem indústria, mandando buscar calçados na Inglaterra, casimiras na França e até palitos em Portugal, com um comércio todo de estrangeiros, com uma agricultura que não cuida do plantio que possa fazer concorrência a “nações amigas” [...].⁵²

Encenado e, portanto, sem tradição, o cosmopolitismo excluía da modernidade as formas de transformar os homens, como demonstra Antonio Edmilson Martins Rodrigues em “História da urbanização no Rio de Janeiro”. Ao mesmo tempo, esse cosmopolitismo acentuava a dependência externa, inviabilizando a formação de um mercado interno.⁵³

⁴⁷ SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p.43.

⁴⁸ Expressão utilizada pelos cronistas, jornalistas e literatos que vivenciavam as reformas urbanas na capital federal.

⁴⁹ A estética do *Art Nouveau* não se restringiu à arquitetura, tendo transitado nas Letras também. José Paulo Paes tem estudos interessantes acerca do artenovismo na literatura brasileira.

⁵⁰ GOMES. “A cena e a obsena”. In: *João do Rio*, p. 31-37.

⁵¹ NERY, Laura Moutinho. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*/ Laura Moutinho Nery; orientador: Margarida de Souza Neves. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: PUC, Departamento de História, 2000, p. 117.

⁵² EDMUNDO. *O Rio de Janeiro do meu tempo*, p. 26.

⁵³ RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. “História da urbanização no Rio de Janeiro. A cidade: capital do século XX no Brasil”. In: CARNEIRO, Sandra de Sá; SANT’ANNA, Maria Josefina Gabriel [orgs]. *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009, p. 85-119.

Sendo assim, no que se refere à cidade do Rio de Janeiro, especificamente, uma das faces mais fortes do progresso representava a transformação da, agora, sede da República através da higienização e saneamento da paisagem urbana e social. Da construção de avenidas – inspiradas nos *boulevares* parisienses – e prédios no estilo *Art Nouveau*, perpassando a adoção de padrões e valores europeus no que dizia respeito à moda, às artes e ao comportamento, é concebido o plano de cidade ideal sob o lema do positivismo. Conforme Renato Gomes, rege a ideia de “destruir para construir, apagar o passado identificado com o atraso”.⁵⁴

As ideias de ordem e progresso que se fortaleceram no período que sucede a Proclamação, nos inícios da república brasileira, culminaram no ideário da chamada *belle époque*. Entretanto, dentro desse quadro que se apresentava como progressista e cosmopolita – ainda que no discurso predominasse a ênfase da ruptura com as práticas monárquicas – permaneciam características do antigo regime na nova ordem republicana. É nesse cenário brasileiro – de mudanças físicas, materiais e simbólicas – que essa nova poética chega através da leitura de Baudelaire nos círculos literários.

Simbolismo: o parisiense e o *tropical*

A publicação da obra *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, em 1857, é considerada o marco de uma nova estética literária. Baudelaire reflete sobre o tédio que os tempos modernos – no contexto da revolução industrial, da lógica capitalista-industrial – lhe inspiram; o poeta fala da solidão existencial e dos vícios do homem, dos amores fracassados. Ele propõe, sobretudo, uma nova abordagem da vida na cidade cosmopolita, inaugurando uma nova perspectiva crítica e temática.

Desse outro patamar, temas menores ou cotidianos considerados sórdidos e repugnantes, como uma carcaça ganham tratamento inovador, enquanto estímulos a uma reflexão sobre a experiência urbana moderna, sobre a beleza atual, ao mesmo tempo decaída e inspiradora. Como podemos observar no poema “Une charogne” (“Uma carniça”):

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux:
Au détour d'un sentier une charogne infame
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant le poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique

⁵⁴ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 106.

Son ventre plein d'exhalaisons.

Le soleil rayonnait sur cette pourriture,
Comme afin de la cuire à point,
Et de rendre au centuple à la grande Nature
Tout ce qu'ensemble elle avait joint;

Et le ciel regardait la carcasse superbe
Comme une fleur s'épanouir.
La puanteur était si forte, que sur l'herbe
Vous crûtes vous évanouir. [...] ⁵⁵

O que Baudelaire apresenta, ao nível do poético, é um descontentamento com o mundo em que está inserido e, igualmente, com o modo de pensá-lo e de conceber a arte, em geral. Sua linguagem carregada de metáforas, alusões e símbolos é precursora do Simbolismo.

O Simbolismo se configurou, enquanto escola literária, no período entre 1885 e 1895, compreendendo “um movimento literário de ampla filiação, um *cénacle* que publicava manifestos, patrocinando revistas literárias”. ⁵⁶ Literariamente, o Simbolismo intensificou a ideia romântica de que só se pode captar a essência misteriosa das coisas pela palavra evocadora, portanto, para os simbolistas, fazer poesia implicava em – através dos símbolos – aludir, sugerir e não mostrar os objetos diretamente.

A estética do movimento tem como princípio o uso do símbolo, da musicalidade, da expressão indireta dos estados de espírito e das correspondências para expressar as complexas intuições de uma realidade oculta e inacessível. Sua forma de expressão é vaga, aberta, uma vez que seu verso é símbolo de realidades ocultas, transcendentais e suprassensíveis que não podem ser apreendidas objetivamente.

Para o poeta Paulo Leminski, o simbolismo mudou de sentido: do olho para o ouvido. Assim o poeta simbolista seria um músico, de palavras, sílabas, vogais e consoantes. ⁵⁷ Verlaine foi um dos expoentes desses poemas sinfonias, a exemplo dos versos “Les sanglots long / Des violons / De l'automne / Blessent mon coeur / D'une langueur / Monotonne”. ⁵⁸

⁵⁵ [Lembra-te, meu amor, do objeto que encontramos / Numa bela manhã radiante: / Na curva de um atalho, entre calhaus e ramos, / Uma carniça repugnante. // As pernas para cima, qual mulher lasciva, / A transpirar miasmas e humores, / Eis que as abria desleixada e repulsiva, / O ventre prenhe de livores. // Ardía o sol naquela pútrida torpeza, / Como a cozê-la em rubra pira / E para ao cêntuplo volver a Natureza / Tudo o que ali se reunira. // E o céu olhava do alto a esplêndida carcaça / Como uma flor a se entreabrir. / O fedor era tal que sobre a relva escassa / Chegaste quase a sucumbir // (...)]. BAUDELAIRE. *As flores do mal*, p. 186-187.

⁵⁶ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. [Trad. José Bonifácio] São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 11.

⁵⁷ LEMINSKI, Paulo. *Vida*: Cruz e Sousa, Bashô, Jesus e Trótski – 4 biografias. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 65.

⁵⁸ [“Os soluços / Longos dos violinos / Do outono / Ferem meu coração / De um langor / Monótono”]. “Canção do outono”. VERLAINE, Paul. Apud: GOMES. *O Simbolismo*, p.26.

Com Arthur Rimbaud (1854-1891), experimenta-se uma linguagem desregrada de todos os sentidos e que busca integrar os diversos tipos de sensações – como podemos perceber já no primeiro verso de “Voyelles” (“Vogais”): “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu: voyelles”.⁵⁹ Esses poetas provocaram uma revolução na linguagem poética, que passou a apresentar uma concepção metafísica da poesia. Entretanto, essa experiência estética não estava divorciada do contexto histórico e cultural no qual evoluiu.

O caráter hermético do simbolismo, que possibilitou a exploração das imagens evocadas, a linguagem velada que sugere sua “condição de coisa misteriosa”, a fusão das sensações físicas com as espirituais, o tornou universal. Como ressalta Balakian:

Com o simbolismo, a arte deixou de ser nacional e assumiu as premissas da cultura ocidental. Sua preocupação maior era o problema não-temporal, não-sectário, não-geográfico e não-racional da condição humana.⁶⁰

Por volta de 1890, teve início o momento de irradiação do simbolismo parisiense, do qual vários poetas de diferentes nacionalidades retiraram os principais traços estético-temáticos, transportando-os e os adaptando para seus próprios idiomas e realidades sócio-históricas. Por isso, o simbolismo alcançou diversos países, assumindo diferentes formas.

No Brasil, essa renovação estético-literária foi marcada pela publicação de *Broquéis*, em 1893, de Cruz e Sousa (1861-1898). De acordo com Alfredo Bosi, nada “se compara em força e originalidade à irrupção da obra cruz-sousiana, que renova a expressão poética brasileira”.⁶¹ Enquanto a sociedade burguesa francesa era, sobretudo, urbana e industrial, a sociedade brasileira, no início do XIX, ainda tinha em suas bases uma economia agrícola, sustentada pelo trabalho escravo. Entretanto, no decorrer da segunda metade do século XIX, a sociedade brasileira passaria por mudanças fundamentais nos campos político, econômico e social.

O Brasil do XIX era um país marcado pela ciência, que penetrava como moda e depois como prática e produção, conforme aponta Lília Schwarcz, em sua obra *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*.⁶² De acordo com a historiadora, o país consumia os modelos evolucionistas e social-darwinistas, difundindo uma ideia de progresso apoiado nas inovações científicas através de jornais e romances naturalistas. Nesses, os

⁵⁹ [“A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul: vogais”]. “Vogais”. RIMBAUD, Arthur. [Trad. Álvaro Cardoso Gomes]. Apud: GOMES. *O Simbolismo*, p. 41.

⁶⁰ BALAKIAN. *O Simbolismo*, p. 15.

⁶¹ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006, p. 270.

⁶² SCHWARCZ, Lília Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

personagens eram condicionados pelas máximas deterministas e os enredos inspirados em Darwin e Spencer, ou pelas teorias raciais da época.

Os modelos evolucionistas e social-darwinistas, que já estavam bastante ultrapassados na Europa, eram usados para definir e reforçar a ideia da inferioridade dos negros em relação aos brancos. Segundo Schwarcz, as ideias científicas entraram nas cidades através da adoção de programas de higienização e saneamento, com o objetivo de implementar projetos de cunho eugênico que visavam eliminar doenças, assim como separar a loucura e a pobreza. Todas essas mudanças, que ocorreram de forma lenta, atuaram na maneira de ver e entender dos poetas que estavam vivendo essa nova realidade.

A geração finissecular de poetas brasileiros pôde experimentar o início uma industrialização e o crescimento de algumas cidades, principalmente com o processo de urbanização e modernização da cidade do Rio de Janeiro. Como já dito, esse período também compreendeu mudanças na vida política, pois o país vivenciava o momento de transição de um Império para uma República, além da questão da abolição e do fim da escravidão.

É nesse sentido que Cruz e Sousa, enquanto poeta de – e para além de – seu tempo, nos defronta, conforme Vera Lins, com o nosso trauma da escravidão.⁶³ A crítica literária chama a atenção para percebermos como sua experiência, enquanto poeta-negro-filho-de-escravos, se transfigurou em linguagem poética:

O vinho negro do imortal pecado
Envenenou nossas humanas veias
Como fascinações de atrás sereias
De um inferno sinistro e perfumado.

O sangue canta, o sol maravilhado
Do nosso corpo, em ondas fartas, cheias,
Como que quer rasgar essas cadeias
Em que a carne o retém acorrentado.
E o sangue chama o vinho negro e quente
Do pecado letal, impenitente,
O vinho negro do pecado inquieto.

E todo nesse vinho mais se apura,
Ganha outra graça, forma e formosura,
Grave beleza d'esplendor secreto.⁶⁴

⁶³ LINS, Vera. *Poesia e crítica: uns e outros*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005, p.108-109.

⁶⁴ CRUZ E SOUSA, João da. "Vinho negro". Apud: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987, p. 178-179.

No campo das belas artes, o Simbolismo brasileiro foi sufocado pelo Parnasianismo – ao contrário do que se deu nos países europeus. A literatura realista parnasiana acompanhava fielmente os modos de pensar progressistas e acadêmicos da geração finissecular brasileira. Sufocado pela “homogeneização parnasiana, solidamente estratificada e cultuada pela maioria dos artistas oficiais do momento”⁶⁵, o Simbolismo no Brasil não exerceu a função relevante que o diferenciou na vertente europeia.

No entanto, ainda que o Simbolismo brasileiro tenha encontrado resistência frente ao prestígio da estética literária legitimada – especialmente marcada pelo realismo-naturalismo e, na poesia, pelo parnasianismo, cânones da produção ficcional de fins do século XIX – ele coexistiu, como resalta Antonio Candido, com essa literatura da tradição e se misturou. Ao mesmo tempo, o Simbolismo brasileiro colocou em jogo uma série de concepções e práticas que acabaram por dissolver o formalismo dessa estética canônica.

Para os simbolistas, a crença otimista no mundo moderno não existiu. Conforme o historiador da literatura Andrade Muricy:

[...] os simbolistas julgavam poder viver dentro do seu sonho, na sua poesia, quer dizer: nos seus momentos contemplativos, e que não assumiam, então, postura anti-humana; anti-social sim, mas contra a sociedade do seu tempo, contra o ‘burguês’, como diziam Flaubert e Huysmans.⁶⁶

Segundo Vera Lins, no artigo “Os Simbolistas: virando o século”⁶⁷, os simbolistas brasileiros aderiram inicialmente às novas propostas, sendo ardorosos republicanos e abolicionistas, mas depois se desencantaram com o rumo tomado por esses movimentos, especialmente sua extração positivista e liberal. Todavia, não se excluíram do mundo em torres de marfim.

Ao contrário, os poetas simbolistas deram à linguagem poética um caráter de reflexiva contestação sobre esse mundo que lhes dava a sensação de estar em crise. Tal contestação – que, na Paris de Baudelaire, assume uma crítica ao novo mundo urbano industrial – assume, no Brasil, em alguns poetas, traços de interesse social e cultural. Como vimos a questão racial no poema cruz-sousiano “Vinho Negro”, e que em “Emparedado”, prosa poética do mesmo autor, apresenta traços de revolta.

⁶⁵ PEIXOTO, Sergio Alves. *A Consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999, p. 194.

⁶⁶ MURICY. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, p. 46.

⁶⁷ LINS, Vera. “Os Simbolistas: virando o século”. In. *Revista o eixo e a roda*. v. 14. Rio de Janeiro: 2007, p. 113-125.

Para os simbolistas, a realidade era muito complexa para ser apreendida e descrita de maneira racional e objetiva, como pretendia o Parnaso, o Naturalismo e o Realismo. Então, eles voltaram sua escrita para o universo interior e os aspectos não racionais e não lógicos da vida, como o sonho e o transcendental, o que lhes garantiu, muitas vezes, um caráter místico – algumas vezes gnóstico – de suas obras. Segundo Vera Lins, com o simbolismo, o “artista é atravessado pelo mundo, sua linguagem é o lugar em que a experiência se articula com pensamento sem reduzir aquilo sobre que se pensa, como ideias estéticas, que não cabem conceitos”.⁶⁸

Vemos, então, o simbolismo tomar corpo nesse Brasil finissecular que passava por intensas e radicais transformações, como a proclamação da República e a abolição da escravidão. Ambos os processos modificaram as estruturas políticas, econômicas e sociais que haviam sustentado a sociedade, agrária e aristocrática, do Império. Concomitantemente, começam a serem idealizados e realizados, os projetos de urbanização dos grandes centros – sobretudo Rio de Janeiro e São Paulo – além de um incipiente momento de crescimento industrial e, conseqüentemente, de expansão da burguesia e formação de uma classe operária.

Em um país que lentamente se industrializava, ainda sustentado, sobretudo pela agricultura e dependente de importações de produtos, a indústria editorial engatinhava. As editoras existentes privilegiavam os autores parnasianos, positivistas e naturalistas, que se integravam aos cânones da literatura. Dessa forma, a grande maioria das criações simbolistas circulava através de revistas literárias, nas quais se debatia sobre a nova estética moderna que agitava o meio artístico-literário, como a *Folha Popular* – periódico a partir do qual se formou o grupo simbolista liderado por Cruz e Sousa.

Vale ressaltar que muitos autores colaboraram como cronistas, caricaturistas e desenhistas gráficos para esses periódicos e revistas literárias. Desse modo os simbolistas tiveram significativa contribuição para a evolução do mercado de periódicos, ao lançarem grande número de revistas – ainda que os títulos durassem, na maioria das vezes, apenas alguns números, o que pode ser um indicativo da fragilidade do mercado editorial e da estética literária simbolista no Brasil finissecular – assim como representaram grande avanço nesse setor editorial, notavelmente pelo seu apuro gráfico.

Sendo assim, e de acordo com Flora Sussekind, é importante que se faça uma história da literatura brasileira que leve em conta suas relações com uma história dos meios e formas de

⁶⁸ LINS. *Poesia e crítica*, p.112.

comunicação, inclusive porque suas inovações e transformações afetam tanto a consciência de autores e leitores quanto as formas e representações literárias propriamente ditas.⁶⁹

Dentre as revistas simbolistas se destacaram, principalmente, as cariocas *Rio-Revista* e *Rosa-Cruz*. Mas também outros centros urbanos tiveram revistas que devem ser igualmente destacadas de modo a compor o conjunto singular de publicações do movimento. Assim, poderemos recorrer aos periódicos paranaenses *Clube Curitibano*, *O Cenáculo* e *O Farol*, as mineiras *Horus* e *A Época*, ao baiano *Nova Cruzada* e a importante revista cearense *Padaria Espiritual*, que lançou o periódico *O Pão*.

Na primeira década do século foram publicadas as revistas literárias que ficariam famosas, sobretudo, pela sua qualidade editorial e gráfica. Como é o caso das cariocas *Kosmos* e *Fon-Fon!*. As inovações tipográficas – relembremos aqui o poema tipográfico de Stéphane Mallarmé (1842-1898), “Un coup de dés jamais n'abolira le hasard”⁷⁰ – realizadas pelos simbolistas possibilitaram a publicação de poemas figurativos, que exploravam as possibilidades linguística-estéticas, e páginas coloridas, a partir das tecnológicas de impressão. Ao mesmo tempo, esses impressos ajudavam a melhorar a qualidade da indústria gráfica no país.

Nesse sentido, o texto literário pode ser encarado como objeto histórico, transformando-se em instrumento da criação de novas culturas políticas, da formação de novas sociabilidades e de representações tanto de *status* e poder, quanto de marginalidade. Por conseguinte, não somente expressão de uma experiência histórica específica, mas também agente de transformação dessa mesma experiência.

Podemos perceber, então, o Simbolismo, que se apresentou como uma alternativa estética, como parte de uma das culturas políticas contemporâneas ao Parnaso, mas que foi – no caso brasileiro – abrangido pela cultura política dominante. Sendo assim, refletir sobre a Modernidade através da boemia, das narrativas literárias e seus suportes, desses literatos e os espaços de sociabilidade nos quais estavam inseridos é, portanto, considerar simultaneamente os espaços oficiais de produção cultural dos quais estes mesmos escritores estavam marginalizados, reconstituindo a dinâmica social e histórica oitocentista.

⁶⁹ SUSSEKIND, Flora. Cinematógrafo de letras: literatura técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Cia. das Letras, 1987, p. 26.

⁷⁰ “Um lance de dados jamais abolirá o acaso”. [Tradução livre]