



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i29p110-125>

Paris no imaginário cultural e literário do Rio de Janeiro fin-de-siècle

**Paris in the cultural and literary imaginary of fin-de-siècle Rio de
Janeiro**

*Gilda Vilela Brandão**

RESUMO

Discorremos, neste artigo, sobre a forte presença da cultura francesa no imaginário da sociedade letrada do Rio de Janeiro na virada do século XX, processo aculturativo a que se deu o nome de “francesismo”. Essa configuração ideológico-cultural nos importa na medida em que, no mesmo contexto temporal, examinamos os fundamentos históricos do Simbolismo literário francês, apanhando-lhe as origens, desde Charles Baudelaire (1821-1867), cuja poesia, impregnada de misteriosa harmonia e de efeitos sombrios, abalou o modelo parnasiano e a tirania da tradição. Com base nos periódicos da época, nos detemos nos embates entre simbolistas e decadentes em um momento em que a ideia de decadência tomava corpo no universo cultural da França *fin-de-siècle*. Por último, discutimos o Simbolismo no Brasil, sua recepção crítica – problema fundamental para nossa historiografia literária –, destacando, brevemente, sua manifestação na poesia de Cruz e Sousa (1861-1898).

PALAVRAS-CHAVE: Francesismo; Decadência; Simbolismo; Charles Baudelaire; Cruz e Sousa

ABSTRACT

In this paper, we discuss the strong presence of French culture in the imaginary of the literate society from Rio de Janeiro at the turn of the twentieth century, an acculturation process named as “frenchism”. For us, this cultural and ideological configuration is relevant to the extent that, in the same temporal context, we examine the historical foundations of French literary Symbolism, by grasping its origins since Charles Baudelaire (1821-1867), whose poetry, filled with mysterious harmony and somber effects simultaneously shocked both the Parnassian model and the tyranny of tradition. Here, based on the periodicals of that period, we dwell on clashes between Symbolists and decadents in a moment when the Decadent ideal took over the cultural universe of

* Universidade Federal de Alagoas – Ufal – Faculdade de Letras (Fale). Programa de Pós-Graduação em Letras, Maceió – Al – Brasil – gildabrandao@gmail.com



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

fin-de-siècle France. At last, we discuss the impact of Symbolism in Brazil – a fundamental issue to Brazilian literary historiography – highlighting briefly the manifestation of this literary movement in the poetry of Cruz e Sousa (1861-1898).

KEYWORDS: Frenchism; Decadence; Symbolism; Charles Baudelaire; Cruz e Sousa

E quase tudo foi se afrancesando...¹

O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação europeia. (NABUCO, 1981, p. 44).

No tempo das conferências, dos salões mundanos e dos saraus literários cariocas *fin-de-siècle*, vigorava a ideia de que a França constituía um vetor de alta cultura. François Laplantine, guardando uma leveza preservada ao longo do livro (ao qual não falta o tônus do humor), resume a penetração cultural da França na América Latina:

É por fim, e sobretudo, a França que a partir da segunda metade do século XIX vai exercer no conjunto do continente ibero-americano [...]. A França exporta tudo: arquitetos, urbanistas, fisiologistas, botanistas, obeliscos, cúpulas, colunas Morris, rampas de ferro fundido, freiras e putas. Sua reputação é a de ter mulheres levianas, mas, sobretudo, de ser o país o mais refinado e o mais civilizado do mundo. Elegância, perfume, alta costura, charme, sutileza, tudo isso somos nós. (LAPLANTINE, 2009, p. 132).

Tal processo aculturativo – próprio de uma sociedade dependente – sintetizado, em clave irônica, pelo autor de *Transatlantique* – atuou de forma tão decisiva na vida social da época a ponto de Paulo Prado declarar: “Nos tempos acadêmicos, só tínhamos olhos para as coisas que de lá [da Europa] vinham.” (1934, p. XX)². Com a abertura da Avenida Central, o Rio da *belle époque* respira ares de urbanidade e, na rua do Ouvidor, “fidalga nova” (MACEDO, 1952, p. 192), situam-se as lojas mais elegantes da cidade, dentre as quais “Notre Dame de Paris”, “[cujo] prédio com suas 10 imensas vitrinas é construído de mármore negro e arranjado com um luxo que nem parece americano.” (VON KOSERTIZ, 1943, p. 111). Circulando por esses ambientes, o mundo letrado procura manter-se em dia com o pensamento político, literário e filosófico de escritores em alta circulação no mercado editorial europeu, para cuja divulgação as *maisons d'éditions* tiveram papel preponderante, notadamente a *Garnier Frères*. Nesse clima de afrancesamento, Affonso d'Escragnolle Taunay (1876-1958) percebe o desdém com que era recebida a obra de escritores brasileiros:

É de ver-se a expressiva careta destes aristocratas, o ar de desgosto que tomam e o modo porque franzem o sobrolho, mal se lhes fale em qualquer escritor nacional, enquanto se expandem em entusiásticas frases acerca de obras mediócras [...] que, a par de outras boas e

¹ In: MACEDO, 1952, p. 185.

²As edições brasileiras consideradas raras, das quais foram extraídas nossas citações, pertencem à nossa biblioteca, herança paterna.

algumas ótimas, nos envia a vertiginosa atividade desse *grande centro intelectual chamado Paris*. (TAUNAY, 1931, p. 51; grifo nosso).

Não nos surpreende, pois, que, com sua têmpera sociológica, Sílvio Romero lamentamente não haver uma relação íntima entre nossa literatura e nossa realidade: “Temos uma literatura incolor, os nossos mais ousados talentos dão-se por bem pagos quando imitam mais ou menos regularmente algum modelo estranho.” (1960, p. 146). Para o crítico sergipano, éramos um país de imitadores. E maus imitadores. Houve, decerto, um esforço considerável de emancipação literária, com a fundação da temática indianista, levada a termo por Gonçalves Dias e José de Alencar. Ainda assim, a idealização poética do índio não conseguiu livrar o autor de *Iracema* da acusação de plagiário, levantada, dentre outros, por Joaquim Nabuco (1849-1905), desenvolvida em uma longa polêmica iniciada em 18 de setembro de 1875, no jornal *O Globo*³, e que se arrastou até 21 de novembro do mesmo ano. Duas personalidades fortes se enfrentam: de um lado, o “Fanadinho” (apelido dado a Alencar por sua baixa estatura), com seu nacionalismo puro, inteiramente voltado ao nosso passado mítico-arcaico; de outro, “Quincas, o Belo”, o *Apolo de gesso* – assim o chamara, irritado, Alencar (COUTINHO, 1978, p. 53) –, “elegante, mundano, afrancesado, ideias e roupas à inglesa.” (FREYRE, 1943, p. 34), dividido entre dois mundos. Narrações fantasiosas, de cunho lendário, desagradam a Nabuco que, desdenhando nosso passado colonial, levanta uma acusação ferina: a semelhança temática entre *Atala*, de René de Chateaubriand (1768-1848), e os romances indianistas alencarianos. Irritado, Alencar retruca: “O folhetinista [Joaquim Nabuco] [...] vive aqui no Rio de Janeiro; faz a este solo a honra de pisá-lo; mas é cidadão do Faubourg Saint-Germain. (ALENCAR *apud* COUTINHO, 1978, p. 121). O autor de *Minha formação* e o autor de *Iracema* defendem duas linhas de pensamento que estão no cerne da polêmica: “Ao ocidentalismo de Nabuco opunha-se o nacionalismo de Alencar; ao universalismo do primeiro, a tendência nacionalizante do segundo [...]”, resume COUTINHO (1978, p. 7). Trata-se, pois, de pensamentos artístico-literários divergentes: de um lado, um cosmopolita civilizado (Nabuco); de outro, um nacionalista retrógrado (Alencar). A ação e a reação dessas posições antagônicas, ambas da maior importância para qualquer interpretação do período,

³No Jornal *O Globo*, Joaquim Nabuco escreve sob a rubrica “Aos domingos” e José de Alencar, “Às Quintas”. Em *Minha Formação* (1981), Nabuco arrepende-se de seu tom aguerrido: “Fui colaborador literário de *O Globo* e travei com José de Alencar uma polêmica em que receio ter tratado com a presunção e a injustiça da mocidade o grande escritor [...]”. (NABUCO, 1981, p. 87).

ganham força, mais adiante, com o fenômeno da urbanização do Rio de Janeiro (1903-1904).

Fotografada pelo alagoano Augusto Malta (1864-1957), realizada pelo prefeito Francisco Pereira Passos (1863-1913) a fim de erradicar pragas e doenças, a cidade urbanizada transforma-se, do dia para a noite, em um microcosmo de Paris. Ao escrever *Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo*, Affonso Arinos de Melo Franco não poderia deixar esse evento à margem: “Foi-se a cidade dos imperadores [...]. delineou-se a metrópole republicana; [...]” (1973, p. 324). Wilson Martins considera a reforma urbana e o francesismo dois elementos essenciais para a modernização mental do país:

O francesismo reinante era, claro está, um fator dissolvente de alienação desnacionalizadora, mas era também um fator imprescindível no processo de modernização mental (que encontrava a sua expressão [...] nas obras urbanas do Prefeito Pereira Passos, o ‘Hausmann brasileiro’. (MARTINS, 1978, p. 461-462).

Fator primordial desse processo, a abertura da Avenida Central – hoje Avenida Rio Branco – assinala, como diz Francisco de Assis Barbosa, o fim de uma época. “Depois de sua construção, estava fadado a desaparecer rapidamente o velho Rio de Janeiro [...]. Pelas ruas da cidade, apareciam os primeiros automóveis, um dos quais pertencia ao grande jornalista José do Patrocínio [...]” (1952, p. 121). Em suas crônicas, de recorte antropológico, João do Rio observa *in loco* o “bota-abaixo” – expressão creditada a José Vieira e ao escritor português Manuel de Souza Pinto: “Que nos resta mais do velho Rio antigo [...]? Da noite para o dia, compreendeu que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é o esforço despedaçante de ser Paris.” (1909, p. 214-215). E, na mesma crônica, com seu olhar fotográfico, registra os efeitos aculturativos resultantes do surgimento da *frivolously city* (a expressão é de João do Rio): “Foi como num passe de mágica [...]. E tal qual o homem, a cidade desdobrou avenidas, adaptou nomes estrangeiros, comeu à francesa, viveu à francesa.” (1909, p. 205). *Comer à francesa e viver à francesa* indicam uma adesão aos valores culturais europeus, sintetizados no chavão “O Rio civiliza-se” e considerados por parte de nossa intelectualidade como indesejáveis para nossa formação identitária. Tristão de Athayde discute esse dilema sob o prisma localismo *versus* universalismo:

É certo que não tivemos em nossa história uma literatura espontânea [...]. Tivemos, pelo contrário [...], uma *literatura transplantada*. Desse fato inicial [...] devia resultar o caráter talvez predominante de toda a nossa evolução mental, que reside [...] na oposição entre o espírito local e o espírito universal. (ATHAYDE, 1922, p. 113; grifos nossos).

Se, em meio às ambiguidades dessa *literatura transplantada*, tivemos um Alencar, é certo que muitos de nossos bons poetas lançaram mão do rico repertório de temas importados. É o caso de Raimundo Correia, que se diz “[...] devastado pelos prejuízos dessa escola que chamam de *parnasiana*; dessa literatura que importamos de Paris [...]” (BRITO, 1974, p. 22), e o de Olavo Bilac. Entrevistado em sua residência, por João do Rio, Bilac reconhece a subserviência de nossa literatura: “– Que queres tu, meu amigo? Nós nunca tivemos propriamente uma literatura. Temos imitações, cópias [...]. Nós nos regulamos pela França.” (BILAC *apud* RIO, 1994, p. 14). O sentimento de descrença é visível no modo como Bilac nega a originalidade de nossa literatura. A poesia que se fazia aqui, apesar de sua qualidade estética, era – reconhece – regulada pela França, moldada pela “escola” parnasiana francesa, que surge combatendo, “[...] como disse Leconte de Lisle [...] ‘o uso [...] imoderado das lágrimas’”. (BANDEIRA, 1937, p. 16). De fato, nos últimos decênios do século XIX, o Parnasianismo se consagra no Brasil como um novo estilo, com a publicação de *Sinfonias*, de Raimundo Correia (1883), *Meridionais*, de Alberto de Oliveira (1884), e do volume *Poesias*, de Olavo Bilac (1888), que escreve “Profissão de fé”, a partir das sugestões de Théodore de Banville. Vivendo sob os efeitos de uma *literatura transplantada* e incapaz de forjar seus próprios cânones, a intelectualidade local foi certamente surpreendida com a “[...] angústia moral que aparece ou se oculta nos mais belos versos [dos simbolistas franceses].” (AUERBACH, 1971, p. 240-241). Nesse ponto, necessário dizer desde logo que quando Baudelaire publica, em 1857, suas *Flores do Mal*, a denominação *simbolismo* não havia sido criada. Isso significa que “*ces fleurs malades* – pois é nesses termos dêiticos que ele as dedica ao amigo e escritor Théophile Gautier – nascem em estado de orfandade terminológica. Agradecendo a Baudelaire, que lhe dedicara os poemas “Les petites Vieilles” (“As velhinhas”) e “Les sept petits vieillards” (“Os sete velhinhos”), Victor Hugo utiliza uma perífrase notável para caracterizar uma poética que se propunha extrair *la beauté du mal* (a beleza do mal): *frisson nouveau* (“frêmito novo”): “Que fazeis ao escrever estes versos surpreendentes [...] que me dedicais [...]? Criais um *arrepio novo*.” (*apud* MORETTO, 1989, p. 133 grifo nosso). Mais do que um espectador de si mesmo, Baudelaire, ao contrário de Hugo é, na formulação de Walter

Benjamin (1995, p. 82), um *atônico* espectador do mundo. O que define seu estado poético é o cansaço, o esgotamento, a lucidez diante de um presente tenebroso (em foto realizada por Carjat, o poeta olha a câmera como se visualizasse algo assustador por detrás dela). É esse *ethos* desagregador que impregna o poeta de *L'albatros*, cuja imagem-motivo, estudada por Benjamin, é um *oiseau de mer*, o albatroz, observado em dois momentos: a imponência do voo do pássaro em contraste com seu passo trôpego (*gauche*). Benjamin põe abaixo a metáfora cediça do poeta-vate, tão ao gosto dos românticos, colocando, em seu lugar, a imagem trôpega do albatroz – alegoria do poeta abatido, solitário, desengonçado, enfim. É nessa direção hermenêutica que Benjamin (1975, p. 7), a partir de uma apreciação do poeta e teórico do simbolismo, Gustave Kahn (1859-1936), aprofunda a imagem do poeta-esgrimista, digladiando com o lixo da cidade recentemente urbanizada por Georges-Eugène Hausmann (1809-1891). Essa ética do desmoronamento é percebida por Paul Bourget (1852-1935) que, em *Teoria da Decadência* (termo que, estudado à luz da historiografia, traz explícita a ideia de queda), define Baudelaire como “[...] o homem da decadência, que conservou uma incurável nostalgia dos belos sonhos de seus antepassados [...]” (BERMAN, 1987, p. 130). Do mesmo modo, Théophile Gautier ressalta o “estilo de decadência” do poeta de *As Flores do Mal*:

O poeta das *Flores do mal* gostava daquilo que se chama impropriamente o estilo de decadência [...]. De encontro ao estilo clássico, ele admite a sombra e nessa sombra movem-se [...] as fantasias obscuras [...] e tudo aquilo que a alma [...] encerra de tenebroso, de horrível e de disforme. (GAUTIER *apud* MORETTO, 1989, p. 446).

Se o belo e o feio artísticos já haviam sido esboçados pelo *romantisme noir*, a ponto de Mario Praz (1977, p. 45) não conseguir separá-los cabalmente, é certo, também, que *a estética do disforme* abriu possibilidades imensas para os simbolistas, que “[...] descobriram sensações que eram desconhecidas, subconscientes, ou que pareciam feias, vulgares, inadmissíveis em poesia.” (AUERBACH, 1972, p. 242), dando início, dessa forma, à luta pela individualização. Enfim, as transformações da vida material não justificavam mais uma concepção pacífica da arte, conforme veremos a seguir.

1 O Simbolismo/decadismo francês: suas imbricações referenciais e históricas⁴

Nos últimos decênios dos novecentos, em plena era da *reproduzibilidade técnica* (BENJAMIN, 1993), a aceleração do capital e o processo de industrialização alteram profundamente a fisionomia da cidade, lugar “[...] onde o capitalismo, o poder e o dinheiro se tornaram grandezas incomensuráveis.” (BENJAMIN, 1993, p. 172). As ruas de Paris enchem-se de reclames, “essa escritura elétrica cursiva” (BENJAMIN, 1993, p. 55); a Torre Eiffel (1889) simboliza o triunfo da indústria do ferro; as pontes metálicas (Ponte Alexandre III, 1878) substituem as de pedra; bancos (*Crédit Lyonnais*, 1863), *magazines de nouveautés* (*Le Bon Marché*, 1852), bulevares e galerias são lugares pelos quais circula uma burguesia endinheirada. É na conjunção desses fatores sociais, tecnológicos e culturais (aqui resumidos) operados pela civilização burguesa, que um grupo de poetas – Paul Verlaine (1844-1896), Tristan [Joaquim] Corbière (1845-1875), Jules Laforgue (1860-1877), todos vivendo em condições de marginalização, admitem, nos rastros de Baudelaire, uma estética sombria, lúgubre, depressiva, incompatível com a prosperidade da época.

Aparentemente não havia entre eles o problema de fundar um movimento, de lançar manifestos nem muito menos de encontrar uma denominação que os unisse. Essa crise terminológica, assegura Raynaud, é solucionada pelo jornalista Paul Bourde (1851-1914), quando propõe, em um artigo publicado no periódico *Temps*, a designação pejorativa “decadentes”, rejeitada de imediato pelo modesto filho de um moleiro, Anatole Baju (1846-1895), que criou o neologismo “decadista”, a fim de atenuar “a brutalidade do termo *decadente*” (RAYNAUD, 1920, p. 63). O posicionamento de Baju é esclarecedor: “É lamentável que os Decadentes não tivessem eles mesmos escolhido seu nome [...]. Ah! se por Decadência entende-se velhas literatura em ruínas, então estamos em plena Decadência e os Decadentes [...] aplaudem o nome que os designa.” (BAJU, 1886)⁵. Até onde sabemos, a palavra *simbolismo* ainda não havia sido pronunciada, conforme testemunho de Gustave Khan, fundador da revista *La Vogue*, que teve como colaboradores Jules Laforgue, René Ghil, Jean Lorrain (rico de sugestões para João do Rio). Segundo o criador da imagem, já comentada, do poeta-esgrimista:

⁴ Não é nosso propósito traçar semelhanças e/ou diferenças conceituais entre essas poéticas fundadoras da modernidade.

⁵ A citação foi retirada do jornal impresso *Le Décadent*, número 28, setembro de 1886, da Biblioteca Nacional de Paris : Il est regrettable que les Décadents n’aient pas pu eux-mêmes à faire le choix de leur nom. [...]. Ah ! si par Décadence on entend dire parler des vieilles littératures en ruines, alors nous sommes en pleine Décadence et les Décadents [...], applaudissent au nom qui les désigne.

Em 1885, havia decadentes e simbolistas, muitos decadentes e poucos simbolistas. A palavra *decadente* tinha sido pronunciada, a palavra *simbolista* ainda não; falávamos de símbolo, mas não tínhamos criado a palavra genérica *simbolismo* [...]. A palavra *decadente* tinha sido criada por jornalistas [...]. (KAHN, 1902, p. 33-34)⁶.

Em meio às dissidências, Verlaine reabilita a concepção de arte que se firmava; e o faz rodeado de amigos no hospital Terno: “Gosto da palavra *decadência* [...]. É a arte de morrer em plena beleza. Foi, aliás, este sentimento que me ditou o verso que vocês conhecem: ‘Sou o império no fim da decadência.’” (*apud* RAYNAUD, 1920, p. 64)⁷. É no estado do mais absoluto desânimo que Verlaine compõe o poema “Langor”, publicado inicialmente na revista *Le Chat Noir* e, mais tarde, na coletânea *Jadis et Naguère* (1884). O poeta relaciona dois fenômenos correlatos: a decadência e a barbárie: “Sou o império no fim da decadência / que vê passar os grandes bárbaros brancos / compondo acrósticos indolentes / com um estilo de ouro onde o langor do sol dança” (VERLAINE, 1967)⁸. Note-se como o poeta ressemantiza a noção, então vigente, de civilização é progresso, convertendo-a em seu contrário: civilização é barbárie. A coexistência dos contrários reflete a tendência filosófica e estético-ideológica dos decadentes, hostis ao progresso: “Que Baudelaire tenha se colocado hostil perante o progresso foi a condição *sine qua non* para que pudesse dominar Paris em sua poesia. (BENJAMIN, 1995, p. 174).

Mattei Calinescu elucida a questão por meio da equação “decadência é progresso; progresso é decadência” (1977, p. 156). A primeira postura erige a decadência de modo positivo, na medida em que a humanidade estaria se superando no que tem de negativo; a segunda contém uma visão negativa, visto que a humanidade estaria cavalgando em direção a sua destruição, à barbárie. Entre as duas ideologias rivais não há mais supremacia de uma sobre a outra, ambas estão inextricavelmente ligadas. Transferindo a questão para o campo literário, “progresso é decadência” para aqueles que julgam negativamente a emergência de códigos literários não sancionados,

⁶ En 1885, il y avait des décadents et des symbolistes, beaucoup de décadents et peu de symbolistes. Le mot *décadent* avait été prononcé, celui des symbolistes pas encore ; nous parlions de symbole, mais nous n’avions pas créé le mot générique de *symbolisme* [...]. Le mot de *décadent* avait été créé par des journalistes.

⁷ “J’aime le mot de *décadence*. [...]. La décadence c’est l’art de mourir en pleine beauté. C’est d’ailleurs ce sentiment qui m’a dicté le sonnet que vous connaissez: Je suis l’empire à la fin de la décadence/ Qui voit passer les grands barbares blancs.”

⁸ “Je suis l’empire de la fin de la décadence/ Qui regarde passer les grands barbares blancs/ En composant des acrotiches indolents/D’un style d’or où la langue du soleil danse.”

acreditando que a literatura se movimenta sempre em direção ao melhor; “decadência é progresso” encerra uma visão positiva da ideia de decadência, na medida em que a decadência implica uma ruptura das normas literárias estabelecidas, ou seja, uma mudança estrutural na arte.

É nesse quadro estético que eles se situam, eles, os *poètes maudits* – designação dada por Verlaine a ele próprio e aos companheiros, vivendo pobremente de seus escritos, convivendo com o álcool, o ópio e o haxixe: “Absolutos pela imaginação, absolutos na expressão [...], porém malditos. Julguem-nos!”⁹. Nesse ambiente dissoluto, Tristan Corbière escreve “O poeta e a cigarra” (“Le poète et la cigale”), paródia moderna da fábula “A cigarra e a formiga”, de Jean de La Fontaine (1621-1695). Por meio da ambiguidade (*vers/verso/verme*), Corbière alegoriza, no rastro do albatroz baudelairiano, a penúria do artista num mundo dominado pelo capital.

Tais embates, totalmente estranhos ao nosso meio, suscitados por essa estética revolucionária, ultrapassam pouco mais de uma década, concentrando-se principalmente entre 1880 e 1886. Por volta de 1885, Stéphane [Étienne] Mallarmé (1842-1898) reúne, em sua casa da Rue de Rome, todas as terças-feiras (“Les mardis de Mallarmé”), um grupo de escritores (Jean Moréas, Paul Valéry, André Gide e outros) para discutir e expor sua concepção de poesia. Shaw esboça o quadro físico e existencial em que se movia o poeta que criou o moderno num “lance de dados”:

Mallarmé – *Saint Mallarmé l'ésoterique*, como Gide o chamava – arrastou a sua medíocre existência como professor de inglês de um liceu parisiense. Quando subia a rua de Roma, caminho da lição, tinha ímpetos de atirar-se nos trilhos da gare Saint Lazare, para acabar de vez com a ‘porca da vida’... (SHAW, 1942, p. 42).

Para o autor de *L'après-midi d'un faune*, a essência da poesia estava na única arte capaz de apagar a significação: a música. O termo “decadente” passa, então, por uma revisão terminológica que teria partido de “As terças de Mallarmé”. Atendendo à sugestão de Mallarmé, Jean Moréas [Johannès Papadiamentopoulos], supõe ter encontrado uma solução, na designação (imprecisa) de *simbolismo*. E lança um Manifesto publicado no jornal *Le Figaro*, em 18 de setembro de 1886. Analisando o manifesto, Pierre Martino desvenda, nele, uma concepção mallarmeniana de poesia:

⁹ Absolut par l’imagination, absolut dans l’expression [...]. Mais maudits. Jugez-en. In: *Lutèce*, n. 82, agosto de 1888. Trata-se de uma série de artigos publicados por Verlaine a partir de 1883, nesta revista, *Lutèce* – antes denominada *La Nouvelle Rive Gauche* – em *La vogue* e no jornal *Le décadent*, fundado por Anatole Baju.

“Um manifesto de Moréas, no *Figaro* (18 de setembro de 1886) define o simbolismo [...]; sua definição é abstrata demais: insiste na vontade, bem mallarmeniana, de fazer desaparecer a realidade diante da Ideia.” (1967, p. 130).

Decorridas algumas décadas, a denominação *decadismo* foi substituída por *simbolismo*, aplaudida por historiadores da literatura como Gustave Lanson, que considera aquela poesia, uma “poesia zombeteira [...], de uma negação universal, [e que] durou pouco.” (1964, p. 1127). Por uma extrema ironia, nunca uma geração de artistas lutou tanto por uma identidade intelectual. E nunca a fizeram desaparecer com tamanha rapidez.

2 O Simbolismo francês e sua recepção crítica no Brasil

Inscrita fundamentalmente na confluência de um mundo em transformação, a poesia de Baudelaire e Verlaine aportou no Brasil surpreendendo nosso campo literário, habituado à frieza romântico-parnasiana. Afora o entusiasmo com que Roger Bastide e Nestor Vitor saudaram o merecido talento de Cruz e Sousa (1862-1898), o simbolismo francês não recebeu uma boa acolhida de nossa crítica. Elysio de Carvalho acusa os simbolistas de “[...] ficarem no seu subjetivismo doentio e estéril, fechados para a vida, a olhar o mundo de muito longe, lá das profundezas do isolamento a que preferiram condenar-se.” (1907, p. 220). O “subjetivismo doentio” a que Carvalho se refere é o processo de individuação, elemento constitutivo do *estilo de decadência*, que considera a racionalidade, a unidade, a ordem e a hierarquia sufocantes para a arte (CALINESCU, 1977). Com o *estilo de decadência*, a rebeldia ganha um estatuto inédito. É natural, pois, que Sílvio Romero refute nossos “Rimbauds, Verlaines, Mallarmés, Villiers de l’Isle Adam, Maeterlinck e companheiros” (1943, p. 388), por se apegarem a modismos estrangeiros, deixando de lado os anseios da cultura local. Apontado por seus coetâneos como um seguidor de Oscar Wilde (de quem, aliás, traduziu *Salomé*), o autor do ousado conto “O bebê de tarlatana rosa”, João do Rio, denomina a literatura simbolista “literatura de estufa” (EDMUNDO, 1958, p. 56), porque criada artificialmente.

Refinamento, individualismo, subjetivismo doentio, são esses os traços estilísticos e ideológicos com que a crítica literária brasileira irá definir a poesia simbolista. Bosi, por exemplo, nos lembra que “Sílvio Romero e José Veríssimo apreciaram Cruz e Sousa, *apesar do simbolismo*, que sempre lhes pareceu uma ‘flor neurótica’”. (1978, p. XVII; grifos de Bosi). Candido e Castello criticam a “[...]”

imprecisão de um rótulo, por si só inconveniente [pois] toda poesia é de algum modo simbólica.” (1976, p. 106) e reconhecem a mediocridade do Simbolismo, “[...] ressaltados os grandes iniciadores [Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens]”. (1976, p. 106). Leitor assíduo de escritores estrangeiros, e a par da representatividade do simbolismo em outras literaturas, Carpeaux comenta a falta de relevância no Brasil:

Sobre o simbolismo brasileiro não existe livro ou estudo de extensão considerável. Esse fato é sintoma, entre outros, da derrota que sofreu no Brasil o movimento simbolista, que foi de tanta importância em outra parte [...]. O parnasianismo, sobrevivendo-se a si mesmo, continuou; e quando foi, por sua vez, derrotado, coube a vitória ao modernismo que não tinha nada nem quis nada com o simbolismo. (CARPEAUX, 1953, p. 181).

Mas é Bosi quem atenta para uma questão subliminar: a ausência de correlação entre pensamento estético e realidade. Ao contrário da literatura parnasiana, de grande penetração no Brasil, a rejeição ao Simbolismo dever-se-ia a seu indiferentismo às condições sociais e culturais da época: “O fenômeno histórico do insulamento simbolista no fim do século XIX não deve causar estranheza. O movimento, enquanto estado de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional.” (1971, p. 300-301). Teria razão Afrânio Coutinho, quando separa os poetas brasileiros em dois grupos? Sem aprofundar seu posicionamento, Coutinho declara:

Como, aliás, em França, ‘decadentes’ (aqui curiosamente e com intenção pejorativa denominados nefelibatas, expressão tirada de Rabelais) e simbolistas, não aparecem em posição bem discriminada. Guerra Barroso, Alphonsus de Guimaraens, Dario Veloso, Gonzaga Duque foram predominantemente ‘decadentes’; Cruz e Souza, Emiliano Pernetá, Edgard Mata, Ernâni Rosas, propriamente simbolistas. (COUTINHO, 1959, p. 224-225).

O que ressalta dos posicionamentos teóricos elencados é a crítica ao elitismo da linguagem simbolista, suas excentricidades. De fato, não há como discordar dos argumentos críticos mencionados. Rimas e termos raros, uso abusivo de vocativos, repetições enfáticas provocam mais efeitos fono-estilísticos artificiais, de cunho retórico, do que propriamente de invenção. Devido ao espaço de que dispomos, eis um pequeno mostruário, extraído de Andrade Muricy (1952): “Flambelantes leões de áurea juba inflamada/ Rugem na carne em flor, – sol de ouro a rutilar.../ Soam trompas, flamejam púrpuras, fanfarras troam.” (Dário Veloso, “Argonauta”). “Reinos antigos, ó paisagem de romance,/ Como uma rosa que fenece num jardim,/ Ah! Que bom! Ah! que

bom! De vê-los de relance/ Com castelos feudais, com torres de marfim” (E. Pernet, “Versos para embarcar”). Havia uma precariedade de informações, pondera, com segurança, Cassiana Lacerda Carollo: “São informações e incitamentos nem sempre esclarecedores sobre o decadismo e o simbolismo na França, obtidos através de revistas e jornais ou da leitura de algumas obras.” (1980, p. 81). Em outras palavras, as concepções literárias vindas da França, onde tinham surgido como resultados de processos sociais, culturais, artísticos e econômicos, que ainda não haviam começado por aqui, embaralham-se, perdem o prumo, resvalando, entre nós, em conteúdos esotéricos desordenados. Há, claro, conforme já apontaram Candido e Castello (1976), exceções e bons momentos compositivos em Alphonsus de Guimaraens e, sobretudo, em nosso João da Cruz e Sousa (1861-1898), conhecido como “O Cisne Negro do simbolismo” (BALAKIAN, 2000, p. 88), com seu antológico “Braços”, que, aliás, ao longo do soneto, permanecem irrepresentáveis, como deve ser, pois, “Insinuar coisas em vez de formulá-las ostensivamente, era, destarte, um dos principais objetivos do simbolismo.” (WILSON, 1993, p. 22). De maneira originalíssima, o eu poético dirige-se aos braços (“teus abraços”). As sensações provocadas por esses “braços nervosos” descrevem um arco que vai da pureza (“alvuras castas”, “virginais alvuras”) até a morte (“Dos teus abraços de letais flexuras”). Tudo dentro de um clima de indefinição rompido, no final, por uma antítese: “Abertos para o Amor e para a Morte!”. Com essa postura, o poeta de *Broquéis* (1893) busca quebrar a hegemonia parnasiana por meio de uma aura de mistério, que toda sua obra encerra.

Assim sendo, a fria recepção de Cruz e Sousa, e do Simbolismo, de um modo geral, não se deve tão somente à forte presença do parnasianismo, mas, antes, à ausência de relação entre significantes sociais e signos literários. Enquanto o continente europeu passava por uma série contínua de transformações e avançava nos limites de um capitalismo industrial, por aqui, “[...] a indústria pereceu no nascedouro incapaz de fazer frente à invasão de produtos manufatureiros europeus [...]. Reafirmava-se a vocação colonial: o Brasil parecia fadado a fornecer à Europa matérias-primas [...]” (VIOTTI DA COSTA, 1967, p. 136). Por força dessas condições, o país figura, no mapa econômico mundial, como um “supridor de bens”: “Para os países que formam o centro dinâmico da economia mundial, pela Revolução Industrial, o resto do mundo aparece primordialmente como supridor de bens não-industrializados.” (SINGER, 1973, p. 352). Ora, conforme mostrado, a originalidade histórica do simbolismo francês reside na homologia entre a prática escritural e as condições econômicas pré-existentes, o que

gerou uma poética que, trabalhando na linha de dissonância temática e formal, inovou a ideia de representação. Não poderia ser de outro modo.

Parcial e incompleto, este trabalho mostrou que o processo de afrancesamento, levado a efeito pela camada letrada brasileira do princípio do século passado, restringiu-se à adoção acrítica do mito de Paris, ao tempo em que buscou contribuir para a ainda insuficiente elucidação das origens do Simbolismo na França, suas imbricações com a poética decadista, e sua recepção crítica no Brasil.

REFERÊNCIAS

- ATHAYDE, T. Antecedentes e analogias. *In*: ATHAYDE, T. **Afonso Arinos**. Rio de Janeiro: Anuário do Brasil; Porto: Renascença Portuguesa; Lisboa: Seara Nova, 1922.
- AUERBACH, E. **Introdução aos estudos literários**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BARBOSA, F. A. **A vida de Lima Barreto (1881-1922)**. 2. ed. revista. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959. (Documentos Brasileiros, 70).
- BANDEIRA, M. Prefácio. *In*: BANDEIRA, M. **Antologia dos poetas brasileiros da fase parnasiana**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1937, p.16-17.
- BENJAMIN, W. **A modernidade e os modernos**. Trad. Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica. Arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense 1993.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BOSI, A. O Simbolismo. *In*: BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 2. ed. São Paulo: Cultrix MCMLXXII (1972). p. 293- 336.
- BRITO, M. S. B. **História do Modernismo Brasileiro**. Antecedentes da Semana da Arte Moderna. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CALINESCU, M. The idea of decadence. *In*: CALINESCU, M. **Faces of Modernity**. Bloomington and London Indiana University, 1977. p. 149-211.
- CANDIDO, A.; CASTELLO, A. J. **Presença da literatura brasileira**. Do romantismo ao simbolismo. São Paulo: Difel, 1976.

COUTINHO, A. (org.). Presença do simbolismo. *In*: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: São José, 1959. v. 3. T. 1. p. 125-226.

COUTINHO, A. **A polêmica Alencar-Nabuco**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1978.

FRANCO, A. A. M. **Rodrigues Alves: apogeu e declínio do presidencialismo**. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973.

FREYRE, G. **Atualidade de Euclides da Cunha**. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

KAHN, G. **Symbolistes et décadents**. Paris: Léon Vanier, 1902.

LANSON, G. **Histoire de la littérature française**. Paris: Hachette, 1964.

LAPLANTINE, F. **Transatlântico** – entre Europa e Américas Latinas. Trad. Rachel Rocha e Bruno Cesar Cavalcanti. Rev. Gilda Vilela Brandão, Maria Stella Lameiras, Philippe Meilhac. Maceió: Edufal; Salvador: EDUFBA, 2009.

MACEDO, J. M. **Memórias da Rua do Ouvidor**. Prefácio e notas de Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1952. Capítulo X. p. 174- 190.

MARTINO, P. **Parnasse et symbolisme**. Paris: Armand Colin, 1967.

MARTINS, W. Francesismo, Realismo, Nacionalismo, Regionalismo e outros ismos. *In*: MARTINS, W. **História da inteligência brasileira (1887-1914)**. v. 5. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1978. p. 459-516.

MORETO, F. (org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MURICY, A. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. v. 1. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional, 1952.

NABUCO, J. **Minha formação**. 10. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1981.

PRADO, P. Prefácio da 1. ed. *In*: **Paulística**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paulística, 1934, p. XX.

PRAZ, M. **La chair , la mort et le diable: le romantisme noir**. Paris: Denoel, 1977.

RAYNAUD, E. **La mêlée symboliste**. Paris: La Renaissance du livre, 1920.

ROMERO, S. **História da literatura brasileira**. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960, p. 144-152.

RIO, J. **O momento literário**. Rio de Janeiro: Edição do Departamento Nacional do Livro / Fundação da Biblioteca Nacional, 1994.

RIO, J. **Cinematographo** (crônicas cariocas). Porto: Chardron, 1909.

SINGER, P. O Brasil no contexto do capitalismo internacional (1889-1930). *In*: SINGER, P. **O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, 1973. p. 347-390

SHAW, A. Eça de Queirós, admirável personagem. *In*: SHAW, A. **Eça de Queirós no centenário do seu nascimento**. Ensaios e conferências. Lisboa: Edições SNI, 1945. p. 35-64.

TAUNAY, A. E. **Brasileiros e estrangeiros**. São Paulo: Melhoramentos, 1931.

VIOTTI DA COSTA, E. O escravo na grande lavoura. *In*: VIOTTI DA COSTA, E. **História Geral da Civilização Brasileira**. O Brasil Monárquico. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1967, tomo II, v. 3.

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1993.

Data de submissão: 09/08/2022

Data de aprovação: 06/09/2022