



OS SIMBOLISTAS: VIRANDO O SÉCULO ***THE SYMBOLISTS: TURNING THE CENTURY***

*Vera Lins*¹

Resumo

O artigo examina os escritores simbolistas da virada do século XIX, concentrando-se nos ensaios de dois críticos: o crítico de arte e ficcionista, Gonzaga Duque e o crítico de literatura e também ficcionista, Nestor Victor. Em ambos pode-se observar uma reflexão sobre a arte e a cultura brasileira original e já moderna.

Palavras-chave: Simbolismo; Ensaio; Crítica; Gonzaga Duque; Nestor Victor.

Abstract

The article examines the symbolist writers of the turn of the 19th century, focusing the essays of two critics: the art critic and novelist, Gonzaga Duque and the literature critic and also novelist, Nestor Victor. In both one can observe a modern and original thinking about Brazilian art and culture.

Keywords: Symbolism; Essay; Criticism; Gonzaga Duque; Nestor Victor.

¹ Professora Titular do Departamento de Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



O século XIX, segundo Álvaro Moreyra em suas memórias (MOREYRA, 1954), só terminou em 1913, às vésperas da Primeira Guerra Mundial. Esse período de 1880 às primeiras décadas do século XX foi estigmatizado pelas vanguardas modernistas, que dataram o início de tudo em 1922. Mas revisões vêm sendo feitas, e escritores como Euclides da Cunha, Lima Barreto e João do Rio, por exemplo, têm sido republicados, estudados e encenados como no caso de *Os sertões*, deixando ver uma discussão de questões cruciais da cultura brasileira neste período, que já não se pode mais chamar de pré-moderno, pois já apresenta impasses e contradições do moderno.²

Primeira revisão interessante foi feita, em 1964, pelos irmãos Campos, recuperando, para o cânone da invenção, os simbolistas Sousândrade, Kilkerry e ainda Maranhão Sobrinho. O *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade Muricy, de 1952, com três reedições, tem um papel importante nessa reavaliação. Franklin de Oliveira, em 1971, fala, no artigo “Os simbolistas”, da importância dos simbolistas como um grupo, reinterpretando a acusação de que se encastelavam em torres de marfim, apontando aí um dissenso com as correntes de pensamento dominantes e o estado de coisas vigente:

Tendo surgido como oposição ao mecanicismo, o simbolismo não poderia deixar de ser contestação do pragmatismo e protesto contra o utilitarismo dominantes na época de seu aparecimento. [...] Os simbolistas negaram-se a conferir à arte sentido de utilidade, caráter de bem de consumo. O simbolismo foi uma revolta no interior da própria burguesia. Como tal sofreu fatais limitações: as decorrentes da própria natureza das revoltas abstratas. Na sua luta contra a reificação e a coisificação do homem, não tiveram os simbolistas outro caminho a seguir, a não ser o ingresso nos reinos da ruptura com a sociedade via solidão, pois a sua rebelião se circunscrevia à esfera da pura subjetividade – protesto pelo retraimento, imposto por um mundo gelado, uma ordem social álgida. O “frio sepulcral do desamparo”, do verso de Cruz e Souza, foi o seu “sentimento do mundo”. Portanto discutível é a eficácia do protesto, e não a existência do protesto. (OLIVEIRA, 1978, p. 238)

Notam-se, na consideração do crítico, ecos do ensaio de Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”, em que mostra, na recusa quanto ao mundo e no isolamento do simbolista Stefan George, a relação de sua poesia com o social. Este texto do teórico alemão acaba com a oposição escolar entre arte engajada e arte pela arte.

Contudo, os simbolistas brasileiros foram também ardorosos republicanos e abolicionistas, que depois se desencantaram com o rumo tomado por esses movimentos. A república recém-proclamada significava o sonho da geração de 70, que lutara por reformas liberais, a abolição, a república e a democracia. O pensamento e o comportamento divergente dos simbolistas, tachados de boêmios beberrões por Machado, os impedem de ser aceitos em sua academia e os

² José Paulo Paes, numa tentativa de rediscutir autores e o momento, propõe ver neste período a presença do *art-nouveau*, diferenciando-o do simbolismo por um vitalismo nietzschiano e a “écriture artiste”. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

marginalizam³.

Franklin de Oliveira reafirma o que alguns já disseram também: se o parnasianismo não tivesse durado tanto tempo, o nosso modernismo seria outro. Carpeaux, em artigo de 1959, “Estrada larga”, afirma que, se Cruz e Souza e Alphonsus tivessem, no Brasil, conquistado prestígio e exercido a influência do simbolista português Eugênio de Castro, “não se teria experimentado entre nós a longa noite do parnasianismo” (CARPEAUX, 1999, p. 812). Na historiografia da literatura brasileira confunde-se simbolismo com parnasianismo, levando em conta apenas a coexistência temporal, o que implica uma desconsideração dos leitores de Mallarmé. A crítica, que, a partir de José Veríssimo, afirmava ressoar nos versos de Cruz e Sousa o ritmo do tambor africano, não podia ver o que um crítico posterior, como João Alexandre Barbosa, nos anos 1980, reconhece na virada simbolista:

O simbolismo, problematizando a representação por força de uma linguagem que buscava a transcendência do objeto e a anulação do sujeito com a criação de um espaço de aglutinações sonoras e espaciais (de que a obra de Mallarmé é a realização mais completa nos limites de sua impossibilidade), retirava a poesia das amarras naturalistas e exigia a consideração daquilo que se impunha como construção de uma linguagem em que as palavras, ganhando peso e medida, opunham-se à transparência da referencialidade. (BARBOSA, 1987, p. XV)

O simbolismo é uma corrente melancólica, “spleenética”, baudelairiana, que aponta a perda que a modernidade provoca. E melancolia é resistência, como afirma Sebald⁴, estudando a literatura austríaca. Vanguarda secessionista, aqui os simbolistas talvez sejam mais dissidentes que revolucionários. Mas na autonomia da arte que defendiam estava sua política, ligada à separação radical do mundo da mercadoria.

Segundo Nestor Victor (VICTOR, 1979, p. 238), em 1890 se define no Rio de Janeiro, com a chegada de Cruz e Sousa, o movimento simbolista que começara no sul com a leitura de Baudelaire, e dos belgas, como Rodenbach⁵. Aproximava europeus e brasileiros uma sensibilidade insatisfeita com os limites do racionalismo. Buscavam o lado escuro, subterrâneo da razão e uma interioridade que possibilitasse criar outros universos pela imaginação, pelo sonho, pela ficção.⁶ Os versos de Cruz e Sousa falam disso de uma forma trágica, seu emparedamento lembra a pedra no caminho de Drummond, que fala de um país bloqueado.

Na avaliação depreciativa do simbolismo tiveram peso os críticos severos da virada do século que, como mostra João Alexandre Barbosa em *A tradição do impasse*, a exemplo de José

3 Ver LINS, VERA. *Gonzaga Duque e a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

4 Ver SEBALD, W.G. *Pútrida pátria, ensayos sobre literatura*. Trad. Miguel Saenz. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

5 A leitura de *Brugges, la morte projetava céus cinzentos na cidade tropical*.

6 Ver LINS, V. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998.

Veríssimo, não tinham ferramentas teóricas para entender o que se passava. Outros críticos, que davam força ao movimento simbolista, quase não foram ouvidos, como Nestor Victor, que editou Cruz e Sousa, e Gonzaga Duque, crítico de artes plásticas e ficcionista, que participou do grupo que se aglutinou à volta da *Folha Popular*, no Rio, em 1889. Nestor Victor afirma em artigo que “Os simbolistas vieram exatamente assim. Representam eles uma reação contra todos os erros da literatura realista, estreita aliada do cientificismo, inferiormente intelectualista, antimetafísica, prosaica por natureza” (VICTOR, 1979, p. 239).

Escritor muito lido nessa virada de século, Oscar Wilde tem um ensaio, “O crítico como artista”, de 1890, com o qual dialogou Lukács, no seu “A alma e as formas”, teorizando sobre o ensaio. A visão de crítica de Wilde retoma o primeiro romantismo alemão de Schlegel, Schiller e Schelling, que a via como um desenvolvimento necessário à obra. O escritor inglês diz que a crítica de que fala não se limita a descobrir a real intenção do artista e aceitá-la como um ponto final, mas trata a obra simplesmente como um ponto de onde partir para uma nova criação. Wilde inverte a questão colocada por um dos personagens do diálogo, dizendo que é sua dimensão crítica o que dá valor à obra, pois é a faculdade crítica que inventa novas formas. Não é a crítica que tem de ser criativa, mas a criação deve ter uma dimensão crítica, questionadora. Sem a faculdade crítica não há criação artística que valha a pena. Para ele o artista é aquele que coloca problemas. A arte moderna vai ser essa arte crítica, exercida com a autonomia que lhe permite a independência da imaginação (o livre jogo de Schiller).⁷

À luz das reflexões de Wilde e sua retomada por Lukács, depois discutida por Adorno, em “O ensaio como forma”, gostaria de ver esses dois críticos simbolistas da virada do século como ensaístas singulares. Lukács retira o ensaio, a crítica, do domínio da ciência e o aproxima da arte, pelo reordenamento inteligível da vida que consegue. O ensaio não é mero registro ou classificação, mas interpretação. Embora fale do já formado e não crie a partir do nada como faz a arte, o ensaio seria um tipo de arte, gênero do intervalo, entre a filosofia e a ficção. O ensaio não se confunde com o ficcional, mas está próximo dele, fazendo do próprio autor o palco da experiência intelectual.⁸ O italiano Alfonso Berardinelli⁹ diz que a escrita do ensaio sofre de uma instabilidade perpétua. Nele os conceitos ressoam como vozes e entram em cena como máscaras. O ensaio passa do conceito à imagem e da imagem ao conceito, não habita a forma como não habita o sistema, atravessa um e outro. Insinua-se nos outros gêneros e sofre sua influência. O ensaísta seria um visionário do pensamento e um dialético da metáfora. Seus

7 Ver a discussão de RANCIÈRE, J. em *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

8 Ver COSTA LIMA, L. *Os limites da voz, Montaigne e Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

9 BERARDINELLI, A. “La forma del saggio”. In: *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterario*, Venezia: Marsilio, 2002.

fundadores modernos seriam Montaigne e Kirkegaard.

Nestor Victor e Gonzaga Duque, diferentemente dos dogmáticos críticos positivistas, não visam a uma construção fechada nos seus textos, levam em conta sua experiência, calcada na história, têm consciência da linguagem, valorizando a exposição do pensamento. Não temem ser heréticos, como diz Adorno ser tradição do ensaio.

Por volta de 1900, o Rio de Janeiro era uma cidade de cafés e confeitarias, em que os boêmios e intelectuais discutiam e, inclusive, escreviam. Nessa virada do século, o movimento boêmio ajudava na relação entre críticos e artistas. Gonzaga Duque conta no seu diário a performance do poeta B. Lopes numa confeitaria do Largo de São Francisco. O poeta era apaixonado por uma senhora, a quem chamavam de Mameluca e a seguia com “obstinação de fauno”. Nesse episódio o comportamento do poeta boêmio fala da possibilidade de uma outra vida, fora dos parâmetros de contenção burgueses.

Nesse dia veranico, Lopes trazia o diabo nas veias. A vasta sala da confeitaria estava cheia de consumidores. O namoro fervia. No balcão das bebidas apinhava-se uma multidão consumindo chopes e Porto gelado.

Entra o poeta, espalhafatoso no seu vestuário, uma camisa azul, enorme laçaria de seda creme, presa sob as pontas largas dum colarinho branco, calças de xadrez, dançando nas pernas, polainas de brim, um para-sol de *foulard* amarelo, um chapéu de palha branco, e, na lapela do jaquetão, um *bouquet*, verdadeiramente um *bouquet*. Nada menos de três cravos vermelhos e duas rosas tela de ouro.

Sinhá Flor está ali, a dois passos, bebericando um vermute, em companhia dumas raparigas.

Lopes entra, para, relança o olhar pela sala, corresponde à saudação de alguns camaradas com um gesto intraduzível pelo que tinha de largo e de ridículo, arranca da lapela o seu buquê e desfolha-o, desfolha-o na cabeça da Mameluca!

O escândalo foi indizível!

Ato contínuo, como se houvera feito a cousa mais simples deste mundo, e enquanto as senhoras assim afrontadas se retiravam, dirige-se ao balcão, pede um copo de vinho do Porto e numa voz estridente, volta-se para os assistentes: Viva la gracia!¹⁰

Nestor Victor, outro crítico simbolista, é também contista. Além dos textos de crítica, reunidos em *Obra crítica*, publica dois livros de contos, *Signos* e *Amigos*, e um ensaio longo, *Paris*, interessante para se pensar sobre o ensaio. Tendo vivido quatro anos na capital francesa, tenta compreender a cidade, comparando-a com o Rio, ou compreender o Rio nessa comparação com Paris. Vai mostrando lá e cá, acertos, problemas e diferenças. Nesse livro singular, Nestor

¹⁰ Ver o diário do autor publicado em LINS, V. *Gonzaga Duque e a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

Victor trabalha o ensaio em tensão com outro gênero que é a narrativa de viagens. Foi de seus trabalhos o que mais repercutiu. O escritor morou, de 1902 a 1905, na cidade de Paris como correspondente de *O Paiz* e do *Correio Paulistano*. Mas o livro é escrito em 1911, com o subtítulo de “impressões de um brasileiro”. E nele um pensamento sobre o Brasil vai-se articulando com suas lembranças da viagem.

Logo nos três primeiros capítulos, já pelos títulos se revela um leitor de Baudelaire e Poe: “A rua”, “Quem passa”, “A alma da multidão”. Começa com as imagens da multidão nas duas cidades e vem desenhando as diferenças, à medida que vão aparecendo. Seu método é mostrar por contraste o que se vai configurando no decorrer do texto. Assume o ensaio como um autorretrato, isto é, faz de si o palco da experiência intelectual. Diz: “É preciso haver-se estado na Europa para vermos que lados imprevisíveis do nosso ser ali se revelam, generalidades e defeitos de que quase nem nos apercebemos, vivendo no nosso próprio meio” (VICTOR, 1911, p. V).

Em capítulos que valem como fragmentos, suficientes em si mesmos, não tem a pretensão de esgotar o assunto, mas criar imagens dos dois lados. Começa com a rua e fala da diferença de luz, nossos horizontes luminosos contrastam com a sombra europeia. A Avenida Central lhe parece uma enorme caixa de brinquedos em que há de tudo. Diz que somos de uma ensandecida imaginação, sem medida e sem freio: “Só o novo admiramos. Lá o arquiteto teve de aceitar o que já havia, sabendo tirar disso o melhor partido possível. Aqui, com exceção desta ou daquela rua, fez-se tábua rasa, como se tivesse passado um terremoto na edificação e construiu-se tudo de novo.” (VICTOR, 1911, p. 20)

Como um viajante moderno, em Paris, lê os nomes dos *boulevards*, *squares* e *carrefours*, as tabuletas e anúncios e reflete:

As placas de nomes próprios, as tabuletas comerciais no alto das portas, os títulos nos edifícios públicos, tudo quanto é de caráter genuinamente francês, é feito com gosto, é discreto sem exagero de bárbaros nem tampouco com intenções americanistas de descarado reclamo – mas é tudo uniforme, reprodução da reprodução pela milésima vez, porque obedece a um tipo que se impôs como o tipo aceitável exclusivo. (VICTOR, 1911, p 21)

Chama Paris de Cidade Única, que ao ler vai criando. Escreve a partir da memória e de uma experiência pessoal, do vivido. Seu percurso é marcado pela sedução, pelo fascínio que essa cidade lhe desperta. É pela mulher que ele vai estabelecendo as diferenças. A mulher francesa é um modelo. Aqui, no que ele chama de nossas vastas aldeias, “as mulheres são prisioneiras em gaiolas de outro, dão-lhes todas as comodidades, menos a liberdade de locomoção. Uma europeia se distingue pelo seu andar decidido e firme. Aqui entre nós não é de bom tom que a mulher caminhe com igual desembaraço e firmeza.” (VICTOR, 1911, p. 25). Diz que lá, a mulher para e vê o que acontece na rua, enquanto as damas daqui fugiriam espavoridas, porque entre nós “mulher não se mete em questão”.

Fala de uma cordialidade na nossa expressão, antes de Ribeiro Couto e Sérgio Buarque de Holanda:

Nós somos mais simples nas nossas cerimônias, mas damos ao nosso trato expressão mais cordial. Nós falamos sorrindo e temos mel nas palavras, meiguice nos olhos quando queremos ser amáveis. Eles acreditam que nos conquistam dando exemplo de respeito humano. (VICTOR, 1911, pp. 42-3)

Em outro capítulo, “A alma da multidão”, fala dos restaurantes, dos cafés:

Os cafés aqui vão sendo substituídos por casas à feição americana, vertiginosa e prática, antes tinham jornais. Nos cafés fez-se a abolição, neles fez-se a república tramou-se contra Floriano e contra Prudente por fim. Data de Campos Sales, i.e., do arrocho financeiro, a modificação desses nossos hábitos. Nos cafés da Europa o que mais se bebe é álcool, bebem e leem jornais e jogam. Escrevem-se cartas com papel, envelope, pena e tinta que a casa fornece. (VICTOR, 1911, p. 114)

Em outro capítulo, que tem como título, “A questão social”, aponta o trágico da civilização francesa. Diz que o suicídio cresce e traz dados comprovadores, deixa ver os abismos dessa sociedade e acrescenta que o espetáculo é inquietante. Fala ainda das colônias e da miséria.

São ao todo quatorze capítulos, fragmentos que não pretendem tratar de tudo. No capítulo, “Liberdade igualdade e fraternidade”, ironiza a sociedade, que se divide ali entre condecorados e não condecorados: “uma fita na lapela em França produz à rua os efeitos práticos que se conseguem com um anel de doutor entre nós; toda a gente já nos trata de outro modo” (Id, *ibid.*, p. 49). Mas conclui que para uma coisa há em Paris liberdade: para o amor.

Ligados ao movimento simbolista da virada do século, os dois escritores apresentam um pensamento crítico que problematiza a arte e a cultura brasileira. O ensaio é um gênero que se caracteriza por poder falar do que se furta a qualquer solução. Há uma negatividade moderna nessa crítica, exercida no ensaio, que desfaz ideias prontas e procura produzir uma nova reflexão com um direcionamento utópico ou heterotópico: criar um outro modo de pensar o país e com isso transformar na direção de algo que fica ainda não realizado, mas permanece como um princípio regulativo: um ideal de arte, um ideal de cidade.

Referências

Agamben, Giorgio. *Stanze*. Trad. Yves Hersant. Paris: Rivages, 1998.

Barbosa, João Alexandre. *A tradição do impasse*, São Paulo: Ática, 1974.

_____. “Introdução”. In: MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 3.a edição. São Paulo: Perspectiva, 1987.

Berardinelli, Alfonso. *La forma del saggio: definizione e attualità di un genere letterário*.

Veneza: Marsilio, 2002.

Carpeaux. Otto Maria. *Ensaio reunidos*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. vol. I.

Gonzaga Duque. *Mocidade morta*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1995.

_____. *A arte brasileira*. Org. Tadeu Chiarelli. Campinas: Mercado das letras, 1995.

_____. *Revoluções brasileiras*. Org. Vera Lins e Francisco Foot Hardman. São Paulo: Fapesp/Unesp, 1998.

Lins, Vera. *Gonzaga Duque e a estratégia do franco-atirador*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991.

_____. *Novos Pierrôs, velhos saltimbancos*. Curitiba: Secretaria de Cultura do Paraná, 1998.

_____. & Guimarães, Julio Castañon. *Impressões de um amador*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

Lukács, Georges. *L'âme et les formes*. Trad. Guy Haarscher. Paris: Gallimard, 1974.

Moreyra, Álvaro. *As amargas, não*. Rio de Janeiro: Editora Lux, 1954.

Oliveira, Franklin de. *Literatura e civilização*. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel/MEC, 1978.

Paes, José Paulo. *Gregos e baianos*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Rancière, Jacques. *Malaise dans l'esthétique*. Paris: Galilée, 2004.

Victor, Nestor. *Paris*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1911.

_____. *Obra crítica*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979.

Wilde, Oscar. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.