



Tu, quem quer que sejas

Cena poética, ritualização da leitura, gestos de envio

Francine Fernandes Weiss Ricieri

Universidade Federal de São Paulo

francinericieri@gmail.com

Resumo: Poetas simbolistas estabelecem um peculiar diálogo com seu *público*, no que diz respeito a suas concepções de escrita e às imagens que elaboram do criador literário; aos procedimentos técnicos (imagéticos, rítmicos) da fatura poética; à concepção das obras; bem como ao preparo das edições de seus livros. Este diálogo também se revela na atuação de tais escritores em periódicos, em que contribuem com a formação de grupos, a elaboração de poéticas, o estabelecimento de dissensões. Trata-se de relacionamento tenso, de que se pretendem discutir alguns aspectos.

Palavras-chave: poesia simbolista; poesia decadente; recepção; escritor; leitor.

Abstract: Symbolist poets establish a peculiar dialogue with their audience, in what concerns their conceptions of writing and their images of literary creator; in what concerns poetry technical procedures (imagery, rhythm); in what concerns their works conceptualizations, as well as the organization of their books editions. This dialogue is also revealed in the work of such writers in Literary newspapers and magazines, where they contribute to the formation of groups, to the elaboration of poetics, to the establishment of divergences. This paper intends to discuss some aspects of that tense relationship.

Keywords: Symbolist poetry; Decadent poetry; Literary reception, writer, reader.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem lhes emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que se podem atribuir repousam sobre a mesma base. (Jacques Rancière, *A partilha do sensível*, 26)

Não tolero que me obriguem a dizer tudo...
Quero que me entendam por uma palavra, por um movimento, por um sinal. É por isso que uma nova arte está para vir, uma arte para os espíritos: uma arte que nos revele as grandes figuras apenas pelas diagonais... (Rocha Pombo, *No hospício*, p. 126-127)

Entre os poemas em prosa de *Missal* (1893), um em específico parece encenar o tipo de relação que se pretende discutir neste texto. “Sugestão”, publicado pela primeira vez em janeiro de 1891, no jornal *Novidades*, apresenta logo em sua abertura uma interessante composição de elementos:

Tu, quem quer que sejas, obscuro para muitos, embora, tens um grande espírito sugestivo.

Os jornais andam cantando a tua verve flamante, pertences a uma seita de princípios transcendentais.

Na tua terra os cretinos gritam, vociferam.

Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo.... Palavras, palavras, dizem.

Tu tens, porém, uma tal orientação, uma tão profunda firmeza artística, que não te abalas com a vozeria que se levanta. Pelo contrário! À bateria de frases ríspidas, que te assestam, rompe do teu cérebro a bateria viva das idéias. Não recuas, escreves.

Tudo quanto a imaginação pode criar de imprevisto, original, surpreendente, vais arrancar à nevrose da composição, incrustar, como pedrarias, na escrita cinzelada, cujo estilo apuras e aprimoras com verdadeiro êxtase de uma devotada seita religiosa. E isso, conquanto simules o contrário, sempre te desvanece.

(SOUSA, 2000, 506-507)

A quem se endereça a voz que organiza “Sugestão”? Constituída uma cena poética, projeta-se a figura de um interlocutor (uma segunda pessoa à qual o texto se dirige), cujos traços remetem a um cenário de escrita: seja pela alusão à obscuridade, à verve flamante publicada em jornais, ao pertencimento a um tipo de “seita”, seja pelo confronto com os *cretinos*; seja, por fim, pela firmeza artística que não se deixa atingir pela oposição e se entrega a uma ação laboriosa (a escrita), misto de *nevrose* e preciosismo, de apuro técnico e furor místico. Tais elementos situam ou contextualizam as condições em que alguém escreve, em que algo se escreve.

Tu, quem quer que sejas :: Francine F. W. Rincieri

Esse “tu”, presente na abertura do texto, comporá, ao mesmo tempo, uma rede de anáforas (tu, teu, tens, te) que contribui com o andamento rítmico do *poema*, com colaboração de outros recursos: aliterações e assonâncias ligadas ou não aos verbos em segunda pessoa, palavras em repetição sequenciada ou alternada, inserção de termos sintáticos dispostos em ordem não direta, pontuação expressiva - um conjunto de recursos que se estende ao longo das páginas e que vai recuperando sistematicamente os sinais gramaticais desse *outro*. O escritor com quem se fala (a segunda pessoa a que se dirige o texto e que se indefine na expressão “quem quer que sejas”) seria uma duplicação da voz que enuncia o discurso em processo no texto? Uma projeção retórica que produz um desdobramento de uma enunciação poética que a si própria se dirige, ao se dirigir a um público segundo que, por meio daquela duplicidade primeira, é alertado, preparado, instruído quanto ao teor, quanto às condições, quanto ao *projeto* que se implica no texto em leitura?

Ao encenar as bravatas de um escritor acochado por leitores que duplamente o *premiam* (com a obscuridade e com a incompreensão), o texto atualiza, ainda, a consideração da relação entre escrita e suporte, tensionando as relações entre texto e público também pelo tensionamento do possível alcance da publicação em jornal ou em livro:

Então, para que o teu esplendor seja maior e mais completo, andas a preparar um livro de estilo nobre que, segundo pensas nas horas de nervosismo psíquico, há de fazer sucumbir no lodo da banalidade a turba triunfante dos imbecis.

E assim, com tua elevação mental e disciplina, julgas-te profundamente feliz. Não trocarias o teu espírito pela ostentação e pompas do mundo. Ah! se tu tens a pompa das idéias!

O cocheiro mais agalado e galante, guiando o mais elegante *coupé* tirado

por éguas de raça, de amplas ancas carnudas e luzidias, cheias de nervosidades, de altivezes bourbônicas, com um fino sentimento mulhêr nas linhas, tudo isso, Artista, não vale a página mais simples, mais frouxa, sem mesmo maior ornamentação de estilo, que tu, por acaso, escrevas.

Nem tu trocarias todo o veio virgem do ouro do mundo pelo livro que daí a meses deve entrar para o prelo.

Os reclamos soam pelos jornais, como clarins. Andam já longe. Caminham. Chega já ao domínio de todos a notícias. Há ansiedade. Espera-se a obra. Vai aparecer, brevemente, cintilando, a duas cores, em tipos Elzevires, vistosos e claros, com o teu retrato, papel *satin*, nas lustrosas vitrinas, acendendo um clarão em torno do teu nome, como um facho de fama. (SOUSA, 2000, p.507).

Na retomada da tópicadecadente/simbolista do “poeta maldito”, define-se o artista como desajustado, sobretudo por sua sensibilidade aguçada e sua capacidade de entender e conhecer a realidade segundo perspectivas não convencionais. A tópicapressupõe, ainda, que a auto-exclusão seja confirmada por um correspondente descaso do público: “Não sabem o que tu escreves. Não entendem aquilo... Palavras, palavras, dizem.” Assumir a escrita, por fim, enquanto esforço extremado de elaboração reforça esta posição de marginalidade. E, se as duplicações e reduplicações em curso criam distanciamentos e a possibilidade de leitura em perspectiva de cada uma das frases compostas, o “esplendor” constante deste segundo trecho dificilmente pode ser pensado fora de uma dicção irônica. O *esplendor* do poeta contrasta com os interesses burgueses, considerados mesquinhos: “o cocheiro mais agalado e galante, guiando o mais elegante coupé tirado por éguas de raça, de amplas ancas carnudas e luzidias, cheias de nervosidades, de altivez bourbônicas” não valeria “a página mais simples, mais frouxa, sem mesmo ornamentação de estilo”. Mas, se o poeta é *maldito*, de que *esplendor* pode tratar “Sugestão”?

Tu, quem quer que sejas :: Francine F. W. Rincieri

A oposição *livro x jornal*, parece, de resto, tornar mais complexa a encenação de uma forma específica de subjetivação: a auto-exclusão do poeta, ao mesmo tempo orgulho e destruição (como já sinalizava a dupla possibilidade de leitura do verbo *desvanecer*, no final do primeiro trecho transcrito). Complexa, já que a história de publicação do poema em prosa “Sugestão” espelha aquilo de que parece falar o poema – nos dois casos, os textos têm sua primeira versão em jornal e a versão definitiva em livro. Por outro lado, em “Sugestão”, concebido o projeto de *livro*, o jornal divulgará ainda o *reclamo*, anunciará a obra no prelo, meses antes de sua finalização. Se o público é tão desprezível (e o poeta e sua escrita tão desprezados) a que se presta um *reclamo* que tentaria suscitar aquela atenção?

O poema em prosa, na versão de *Novidades* era assim referido: “andas a preparar um excelentíssimo de prosa fulgurante, o mais excêntrico formal”. Na versão definitiva, temos “livro de estilo nobre” (CAROLLO, 1980, v.I, p. 36). A oscilação parece sugerir uma mudança de ênfase, com a preocupação se deslocando do aspecto peculiar desta “prosa fulgurante” e formalmente excêntrica (o poema em prosa) para o problema da constituição do *livro*, enquanto síntese estética, em termos caros às poéticas finisseculares já desde Baudelaire, com confirmação em uma vasta tradição de *livros* que *significam* desde o aspecto tipográfico da letra até a escolha das cores e do papel: “cintilando, a duas cores, em tipos Elzevires, vistosos e claros, com o teu retrato, papel *satín*, nas lustrosas vitrinas, acendendo um clarão em torno do teu nome, como um facho de fama”.

Livros entendidos como unidades de sentido opõem-se, nesse contexto, à gratuidade e ao caráter desarticulado ou momentâneo da publicação em jornal. São projetos ambiciosos, pressupõem capacidade analítica educada muito mais que qualquer veleidade formalista ingênua. Há, nesse sentido, uma orientação deliberada para um tipo específico de público, para um leitor pri-

vilegiado, processo no qual que Valéry, em texto muito comentado, discerniu a revolução profunda operada pelos escritores simbolistas. Também Cassiana Lacerda Carollo em *Decadismo e Simbolismo no Brasil* (1980-1981), faz alusão a aspectos do que seria o “livro simbolista”:

O livro, visto como espaço de significação, é concebido a partir de requintes e busca de novos efeitos: dimensões especiais, lembrando breviários ou iluminuras; exploração de recursos tipográficos, desenho de letras, emprego de cores, ilustrações participando do texto, vinhetas, apropriação do espaço em branco, etc., além da utilização de papéis especiais e previsão de tiragens reduzidas.

(CAROLLO, 1980, XV).

Em um texto publicado em 2004, “Livro simbolista, o livro a mais”, Vera Lins traçou uma breve análise de aspectos do que parece implicado na apresentação material do que denominou o “livro simbolista”. Inventariando notas sobre capas, formatos, alternância de cores, associações entre escrita e desenhos, além de outros elementos relativos à apresentação tipográfica, Lins estabeleceu relações entre os aspectos gráficos e formais e a historicidade de constituição desses escritos, sem deixar de assinalar seu potencial de crítica (e resistência?) ao mundo moderno mercantilizado, em sua lógica avessa ao imaginário que estas produções celebrariam.

Um levantamento talvez mais completo poderia ser estabelecido percorrendo-se o *Panorama do movimento simbolista brasileiro* (1973), de Andrade Muricy. O pesquisador dispersou, ao longo do trabalho, comentários sumários e esparsos sobre livros simbolistas, sem chegar a propor exatamente qualquer questão sobre o *livro* enquanto unidade criativa. Insere, contudo, ao longo dos verbetes dedicados aos diferentes poetas, indicações sobre a materialidade de

alguns dos livros, quando tal questão pareça digna de referência, fornecendo dados valiosos no que diz respeito mais especificamente à recuperação do modo de constituição histórica desses escritos.

Seria o caso das indicações daqueles casos em que a composição gráfica implica o acréscimo de desenhos ou em que há composição conjunta (como entre Félix Pacheco e Maurício Jubim, ou entre Silveira Neto e Gustavo Santiago), com um ilustrando e outro escrevendo. Ou o caso, ainda, de comentários explicativos como aqueles acrescidos incidentalmente à caracterização do livro *Missas Negras*, de Xavier de Carvalho: capa preta, com letras prateadas. Já na introdução, o autor indicava a preocupação em documentar a efemeridade de uma produção em vias de desaparecimento, o que desviava o propósito de seu *Panorama* da mera antologia:

Ficam, por esse modo, senão propriamente salvos, pelo menos aqui refletidos e registrados, numerosos opúsculos, *plaquettes*, raríssimos, por vezes reduzidos a exemplar único; revistas e jornais de formatos curiosos: losangos ou retângulos alongadíssimos no sentido da altura; composição em caixa alta, num luxo de maiúscula, e impressão a várias cores; ornados de fantasiosas vinhetas e desenhos pretensiosos ou ingênuos, geralmente de deficiente realização técnica. (ANDRADE MURICY, 1973, p. 28-29)

À luz de todas essas considerações, parece possível sustentar que a cena poética que discernimos em “Sugestão” tem relações com o contexto de produção da escrita simbolista, recuperando, por um lado, as tensões entre escritor e público, por outro as concepções de escrita subjacentes a tais tensões. Na primeira hora destas práticas e concepções, em três dias, entre 8 e 10 de dezembro de 1888, o sociólogo Gama Rosa, amigo e protetor de Cruz e Sousa e Virgílio Várzea, publicava na *Tribuna Liberal* do Rio de Janeiro um extenso

ensaio discutindo demoradamente a questão: “as produções da Escola Decadente são de difícil percepção; exigem atenção muito demorada e intensa para serem apreendidas, além de um preparo intelectual muito completo, de extensos e profundos conhecimentos”(ANDRADE MURICY, 1973, p. 91). Apontando as relações entre tais escritos e o pensamento estético de Wagner, Rosa explorava o que seriam as dificuldades de encontro entre o público e a “Arte decadente”:

Tanto em um como em outro gênero de produção estética, há a mesma elevação de pensamento, o mesmo caráter grandioso, solene e alevantado, o mesmo gênio abstrato, as mesmas obscuridades, a mesma tendência à expressão delicadíssima de ideias simbolistas ou místicas.

Como a alevantada música do egrégio gênio alemão, a Arte decadente não se dirige às multidões, não se preocupa com a clareza, não faz comentários, não faz demonstrações, nem concessão alguma à ignorância.

A Arte é restritamente aristocrata, aristocracia mental, entenda-se, e somente dirige-se à elite intelectual do público.

É desse público intelectualmente aristocrata que o Decadismo se apresenta como órgão. (GAMA ROSA, In: MURICY, 1973, v. I., p. 91)

O ensaio “Os decadentes” parece delimitar de modo preciso as mais recorrentes considerações sobre as relações entre esta escrita e seu público. Parece, haver, contudo, aspectos adicionais ainda não devidamente explorados aqui e que diriam respeito precisamente a um maior tensionamento do que se possa eventualmente projetar como sendo o *público* da escrita decadentista/simbolista, ou, abrindo um pouco o alcance da reflexão, da poesia que, no Brasil, foi escrita e veiculada nos últimos anos do século XIX e início do XX. Se está dado que se pode pensar em um *leitor* recusado, o fato é que há algum *leitor* aí prefigurado – e prefigurado de diversas maneiras. Um leitor cujos passos

podemos seguir no poema em prosa, no texto crítico, na concepção gráfica do produto livro, na fatura técnica de um poema em específico, na publicação singular do jornal, na prática coletiva de publicação em periódicos, no estabelecimento de comunidades de criadores/leitores agrupados em órgãos de imprensa.

Este *leitor* pode ser pensado a partir de *movimentos* variados, diversos, por vezes simultâneos ou contraditórios, que se sobrepõem ou entrecruzam na atividade literária do período. Trata-se de cruzamentos que geram tensões significativas no que diz respeito à consideração das concepções do poético implicadas e que podem, eventualmente, entrar em conflito com as descrições de que têm sido objeto estas obras, seja pela crítica que a eles usualmente se dedica, seja pela historiografia literária, quando se volta para a abordagem daquele momento.

Examinemos aquela figuração do leitor que pode ser pensada a partir da atuação jornalística dos poetas em questão. Seria possível elaborar uma extensa relação de revistas e pequenos jornais, muitos de vida breve, outros com projetos gráficos e editoriais pretensiosos, ou dedicados a certo didatismo que almejava contribuir com a formação de públicos específicos. Periódicos como *Rio-Revista*, *Rosa Cruz*, *Club Curitibano*, *O Cenáculo*, *Horus*, *A Época*, *A padaria espiritual*, *A Nova Cruzada*, entre muitas outros. A familiaridade com a publicação em jornal (seja no que diz respeito a um público burguês, seja no que diz respeito a um *público* literato – diálogo entre pares) assim aparece encenada ainda no mesmo “Sugestão”, de Cruz e Sousa:

E após a tua morte ainda se haveria de contestar o teu merecimento. Muitos diriam:

— Também não deixou um livro que significasse a sua individualidade.

A que outros responderiam:

— Mas deixou escrito em jornais.

— Ora, jornais! Jornais são papéis avulsos, vivem o curto espaço de um minuto ou de um segundo, e, muitas vezes, até sem os lermos, com os mais resplandecentes pensamentos contidos em suas colunas, os deitamos pela janela fora... Um livro sintetiza qualquer individualidade. Não se pode acreditar, portanto, não há documentos que atestem criticamente o valor de um escritor que morreu.

(SOUSA, 2000, p.508).

A ênfase na efemeridade da letra de imprensa, ainda que se preste muito bem à valorização do livro enquanto um parâmetro muito específico de ritualização da leitura, elide o que historicamente foi o papel da atuação jornalística na formação do homem de letras no Brasil finissecular. Se o livro, em consonância com padrões estéticos elevados, podia ser pensado como o *telos* de um projeto de literatura (como parece ser o caso em “Sugestão”), o exercício na imprensa proporcionava ao escritor a prática frequente da escrita, remuneração em alguns casos, além da interlocução certa com ao menos um tipo de público não tão desprezível: os outros homens de letras.

Leopoldo de Freitas, contemporâneo e frequentador dos círculos literários de Emiliano Pernetá, em 1890 publicava em *O mercantil* um estudo sobre Wenceslau de Queirós, em que aludia explicitamente ao problema, entendendo que “a palavra sujeitada a um metro determinado e a uma indispensável harmonia do ritmo”, o que constituiria a “expressão do verso”, só poderia ser compreendida e admirada “pelos operários do sublime labor da forma literária”. Freitas não desconsiderava, ressalve-se, que “também aos apreciadores da arte seja lícito” expressar-se em juízos críticos (MURICY, 1973, v.I, p. 170). De todo modo, a leitura do poeta pelo poeta parecia dotada de uma autoridade

não encontrada nos demais leitores: a autoridade do pertencimento à mesma comunidade, a comunidade de produtores. No texto de *Evocações* denominado “Espelho contra Espelho”, Cruz e Sousa endereça seu texto a uma segunda pessoa a que denomina “Alma Eleita”:

Tu, Alma Eleita, que trazes essa sede de espaço, essa ansiedade de Infinito, essa doença do Desconhecido que te fascina os nervos, que vieste ao mundo para falar pelas outras bocas, para ser a voz viva de todas as vozes mortas; tu, que andas em busca de uma dor que venha ao encontro da tua; tu, que interpretas tanta queixa, tanta queixa dos Corações, tanta queixa dos Espíritos, tanta queixa das Almas, tudo porque não há resposta a esta pergunta horrível: por que nos deram a Vida?

(...) Eu falo a ti, Alma eleita e desolada nos crepúsculos da Cisma; não falo às almas antipáticas, cruamente ardentes, acres, como terrenos crestados, muito flagrantemente de sol, sem sombras consoladoras ...

(...) Tu, Genial, que tens suspiros, que tens ânsias, que tens lágrimas para essa Comédia fúnebre, mas dolorosa, em que vai o mundo: tu, singular e lívido demônio que te fizeste monge, que tens a tua ironia santa que diviniza e nirvaniza, o teu rebelado sarcasmo em brasas, toda tua mordacidade inclemente para essas tristes cousas terrenas, não podes ver sem abalo, sem comoção profunda, almas de mocidade já sem dedicação intensa, sem energias claras, sem entusiasmo absoluto.

(SOUSA, 2000, p. 622, 623)

A relação estrutural com o texto “Sugestão” parece muito clara. Em ambos os poemas, a segunda pessoa a que se dirige a voz que organiza o texto parece sugerir um desdobramento: os vocativos não retornam, então, ao ponto em que foram enunciados? *Eleita* é a voz que desfere o sequenciamento de imagens ou uma projetada figura de escritor externo – um interlocutor, um *irmão*? Em

Evocações, o título escolhido (“Espelho contra Espelho”) parece explicitar a duplicidade. A *Alma Eleita* a que se endereçam as formulações imagéticas vai sendo descrita por um acúmulo vertiginoso (paratático) de alusões que remetem, ainda, à figura do poeta maldito: talento e exclusão, genialidade e inadaptação, potência verbal e incapacidade comunicativa, expansão de ânsias e potencialização de frustrações. A relação entre as duas figuras que se desdobram especularmente no texto (voz e interlocutor) é de identificação.

Sob outra perspectiva, a relação com *outro(s)* escritor(es) enquanto parceiro(s) de projetos literários talvez pudesse ser mais concretamente descrita a propósito precisamente da atuação jornalística, que permitia a divulgação imediata de poemas singulares, ou de livros em processo. Simultaneamente, livros e revistas davam visibilidade aos nomes, facilitando a aproximação entre afinidades bem como a identificação de incompatibilidades. Eram boas oportunidades, de resto, para a criação de projetos editoriais em alguns casos muito ousados (projetos gráficos que claramente seriam consumidos apenas por *iniciados*). Cassiana Carollo analisa, em um capítulo de seu estudo sobre o período, as especificidades destas publicações, nelas identificando “as fontes concretas para a definição dos grupos”, bem como o repositório “dos textos básicos de suas propostas e propósitos” (CAROLLO, 1980, p. 211).

No Brasil, revistas e jornais ligados às poéticas decadentes ou simbolistas são muito numerosos e, em sua multiplicidade, podem dar ensejo a reflexões que permitam recuperar a complexidade e a heterogeneidade da produção daquele momento. De todo modo, a questão do endereçamento parece se manter pertinente, a despeito das incompatibilidades e divergências. Pareceria difícil aproximar a “adorável leitora” da paranaense *Revista Azul* (1883) do leitor de jornal previsto nos textos de Cruz e Sousa em comentário (?):

Aí vai adorável leitora, o primeiro número da Revista Azul.

É mais uma sincera tentativa em prol da sacrossanta cruzada das letras, mais uma esperança lisonjeira que confiamos à vivificante carícia de vossas puríssimas afeições.

Sem ela, sem a protetora égide de vossa benevolência, como fugaz ilusão que se evapora a *follhazinha* desapareceria muito breve, eterno amortalhada sob as esmagadores neves do indiferentismo.

Sem ela, sem o suave olhar de vossos olhos, como não vigora a magnólia branca dos trópicos sem os ardores do sol, a pequenina violeta de nossas ideias feneceria indubitavelmente, baldada de seixa, mirrada pela ingratição de vossa alma, fanada pela severa inospitalidade de desilusão mais que amargurosa e cruel.

(CAROLLO, 1980, v. I, p. 240)

Na década de 1880, vários periódicos acolhiam as produções dos “novos”, como se designavam os simpatizantes das tendências simbolistas e decadentistas: *Novidades*, *Revista ilustrada*, *O paulistano* e *O mercantil*. O último, em especial, mantinha semanalmente uma página literária em que figuraram as primeiras produções de Cruz e Sousa e vários outros. Quando, em 1890, Alphonsus de Guimaraens desloca-se de Minas Gerais para São Paulo, em companhia de José Severiano de Resende, ambos almejando cursar Direito e obter reconhecimento literário, uma carreira paralela e de longa duração tem início. Nos anos seguintes, os dois amigos, em companhia do colega de curso Adolfo Araújo, chegam a dedicar-se quase profissionalmente ao jornalismo, circulando seus escritos também no *Comércio de S. Paulo*, no *Correio paulistano*, no *Diário mercantil* e n’*O Estado de S. Paulo*.

Por diversas razões, a atividade jornalística era decisiva para a constituição e coesão dos grupos literários. Garantindo uma precária profissionalização

e meio de sustento, estabelecia e confirmava certo estatuto artístico, sendo, nesse sentido, tão decisiva quanto o ar dândi, a indumentária apurada e a troca mútua de incentivos e aconselhamentos literários. Alphonsus permanecerá atuante nos jornais paulistanos durante todo o período de permanência na cidade. Por volta de 1895, o poeta retorna ao interior de Minas, sem interromper as atividades jornalísticas, mantendo colaboração com *A gazeta*, fundada por Araújo, além de contribuir com pequenos jornais das cidades onde atuou como juiz. O *Conceição do Serro* esteve sob sua responsabilidade de 20 de março de 1904 até 18 de dezembro do mesmo ano, havendo contribuições do escritor no jornal até sua extinção.

Inovação no município, “o primeiro número foi lançado à publicidade às duas horas da tarde do dia 20 de março de 1904, sendo festivamente recebido com salvas de dinamite e pela banda de música local” (COELHO, 1934, p. 26). Nele estão presentes as necessárias afirmações de princípios e intenções. O número inaugural defende uma concepção da linguagem enquanto elemento se não civilizatório, ao menos denotador de civilidade, estendendo tal concepção à literatura: formadora e fonte, a ela caberia dar um tom mais alto ao jornal. A atividade da imprensa, por si só progressista e benfazeja, poderia transcender, assim, as limitações inegáveis do veículo, sem negligenciar as ocupações imediatas a que se destinaria:

Surge, pela primeira vez, nesta cidade um periódico; bem-vindo será por certo para todos aqueles que compreendem a missão progressista e benfazeja do jornalismo.

Órgão oficial do município, tratará paralelamente das necessidades e interesses deste e do Estado, bem como da comunhão brasileira, na sua humilde esfera será a almenara que velará com seu clarão protetor pelo sossego, paz e prosperidade dos nossos conterrâneos. Vem, de viseira erguida, com-

bater pelo bem de todos; velar pela justiça é o seu emblema, é a insígnia da bandeira que desfralda.

A par do direito, agricultura, comércio, viação e indústrias (da extrativa, principalmente, dadas as condições do nosso solo e subsolo), tratará também das letras propriamente; pois que a literatura é e sempre será a fonte primitiva dos conhecimentos humanos.

Assim, sempre que o espaço tão acanhado o permitir, serão estampados trechos de prosa e versos de escritores laureados, quer portugueses quer brasileiros; a mocidade aprenderá a amar as belas-artes, este consolo de todos entre os amargores da vida. (GUIMARAENS FILHO, 1995. p. 149-150).

O número publica (além do direito e da agricultura) uma “Canção” de Severiano de Resende acrescida de comentários do autor e de juízos críticos elogiosos do editor com alusões à “poesia moderna” e à obra de Baudelaire e Verlaine. Devotando-se às atividades que o justificam enquanto órgão oficial do município, acaba por “contagiar-se” também das letras que animam seu “espírito”. Bem visível seria a predileção por Cruz e Sousa, que teve alguns poemas publicados no jornal a que não faltavam versos de Bilac. Havia também poemas do próprio diretor, inéditos ou retirados dos três livros que já editara, além de colaborações de políticos locais. Entre anúncios (alguns versificados), embates de poder, máximas edificantes, charadas para distração e variáveis ligadas à produção econômica do município, o jornal (contemporâneo dos primeiros passos da Academia Brasileira de Letras) deixava entrever a elaboração de uma poética pessoal, organizada no sentido de obter talvez que a mocidade viesse a “amar as belas-artes”, este “consolo de todos os amargores da vida”.

Alphonsus de Guimaraens transfere-se para Mariana, em 1906. No ano seguinte, já se encontram contribuições suas no jornal local, *O germinal*. Além desse: *A gazeta*, de São Paulo, o *Jornal do comércio*, de Juiz de Fora, revistas

cariocas como *Fon-Fon!* e *O curvelano* do amigo Álvaro Viana. Dessa época (1909), seriam os poemas publicados em *Fon-Fon!* com o pseudônimo de João Ventania, de “Riacho de Vento”. A partir de 1915, colabora abundantemente com o jornal humorístico *O alfinete*, com versos satíricos e sérios, oculto em pseudônimos. Frequentemente, o que publicava ia assinado com o nome do marianense alfinetado: Joaquim Araújo, José Candinho, Bento de Oliveira, Jovelino Gomes, Raimundo Manecas. Os moradores da cidade, em depoimentos posteriores, lembravam-se da estratégia com bom humor, o que faz pensar em certa sintonia entre o poeta exilado e seu público de sapateiros, coveiros, delegados... Difícil saber o que pensavam dos versos simbolistas, mas recortes das brincadeiras d’*O alfinete* eram guardados com cuidado pelo menos até 1949, segundo depoimento de Aurélio Buarque de Holanda (1949). Fechando a questão, um morador de Mariana dissera sobre o poeta: “Um pândego!” (CRISPIM, 1958. p. 6).

O que se descreve não é exclusivo a Guimaraens. Entre outros, Alceu Wamosy atuou em jornais auxiliando o pai desde o início da adolescência e Emiliano Pernetá ficou conhecido pela atividade. Publicou poemas, em 1899, em *O mercantil*, *O correio paulistano* e *Gazeta de São Paulo*, ao lado de Alphonsus de Guimaraens, Wenceslau de Queiroz, Virgílio Várzea e Cruz e Sousa. Em 1890, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde fundou com outros a *Folha Popular*. Conta-se ter sido o responsável pela obtenção do emprego que permitiu a Cruz e Sousa o deslocamento para o Rio, onde trabalharia na imprensa. Associam-se ao nome de Pernetá, bem como à divulgação da escrita simbolista, uma extensa relação de revistas e pequenos jornais, muitos com projetos editoriais peculiares, outros dedicados ao didatismo que garantiria os leitores dos poemas que seus editores desejavam escrever. Em um país onde o mercado editorial era incipiente e concentrado no Rio de Janeiro, as tiragens reduzidas e impressas em Portugal e na França, o público leitor muito restrito e a maior parte da população formada por analfabetos, as páginas de

periódicos assumiam a tarefa de fazer circular obras literárias. Também nelas ocorriam debates, querelas, disputas, consagrações.

O leitor poderia ser buscado, ainda, na produção em questão, enquanto uma *imagem* ou *miragem* que a constituição formal dos textos poéticos delimitaria: prefiguração de um ideal almejado ou de um contra-ideal recusado, ambos cunhados a partir de alguma representação de um leitor empírico a que, enfim, a obra estaria hipoteticamente destinada. Trata-se de uma categoria próxima daquela que Iser estabeleceu como “leitor implícito” (ISER, 1978), ao considerar que o objeto literário seria uma espécie de esquema virtual, repleto de lacunas ou indeterminações a serem preenchidas no ato da leitura, não de modo de todo livre – o texto instruindo a construção operada pelo leitor. Nesse sentido, poderíamos discutir alguns dos procedimentos técnicos que concretizariam ou *implicitariam* tal *leitor*: incluem-se, aí, os modos de constituição das imagens, os modos de estruturação rítmica dos poemas, a concepção e organização das obras, bem como o preparo das edições de seus livros.

“Antífona”, de Cruz e Sousa, poema de abertura do livro *Broqueis* se constitui, talvez, no principal documento, no Brasil, da busca deliberada de determinado projeto literário:

Ó Formas alvas, brancas, Formas claras
De luares, de neves, de neblinas!...
Ó Formas vagas, fluidas, cristalinas...
Incensos dos turíbulos das aras...

Formas do Amor, consteladamente puras,
De Virgens e de Santas vaporosas...
Brilhos errantes, mádidas frescuras

E dolências de lírios e de rosas...

Indefiníveis músicas supremas,
Harmonias da Cor e do Perfume...
Horas do Ocaso, trêmulas, extremas,
Réquiem do Sol que a Dor da Luz resume...

Visões, salmos e cânticos serenos,
Surdinas de órgãos flébeis, soluçantes...
Dormências de volúpicos venenos
Sutis e suaves, mórbidos, radiantes...

Infinitos espíritos dispersos,
Inefáveis, edênicos, aéreos,
Fecundai o Mistério destes versos
Com a chama ideal de todos os mistérios.

Do Sonho as mais azuis diafaneidades
Que fuljam, que na Estrofe se levantem
E as emoções, todas as castidades
Da alma do Verso, pelos versos cantem.

Que o pólen de ouro dos mais finos astros
Fecunde e inflame a rima clara e ardente...
Que brilhe a correção dos alabastros
Sonoramente, luminosamente.

Forças originais, essência, graça
De carnes de mulher, delicadezas...

Tu, quem quer que sejas :: Francine F. W. Rincieri

Todo esse eflúvio que por ondas passa
Do Éter nas róseas e áureas correntezas...

Cristais diluídos de clarões alacres,
Desejos, vibrações, ânsias, alentos,
Fulvas vitórias, triunfamentos acres,
Os mais estranhos estremecimentos...

Flores negras do tédio e flores vagas
De amores vãos, tantálicos, doentios...
Fundas vermelhidões de velhas chagas
Em sangue, abertas, escorrendo em rios.....

Tudo! vivo e nervoso e quente e forte,
Nos turbilhões quiméricos do Sonho,
Passe, cantando, ante o perfil medonho
E o tropel cabalístico da Morte...
(SOUSA, 1995, p. 63-64)

Ainda que um crítico como Augusto de Campos, para nos limitarmos a um caso mais ou menos recente, censure no poema o que lhe parece adjetivação fácil, excessiva e sem critérios, é necessário assinalar que seu processo de construção atende a um princípio central: “Antífona” se escreve na recusa à compreensão direta. Tudo em sua organização contribui com esta recusa: a seleção vocabular preciosa, a densidade dos arranjos fônicos, a multiplicação quase alucinatória dos arranjos imagéticos, a própria escolha do título (ambiguamente posicionado entre o sagrado e o musical), a extensão que dificulta uma aproximação racional.

A leitura de suas onze estrofes impõe ao leitor a indagação constante acerca do sentido. Cada estrofe é sistematicamente elaborada em um processo que dificulta o estabelecimento de significados, do que resulta um inebriamento sensorial, musical, rítmico, quase encantatório. Recusando-se à enunciação *clara*, o poema se oferta enquanto uma espécie de celebração sensorial, da qual o poeta aparece como sacerdote oficiante. A indefinição apontada seria também caminho para uma percepção mais apurada de tudo quanto escapasse à observação corriqueira (centrada na aparência dos objetos). Estaríamos diante de uma nova *liturgia*, a liturgia sacralizadora da poesia. Nesse sentido, “Antífona” seria, também, um poema metalinguístico, ou seja, nele estaria tematizado o próprio fazer poético, entendido como musicalidade ritualisticamente sacralizada.

O poder de criação atribuído às palavras é, ao longo das estrofes, apresentado como uma conjugação harmoniosa em que se tornam abstratos também os elementos propriamente *formais* das Estrofes (delas se levantam as mais azuis diafaneidades do Sonho) e do Verso (no qual devem cantar as emoções e castidades presentes na alma do Verso), bem como da rima, que é definida como clara e ardente e fecundada pelo pólen de ouro dos mais finos astros. Esse processo é acentuado pela ocorrência de um efeito sinestésico disseminado ao longo do poema, em que não há apenas imagens isoladas claramente sinestésicas (harmonias da Cor e do Perfume e, na sétima estrofe, alabastros que brilham sonoramente, luminosamente), mas um conjunto sinestésico (ou seja, uma única imagem composta harmoniosamente por múltiplos campos sensoriais) remetendo à concepção de uma poesia a ser lida de uma perspectiva sensorial.

Pensado assim, o poema primaria, em seu conjunto, por uma busca deliberada do que de mais abstrato a poesia pudesse enunciar. Ao evocar *formas* cuja apreensão concreta é impossibilitada e que se caracterizam por seu elevado

grau de abstração e sugestividade, o eu-lírico enuncia o que espera da forma poética: o contato com o inefável, representado nas mais altas abstrações que parece poder evocar. Delimita-se, assim, o trabalho formal em que o sujeito poético se empenha: a busca de uma *Forma* em que se acene, por meio de sugestões, para esse inefável. “Antífona” evoca, gradativamente, algo que em nenhum momento se revela com clareza total.

O que se vem descrevendo são procedimentos relativos ao domínio técnico: aos modos de constituição das imagens, aos modos de constituição da estruturação rítmica do poema. Tais processos convertem poemas em textos *densos*, de estrutura *complexa*, *herméticos* em alguns casos, *obscuros* em outros. Densos, herméticos, obscuros são adjetivos que implicam a perspectiva de quem lê. Densos, obscuros, herméticos para algum tipo de leitor. Estrutura-se, assim, uma determinada relação entre poeta e leitor. Há um leitor que o poema recusa e outro que ele parece desejar criar. Não se trata, nesse caso, de escrever para responder à demanda do leitor (escrever para dar ao leitor o que ele, em seus hábitos, espera), mas em demandar de si mesmo enquanto escritor uma sofisticação dos meios (do domínio técnico em que sua posição se constitui), e de criar, em seguida, o público (restrito, assume-se) para tal obra. Em outras palavras, ao se produzir determinada estrutura textual, uma imagem de leitor é prefigurada, como analisou Valéry a propósito dos simbolistas franceses:

Operam, assim, uma espécie de revolução na ordem dos valores, já que substituem progressivamente a noção de obras que criam seu público pela das que solicitam o público, que o tomam por seus hábitos ou por seus pontos fracos. Longe de escrever para satisfazer a um desejo ou a uma necessidade preexistentes, escrevem com a esperança de criar esse desejo e essa necessidade; e nada recusam que possa repugnar ou chocar cem leitores se

calcularem que, desse modo, conquistarão um único de qualidade superior. (...) de hoje em diante podem ser oferecidos a esse leitor laborioso e refinado textos em que não faltam nem dificuldades, nem os efeitos insólitos, nem os ensaios prosódicos, e até gráficos que uma cabeça ousada e inventiva pode se propor a produzir. O novo caminho está aberto aos inventores. Neste, o Simbolismo descobre-se como uma época de invenções; e o raciocínio bem simples que acabo de esboçar diante de vocês nos leva, a partir de uma consideração alheia à estética, mas verdadeiramente ética, até o próprio princípio de sua atividade técnica, que é a livre procura, a aventura absoluta na ordem da criação artística dos riscos e perigos daqueles que a ela se entregam.

(VALÉRY, 1991, p. 66-67).

Há, portanto, uma produtiva tensão observável nas relações entre a pena simbolista e seus leitores. Paralelamente ao extremado *hermetismo* de “Antífona”, observa-se o descontrolado empenho editorial que, ainda que se possa voltar preferencialmente ao gueto dos *iniciados*, acaba acertando a formação dos públicos e a discussão dos gostos, padrões e balizas teóricas da produção literária de então. Vários elementos poderiam servir para discutir a permanência, contudo, de um certo divórcio com o gosto e a opinião correntes. Um divórcio que deriva menos de um possível desconhecimento ou descompromisso com a realidade circundante, que de uma concepção da literatura e de suas (im)possibilidades assumida tanto em uma quanto em outra das facetas anteriormente discutidas.

Referências

- CAROLLO, Cassiana Lacerda. *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980-1981. 2 v.
- COELHO, Vulmar. Alphonsus, Humorista e Satírico. *Revista da Academia Mineira de Letras*, Belo Horizonte, v. 14, 1934.
- CRISPIM, Antônio. (Carlos Drummond de Andrade). João Ventania: um dos lados de Alphonsus de Guimaraens. *Leitura*, Rio de Janeiro: ano 16, nº 7, p. 25-33, jan. 1958.
- GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. *Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1995.
- GUIMARAENS, Alphonsus de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1960.
- HOLANDA, Aurélio Buarque de. Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus! *Jornal de letras*, Rio de Janeiro, ano 1, nº 4, p. 6, out. 1949.
- ISER, Wolfgang. *The implied reader*. Baltimore; London: John Hopkins University, 1978.
- LINS, Vera. Livro simbolista, o livro a mais. In: SUSSEKIND, Flora e DIAS, Tânia. (org.) *A historiografia literária e as técnicas da escrita*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa; Vieira e Lent, 2004. p. 489-495.
- MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. 2. ed. 2v. Brasília: INL, 1973.
- POMBO, José Francisco da Rocha. *No hospício*. Org. de Cassiana Lacerda Carollo. Curitiba: Prefeitura da Cidade de Curitiba, 1996.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: EXO Experimental/ Ed. 34, 2005.
- SOUSA, João da Cruz. Antífona. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000. P. 63-64.

SOUSA, João da Cruz. Espelho contra espelho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000. P. 622-625.

SOUSA, João da Cruz. Sugestão. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2000. P. 506-508.

VALÉRY, Paul. Existência do Simbolismo. In: _____. *Variedades*. (org. e introdução de João Alexandre Barbosa). São Paulo: Iluminuras, 1991.