

CAMILA SOARES LÓPEZ

O SIMBOLISMO NO *MERCURE DE FRANCE* (1890-1898)

**ASSIS
2017**

CAMILA SOARES LÓPEZ

O SIMBOLISMO NO *MERCURE DE FRANCE* (1890-1898)

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Dr. Alvaro Santos Simões Junior

Bolsista: FAPESP (Processo nº: 2013/13489-8)

ASSIS
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

L864s López, Camila Soares
O Simbolismo no *Mercure de France* (1890-1898) / Camila
Soares López. - Assis, 2017
358 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras
de Assis – Universidade Estadual Paulista.

Orientador: Álvaro Santos Simões Junior

1. Simbolismo. 2. Decadentismo. 3. Crítica literária.
4. Sociabilidade. I.Título.

CDD 801

CAMILA SOARES LÓPEZ

O SIMBOLISMO NO "MERCURE DE FRANCE" (1890-1898)

Tese apresentada à Faculdade de
Ciências e Letras – UNESP/Assis para
obtenção do título de Doutora em
LETRAS. (Área de Conhecimento:
LITERATURA E VIDA SOCIAL)

Data da Aprovação: 31/01/2017

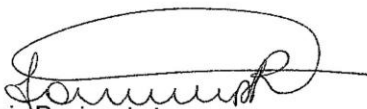
COMISSÃO EXAMINADORA



PRESIDENTE: PROF. DR. Álvaro Santos Simões Junior - UNESP/ASSIS



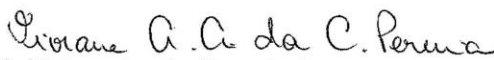
MEMBROS: PROFA. DRA. Norma Domingos - UNESP/ASSIS



PROFA. DRA. Tânia Regina de Luca - UNESP/ASSIS



PROFA. DRA. Guacira Marcondes Machado Leite - UNESP/ARARAQUARA



PROFA. DRA. Viviane Araújo Alves da Costa Pereira - UFPR/CURITIBA

À Tereza Maria, por ter sido minha
melhor inspiração.
Ao Wellington, por me incentivar a voar
sempre mais alto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa, no Brasil e no exterior (por meio da Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior – BEPE). O respaldo financeiro da instituição foi fundamental para a minha formação.

Ao meu orientador, Dr. Alvaro Santos Simões Junior, por quem tenho imenso apreço e que sempre esteve presente, mostrando-se empenhado em me auxiliar desde o início de minha vida acadêmica, em 2005.

À Dra. Norma Domingos e à Dra. Tania Regina de Luca, membras da Banca de Qualificação, pelas generosas sugestões e críticas. Não posso deixar de ressaltar que a Dra. Norma Domingos me recebeu gentilmente em sua casa e revisou as traduções que compõem a antologia desta tese.

À Dra. Marie-Ève Thérenty, que tão bem me acolheu em seu centro de pesquisas, o RIRRA 21, e colaborou para o desenvolvimento desta tese.

Aos funcionários e funcionárias da Biblioteca, do Centro de Documentação de Apoio à Pesquisa (CEDAP) e da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, pela atenção e solicitude. Agradeço, em especial, à secretária do Departamento de Literatura, Roseli, que sempre esteve disposta a me auxiliar, e às secretárias do Departamento de Letras Modernas, Juliana e Catarina.

Às professoras da área de Francês da Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Dra. Daniela Callipo, Dra. Brigitte Hervot e Dra. Carla Cavalcanti – pela confiança e inspiração.

Ao meu marido Wellington Amarante Oliveira, que foi parceiro desta jornada, o meu apoio nas horas mais difíceis, o entusiasta das minhas conquistas e, também, o meu leitor mais assíduo.

Aos meus pais, irmãos e familiares que, mesmo distantes, sempre valorizaram os meus esforços e me encorajaram a prosseguir.

Aos meus felinos, companheiro sinceros e silenciosos de tantas horas.

Aos meus amigos e amigas pelo incentivo, momentos agradáveis e palavras de apoio.

Por fim, agradeço à minha mãe de coração, Tereza Maria da Silva, que nos deixou em 2016, mas cuja força estará sempre presente em minha vida. A ela dedico este trabalho.

(...) dos três objetivos os quais se pode propor um periódico literário – ou ganhar dinheiro, ou agrupar autores em comunhão estética, formando uma escola e visando ao proselitismo, ou, enfim, publicar obras puramente artísticas e concepções relativamente heterodoxas que não são acolhidas pelas folhas que contam com a clientela – é este último que escolhemos (...).

*Alfred Vallette in Mercure de France
(1890)*

LÓPEZ, Camila Soares. **O Simbolismo no *Mercure de France* (1890-1898)**. 2017. 358f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

RESUMO

Na França do século XIX, o periodismo alcançou o seu auge. A época é reconhecida por alguns estudiosos, a exemplo de Dominique Kalifa e Marie-Ève Thérénty, como aquela da “civilização do jornal”, pois se notabilizou pelo surgimento de folhas populares, vendidas a preços módicos, e pelo considerável aumento do público leitor, assim como pela vulgarização do folhetim, espaço cedido à contribuição literária. Em sua maioria, seus colaboradores eram também homens de Letras que buscavam meios de subsistência ao se dividirem entre as colunas desses jornais e seus romances, poemas e peças de teatro. Subordinados não apenas a esse suporte, mas, também, aos editores da época, jovens escritores da década de 1880, embalados pelo sentimento de decadência do Positivismo e das ciências, ousaram romper com tal relação de dependência, criando revistas que rivalizavam com a produção da *grande presse*. Nasceram, assim, as *petites revues*. Nas *petites revues*, os *jeunes*, oriundos de agrupamentos decadentistas e simbolistas, podiam se dedicar àquilo que julgavam ser a “arte pura”. Nesses periódicos, difundiam seus versos, excertos de romances, contos e, ainda, assinavam a crítica literária. Em 1890, veio à luz a *série moderne* do *Mercure de France*. Essa revista, dirigida por Alfred Vallette, foi divulgadora dessa crítica, publicando, entre 1890 e 1898, diversos escritos que lançavam um olhar atento sobre a produção literária de seu tempo. Além disso, mostrou-se parte integrante de um processo de desenvolvimento do próprio gênero na França, cujas práticas flertaram com o Romantismo, o Naturalismo e, por fim, com o Simbolismo. Objetivamos apontar a contribuição dada pelo *Mercure de France* à difusão do Simbolismo e do *novo* nas artes e na literatura, ao apresentarmos a tese de que a revista foi, de fato, uma publicação simbolista, na medida em que sustentou essa estética e irradiou doutrinas fundamentais que aspiravam à renovação do pensamento e da literatura por meio de sua crítica literária. Para tanto, no primeiro capítulo, dedicamo-nos a descrever e analisar o periódico em questão, elucidando sua classificação como *petite revue* e sua consolidação no campo editorial, bem como seu cosmopolitismo, que foi característico do fim do século e fez com que escritores e jornalistas franceses fossem reconhecidos no Brasil e literatos brasileiros acessem ao cenário literário francês, em evidente processo de transferências culturais. No segundo capítulo, debruçamo-nos sobre a ascensão e desenvolvimento do Simbolismo na França, esclarecemos de que maneira o *Mercure* posicionou-se em relação ao movimento e seus representantes e detalhamos aspectos das sociabilidades que pautavam as relações dos escritores e artistas da época, o que pôde ser entrevisto nas resenhas e resumos de livros publicados, assim como em outros periódicos, livros de memórias e correspondências, com os quais é possível apontar os Mestres e as referências culturais dos chamados *novos*. No terceiro capítulo, atentamo-nos à crítica *per se*, definindo seus fundamentos e orientações. Finalmente, traduzimos parcialmente e, em alguns momentos, integralmente, esses escritos críticos, compondo, assim, uma antologia, que traz à baila as doutrinas da renovação e os nomes daqueles que compuseram o campo da vanguarda literária, entre outros aspectos.

Palavras-chave: Simbolismo; Decadentismo; Periódicos; Crítica Literária; *Mercure de France*; Sociabilidades.

LÓPEZ, Camila Soares. **Symbolism in *Mercure de France* (1890-1898)**. 2017. 358 pages. Thesis (PhD in Language and Literature). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

ABSTRACT

In 19th century in France, journalism achieved its height. Many scholars, such as Dominique Kalifa and Marie-Ève Thérénty, recognize the period as that of the “newspaper civilization”, when popular press appeared and it was sold in low prices, and the increase of the readership occurred, as well as the vulgarization of the feuilleton, a space accorded to the literary contribution. Most of its collaborators were also Men of Letters who tried to acquire their means of subsistence by dividing their time between the news columns and their novels, poems and plays. Subordinated not only to that support, but also to the editors from the period, young writers from the 1880’s, encouraged by the feeling of decadence of Positivism and sciences, attempted to challenge the relation of dependence, creating magazines that rivalled with the production of *grande presse*. In this manner, the *petites revues* were born. In the *petites revues*, the *jeunes*, derived from the decadent and symbolist groups, could dedicate themselves to what they considered the “pure art”. In it, they published their verses, short stories and literary criticism. In 1890, appeared the *série moderne* of the *Mercure de France*. The magazine, which was directed by Alfred Vallette, was a disseminator of this criticism, publishing, between 1890 and 1898, many writings that were interested to the literary production from the period. Besides, it showed up as component of a development process of the genre in France, of which practices flirted with Romanticism, Naturalism and, at last, Symbolism. We aim to point the contribution given by *Mercure de France* to the diffusion of Symbolism and the *new* in arts and literature, presenting the thesis that the magazine was, in fact, a Symbolist publication, as it held this aesthetic and irradiated fundamental doctrines that aspired to the renewal of thought and literature through its literary criticism. Therefore, in the first chapter, we dedicate ourselves to describe and analyze the periodical in question, elucidating its classification as a *petite revue* and its consolidation in the publishing field, as well as its cosmopolitanism, which was typical of the end of the century and made that French writers and journalists were recognized in Brazil and Brazilian literates acceded to the French literary scene, in an evident process of cultural transfers. In the second chapter, we observe the ascension and development of Symbolism in France, clarify the manner how *Mercure* stood in relation to the movement and its representatives and detail aspects of the sociability that ruled the relations between artists and writers at that time, that could be seen in the reviews and book summaries, as well as in other periodicals, memoirs and correspondences, wherewith it’s possible to point the Masters and the cultural references of the *nouveaux*. In the third chapter, we take into consideration the criticism *per se*, defining its basis and directions. Finally, we translate, these writings, some in parts, some integrally, composing, thus, an anthology that debates the doctrines of renewal and the names of those who compounded the avant-garde literary field, among other aspects.

Keywords: Symbolism; Decadentism; Periodicals; Literary Criticism; *Mercure de France*; Sociability.

LÓPEZ, Camila Soares. **Le Symbolisme dans le *Mercur de France* (1890-1898)**. 2017. 358f. Thèse (Doctorat en Lettres). Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2017.

RÉSUMÉ

Au XIX^e siècle en France, le périodisme a atteint son apogée. L'époque est reconnue par quelques chercheurs, comme Dominique Kalifa et Marie-Ève Thérénty, comme celle de la « civilisation du journal », car elle est devenue notable grâce au surgissement des feuilles populaires, vendues à bas prix et à la considérable croissance du public lecteur, ainsi que par la vulgarisation du feuilleton, espace cédé à la contribution littéraire. Dans sa majorité, leurs collaborateurs étaient aussi des hommes de lettres qui cherchaient des moyens de subsistance en se partageant entre les colonnes de ces journaux et leurs romans, poèmes et pièces de théâtre. Subordonnés pas seulement à ce support, mais aussi aux libraires de l'époque, les jeunes écrivains de la décennie 1880, bercés par le sentiment de décadence du Positivisme et des sciences, ont osé rompre avec tel rapport de dépendance, en créant des revues qui ont rivalisé avec la production de la *grande presse*. Alors, les *petites revues* sont nées. Dans les *petites revues*, les *jeunes*, originaires des groupements décadentistes et symbolistes, ont pu se dédier à ce qu'ils jugeaient être « l'art pur ». Dans ces périodiques, ils diffusaient leurs vers, des extraits de romans, des contes et ils signaient les textes de critique littéraire. En 1890, la *série moderne* du *Mercur de France* a vu le jour. Cette revue, dirigée par Alfred Vallette, a été propagandiste de cette critique-là, en publiant entre 1890 et 1898 plusieurs écrits qui portaient un regard attentif à la production littéraire de son temps. D'ailleurs, le *Mercur* s'est montré une partie intégrante d'un processus de développement de ce genre en France, dont les pratiques se sont approchées du Romantisme, du Naturalisme et, enfin, du Symbolisme. Notre but est celui de montrer la contribution donnée par le *Mercur de France* à la diffusion du Symbolisme et du *nouveau* dans les arts et littérature, en présentant la thèse qui prouve que la revue a été, en effet, une publication symboliste, dans la mesure où elle a soutenu cette esthétique et a fait rayonner des doctrines fondamentales qui aspiraient au renouveau de la pensée et de la littérature à travers sa critique littéraire. Pour cela, dans le premier chapitre, nous nous dédions à décrire et à analyser le périodique concerné, en élucidant sa classification comme *petite revue* et sa consolidation dans le champ éditorial, ainsi que son cosmopolitisme, ce qui a été une caractéristique de la fin du siècle et a fait connaître les écrivains et journalistes français au Brésil, et ceux qui ont atteint la scène littéraire française, dans un processus évident de transferts culturels. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes penchés sur l'ascension et le développement du Symbolisme en France, et nous clarifions la manière dont le *Mercur* s'est positionné par rapport au mouvement et ses représentants. Nous expliquons en détail des aspects des sociabilités qui guidaient les rapports entre les écrivains et les artistes de l'époque, ce qui a pu être vu dans les comptes-rendus et les résumés des livres publiés, ainsi que dans d'autres périodiques, livres de mémoires et correspondances, à travers lesquelles il est possible d'indiquer les Maîtres et les références culturelles des *nouveaux*. Dans le troisième chapitre, nous faisons attention à la critique *per se*, en définissant ses fondements et ses orientations. Enfin, nous traduisons partiellement et, dans quelques moments, intégralement, ces écrits de critique. Ainsi, nous avons composé une anthologie qui apporte les doctrines de renouveau et les noms de ceux qui ont participé au champ de l'avant-garde littéraire, parmi d'autres aspects.

Mots-clés: Symbolisme; Décadentisme; Périodiques; Critique Littéraire; *Mercur de France*; Sociabilités.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – Vinheta que ilustra o índice do Tomo 1 (1890).....	37
Ilustração 2 – Vinheta que acompanha um soneto de Albert Samain (1890).....	37
Ilustração 3 – Ilustração que acompanha um escrito de Léo Bloy, (1894).....	37
Ilustração 4 – Ilustração que acompanha texto de Saint-Pol-Roux (1894).....	37
Ilustração 5 – Desenho inédito de Charles Doudelet.....	38
Ilustração 6 – Desenho inédito de Van Gogh.....	39
Ilustração 7 – Francis Jammes.....	214
Ilustração 8 – Paul Fort.....	214
Ilustração 9 – Hugues Rebell.....	214
Ilustração 10 – Félix Fénéon.....	214
Ilustração 11 – Léon Bloy.....	214
Ilustração 12 – Jean Lorrain.....	214
Ilustração 13 – Édouard Dujardin.....	215
Ilustração 14 – Maurice Barrès.....	215
Ilustração 15 – Camille Mauclair.....	215
Ilustração 16 – Victor Charbonnel.....	215
Ilustração 17 – Alfred Vallette.....	216
Ilustração 18 – Max Elskamp.....	216
Ilustração 19 – Henri Mazel.....	216
Ilustração 20 – Marcel Schwob.....	216
Ilustração 21 – <i>Tête d’or</i>	216

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Seções do <i>Mercure de France</i>	32
Tabela 2 – Organização dos textos do <i>Mercure de France</i> (janeiro 1890).....	32
Tabela 3 – Rubricas do <i>Mercure de France</i> (1891-1896).....	32
Tabela 4 – Número de páginas do <i>Mercure de France</i> (1890-1898).....	33
Tabela 5 – Redatores do <i>Mercure de France</i> a partir de 1893.....	34
Tabela 6 – Valores do <i>Mercure de France</i> (1891 a 1893).....	35
Tabela 7 – Rubricas da “Revue du Mois” em abril de 1896.....	41
Tabela 8 – Rubricas da “Revue du Mois” em janeiro de 1897.....	41-2
Tabela 9 – Rubricas da “Revue du Mois” em janeiro de 1898.....	42-3
Tabela 10 – Valores do <i>Mercure de France</i> (1896 a 1898).....	45
Tabela 11 – Livros da editora do <i>Mercure de France</i> no Brasil.....	93-4
Tabela 12 – <i>Petites revues</i> citadas pelo <i>Mercure de France</i> em 1890 e 1898.....	141-3
Tabela 13 – Biografia e atuação dos críticos mais assíduos no <i>Mercure de France</i>	173
Tabela 14 – “ <i>Nouveaux Masques</i> ”.....	213

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – <i>Mercure de France</i>: trajetória e cosmopolitismo	24
1.1. <i>Mercure de France</i> : caminhos e ascensão.....	24
1.2. A editora do <i>Mercure de France</i>	45
1.3. As <i>petites revues</i> simbolistas.....	53
1.4. O Brasil no <i>Mercure de France</i> . O <i>Mercure de France</i> no Brasil.....	75
CAPÍTULO 2 – Simbolismo e sociabilidades no <i>Mercure de France</i>	96
2.1. O Simbolismo na França: colunas de jornais e páginas de revistas.....	97
2.2. O Simbolismo no <i>Mercure de France</i> (1890-1898).....	114
2.3. Redatores e redações: literatura e sociabilidades no <i>Mercure de France</i>	136
2.4. Crítica e sociabilidade: “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”.....	145
CAPÍTULO 3 – Crítica, forma e movimentos literários no <i>Mercure de France</i>	167
3.1. A crítica na França e no <i>Mercure de France</i> : percursos e particularidades.....	168
3.2. Renovação: forma e conteúdo.....	175
3.3. Eleição de um mestre: Mallarmé e outros.....	192
3.4. Os <i>portraits</i> e a moda das <i>enquêtes</i>	210
3.5. O Naturalismo e os desdobramentos do Simbolismo.....	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS	238
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	242
ANEXOS	
ANEXO 1 – Indexação geral em ordem cronológica.....	251
ANEXO 2 – Antologia.....	281
“A literatura Maldoror”, Remy de Gourmont.....	282
“A espécie irritável – A trégua”, Saint-Pol-Roux.....	288
“Página encontrada: O ‘ <i>Erechtheus</i> ’ de Swinburne”, Stéphane Mallarmé.....	292
“O verso livre”, Adolphe Retté.....	295
“A escola romana francesa”, Ernest Raynaud.....	302

“A única questão”, Robert de Souza.....	313
“Émile Zola”, Pierre Quillard.....	319
“André Gide”, Henri Ghéon.....	325
“Durtal”, Paul Valéry.....	347
“O movimento poético”, Francis Vielé-Griffin.....	355

INTRODUÇÃO

No século XIX, a França revelou estéticas, autores e obras de grande significação para a literatura. Do Romantismo ao Realismo e Naturalismo, das discussões sobre a correção da forma poética, – própria dos parnasianos, – ao símbolo, o país alcançou, também, a condição de irradiador de cultura, quando o trânsito de informação encontrou meios para se efetivar, sobretudo graças aos avanços técnicos que marcaram o período. A produção literária francesa do *fin-de-siècle* não apenas disseminou tendências que foram relevantes para essa época, mas serviu de alicerce para movimentos que surgiram nos anos subsequentes e se estabeleceram como vanguardas no século XX. Percorrer a história dessas manifestações permite-nos refletir sobre as condições de escrita e circulação de textos, em um momento em que a expressão literária foi ferramenta de modificação de um cenário então solidificado.

Essas mudanças, que se referem, principalmente, às relações entre escritores, periódicos e livreiros, e mesmo entre homens de Letras que proclamavam perspectivas distintas da literatura e das artes, ocorreram em meio à contestação de um campo literário marcado pela subordinação do escritor e do artista à grande imprensa e aos grandes editores e, conseqüentemente, por propostas que corroboravam essa relação – isto é, de matéria literária que fosse de agrado dos detentores do poder, que podiam financiar aqueles que conquistavam sua estima e proteção. Quando da ausência de iniciativas que apregoassem a ruptura e a renovação na literatura e nas artes, surgiu o Simbolismo. A partir da década de 1880, simbolistas questionaram a forma e os temas da poesia e do romance, particularizando esse período como aquele de efervescência e, também, de consolidação de ideais, de surgimento de diferentes propostas e, sobretudo, de superação daquilo que se entevia como passado literário e artístico. Marginalizados pelos editores, seus agentes encontraram na imprensa a via de divulgação de suas ideias. Não se tratava, porém, das grandes folhas que compunham a *grande presse*, a exemplo de *Le Temps* e da *Revue des Deux Mondes*, respectivamente jornal e revista franceses de tiragem e circulação significativas, os quais cediam espaço aos folhetins e outros textos. Para a propagação e para a sustentação de seus conceitos, e em contraponto a essa imprensa de sucesso, os simbolistas deram vida às chamadas *petites revues*.

Estabelecidas essas publicações, era necessário nomeá-las e avivá-las. Assim, em 1890, nasceu a *série moderne* do *Mercur de France*. O título, recuperado de uma folha semioficial do período absolutista, foi empregado para denominar uma revista na qual fervilhava o desejo de se estipularem outros paradigmas à literatura e ao fazer artístico. Nos

anos de 1890, Alfred Vallette, também escritor, foi o responsável por orquestrar as atividades do *Mercur*, que se manteve em constante ascensão ao longo dessa década, seja por conta de suas colaborações, seja por suas investidas editoriais, que rivalizavam com aquelas dos grandes editores.

Nesta pesquisa, afirmamos a tese de que o *Mercur de France* foi uma revista simbolista. Certamente, esta premissa parece-nos evidente, pois se encontra em diversos estudos que concernem ao Simbolismo e aos periódicos franceses. Entretanto, a singularidade de nossos resultados consiste no fato de termos, justamente, considerado essa filiação a partir dos textos críticos divulgados pela revista, absorvendo os indicativos que essas linhas puderam nos oferecer, por meio de sua leitura e análise. Para tanto, estabelecemos um recorte cronológico, que abarcou escritos publicados de 1890 a 1898. Ao nos dedicarmos a essa tarefa, chegamos à concepção daquilo que seria o *novo*, ao qual tantas vezes fazemos recorrência ao longo de nossas linhas; esse epíteto nos foi fundamental para que pudéssemos identificar as características do sentimento comum aos jovens literatos da época que, amparados por seus respectivos agrupamentos, propunham a edificação do Simbolismo não apenas enquanto escola, mas também como via para a consolidação de diferentes aspirações na escrita, em oposição ao que julgavam “tradicional”. Assim, mais do que um movimento, o Simbolismo apareceu aos nossos olhos como sorte de sentimento de época, que se pautou por fundamentos estéticos diversos e, ainda, por configurações da sociedade e do periodismo de seu tempo. Trata-se, assim, de uma perspectiva que se baseia no estudo de fontes primárias, revelando o olhar dos periódicos às propostas então nascentes.

A necessidade de melhor compreender o Simbolismo na França surgiu, sobretudo, a partir da realização de nossa pesquisa de Mestrado, que deu origem à dissertação intitulada “A poesia lírica na *Gazeta de Notícias*: indexação e antologia (1890-1900)”.¹ Ao nos depararmos com a recepção pouco amistosa do Simbolismo no cenário literário brasileiro por um jornal que alcançou expressão entre os leitores da capital do Brasil e se caracterizou pelo espaço que concedeu à literatura, julgamos necessário avaliar as suas particularidades em seu país de origem e se, de fato, suas bases conceituais haviam circulado entre os nossos literatos, quando, nesses dois continentes, o sul-americano e europeu, os jornais foram os grandes difusores da matéria literária e estiveram em franca expansão. O *Mercur de France* aparece na *Gazeta*, assim como os escritores brasileiros da última década do XIX aparecem na revista. A *Gazeta*

¹ Dissertação de Mestrado defendida em 2012 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Ciências e Letras de Assis (UNESP), sob a orientação do Dr. Alvaro Santos Simões Junior. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

de Notícias foi um jornal que se destacou pela notoriedade de seus colaboradores, como Machado de Assis e Olavo Bilac, e que fechou suas portas àqueles que se identificavam com as novidades simbolistas francesas, inclusive satirizando-os, como o fez com Cruz e Sousa nos anos de 1890. Assim, pareceu-nos imprescindível melhor compreender os contornos do Simbolismo na França a fim de ampliar aquilo que se sabe, em nossa história literária, sobre esse movimento.

Desta constatação advém, igualmente, a escolha de nosso recorte temporal, ainda em uma perspectiva comparativa: esse período, tanto no Brasil como na França, foi marcado por diferenças e, simultaneamente, por discussões estéticas semelhantes, cabendo-nos, portanto, a tarefa de contrastar o modo como elas ocorreram nos dois lugares. Em 1890, o início da revista correspondeu ao advento, no Brasil, das primeiras manifestações simbolistas na poesia. E o ano de 1898 foi marcado pela perda de dois grandes poetas, – Stéphane Mallarmé e Cruz e Sousa, – que são considerados representantes do Simbolismo. Com o falecimento de ambos, deu-se o fechamento de um ciclo dessa estética.

Tal demanda, além de nos revelar respostas para as inquietações preliminares, trouxe-nos o reconhecimento de um cenário próprio ao periodismo francês, seus participantes e as características dos textos por eles assinados. Se a escolha do *Mercure de France* se deu, a princípio, pelo fato de aparecer como reduto dos *jeunes* em diversas obras da história literária, ela se mostrou relevante, ao longo da pesquisa, na medida em que nos fez refletir de que modo sua atuação entre os jornais e revistas de seu país foi fundamental para a difusão de uma literatura *nova* e de uma crítica literária que foi testemunha desse processo, além de sustentáculo das opiniões de um determinado grupo. Dessa forma, durante nossas investigações, a fonte escolhida nos expôs o que significou o epíteto “simbolista” na literatura francesa, classificação que, para além de uma proposta estética isolada, mostrou-se identificadora de um processo de evolução da literatura e abriu caminhos para propostas que se consolidaram posteriormente. Ademais, consideramos as premissas de que textos literários inexistem fora de suas materialidades e de que os periódicos “sempre remetem aos dilemas de seu tempo”.² Logo, conjecturar sobre o formato, a circulação, os leitores e a representatividade das *petites revues* no fim de século francês nos possibilitou compreender a irradiação do Simbolismo e, ainda, o modo por que ele se sustentou naqueles anos, as formas as quais adquiriu, suas derivações, seu desejo de inserção na posteridade e as qualidades de sua linguagem.

² DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração* (1884-1892): algumas questões teórico-metodológicas. In: ABREU, Márcia. DEAECTO, Marisa Midori (Orgs). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. p. 169.

Assim, compreendemos quais foram as “novas concorrências” no meio editorial da *Belle Époque*, o que nos possibilitou o entendimento das condições da edição de livros no período e a atuação de determinadas figuras: Grasset, Gallimard, Lemerre, Vanier e, também, Alfred Vallette, que foi reconhecido por estabelecer novos parâmetros à prática de publicação de livros dos *jeunes* sem, contudo, desfazer-se dos métodos das *maisons d'éditions* às quais se opunha – tema sobre os quais Jean-Yves Mollier, pesquisador e professor francês, se interessou e discorreu, em obras como *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920)*.³ Entender as estratégias editoriais do *Mercur de France* fez com que distinguíssemos quais eram, ainda, as suas escolhas e partidos na literatura. Além disso, ao atentarmos-nos, de forma panorâmica, ao desenvolvimento da imprensa na França do século XIX, foi possível entrever as características das atividades dos jornais e das revistas do final do século XIX, em uma perspectiva geral, o que nos permitiu melhor investigar e analisar as *petites revues* e sua contraposição à *grande presse*. Consideramos não apenas os nomes daqueles que compunham as rodas decadentistas e simbolistas, mas, também, o processo de midiatização desses escritores e, conseqüentemente, de sua matéria escrita; assim, pudemos ponderar sobre a forma como esse processo se deu entre os colaboradores do *Mercur de France*. Buscamos, a partir de estudos já realizados na França, a exemplo daqueles que foram empreendidos por Yoan VÉRILHAC, autor de *La jeune critique des petites revues symbolistes*,⁴ sistematizar o que caracterizou a formação de um “sistema simbolista” e sua relação com o *Mercur*, recolhendo subsídios para melhor discorrer sobre esse movimento, tendo em vista a crítica literária produzida por seus entusiastas. Consideramos todas as “fases” simbolistas, as datas e os participantes, seus defensores e seus predecessores, identificando as características dessa estética na França, do surgimento ao seu período de enfraquecimento. Ao avaliarmos de que maneira o Simbolismo manifestou-se no *Mercur de France* e como foi defendido por seus colaboradores, tornou-se necessário apreender a trajetória e as particularidades do movimento, as dissidências e o surgimento de novas propostas, bem como a existência de embates entre os defensores de diferentes estéticas. Interessa-nos, também, detalhar as condições sociais e literárias que condicionaram essa disputa e avaliar de que maneira a crítica dessa *petite revue* foi, além de matéria literária, reflexo dessas tensões.

³ MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988.

⁴ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

As condições de assimilação do Simbolismo no campo literário francês foram apreendidas a partir daquilo que foi defendido por Pierre Bourdieu em *Les règles de l'art*,⁵ obra que identifica o movimento simbolista como forma literária e artística correspondente à contestação de instituições e da grande imprensa, partindo das origens dessa ruptura, da explanação das estruturas e hierarquias que constituíam esse campo e da conquista da autonomia de escritores e artistas, o que nos faz remontar, ainda, à querela entre os *novos* e o Naturalismo – então em “crise”, o que é discutido por Christophe Charle,⁶ – disputa que perpassou a última década do século XIX e sobre a qual se fundamentou grande parte dos textos críticos divulgados pelo *Mercure de France*, ilustrando-nos de que maneira essa rivalidade interferiu na avaliação de livros pelos simbolistas e seus pares. Para determinarmos quais particularidades marcaram as relações de sociabilidade desses agentes, o que também se refletiu na atividade crítica, perspectiva que se faz presente em diversas passagens desta tese, recorreremos, mais uma vez, ao nome de Bourdieu, quando o mesmo trouxe à baila as determinações do campo literário⁷ e, igualmente, a noção de poder simbólico.⁸ O estudo do *corpus* obtido resultou na sistematização de dados referentes ao número de textos publicados, às suas características formais e, por fim, à representatividade dos colaboradores que se dedicavam à avaliação dos livros que chegavam à redação do *Mercure de France* e que discorriam sobre os movimentos que floresceram na época, inseridos em um espaço de sociabilidades.

Cosmopolita, o *Mercure de France* abrigou em suas páginas escritos de autores estrangeiros. A revista, como já se mencionou, também circulou no Brasil e aportou no país via indivíduos que se relacionavam com os *novos* franceses e, também, os portugueses. Assim, fez-se necessário considerar a perspectiva das transferências culturais e, também, da literatura comparada. Entendemos como “transferência cultural” o intercâmbio entre culturas, o que, no século XIX, foi impulsionado por “progressos tecnológicos, a expansão do comércio internacional e pelos fluxos migratórios”,⁹ amalgamados pela imprensa coetânea. Em uma dinâmica de globalização, de confluência de informações e cultura ocorriam contatos, cruzamentos e “mistura de paisagens”, como aponta Serge Gruzinski: “O que significa unir os

⁵ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle Édition revue et corrigée. Paris: Éditions du Seuil, 1898.

⁶ CHARLE, Christophe. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme* (Roman – Théâtre – Politique). Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris : Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

⁷ BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire.

⁸ Idem. *O poder simbólico*. Lisboa, Edições 70, 2011

⁹ GRANJA, Lúcia. Garnier no Brasil: esta história de faz com homens e livros, *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. p. 43.

mundos entre si? Primeiramente, é fazê-los comunicar, por mais anacrônico que possa parecer hoje esse termo”.¹⁰ E a imprensa, de acordo com Diana Cooper-Richet, não era “somente um laboratório filológico e um suporte de difusão da língua nacional”, mas, também, “um instrumento fundamental na criação de uma consciência nacional”. Por meio dos *passseurs de culture*, facilitadores do acesso de bens culturais, a imprensa estrangeira ganhou terreno no Brasil.¹¹

Entre outros estudos, baseamo-nos, igualmente, em *L’imaginaire national: réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*, de Benedict Anderson,¹² para melhor refletirmos sobre as origens daquilo que o autor denomina “origem do pensamento nacional” e os fatores que colaboraram para a propagação da língua francesa e, conseqüentemente, de sua produção literária em diferentes países. De *La République mondiale des Lettres*, de Pascale Casanova,¹³ assimilamos a noção de espaço literário internacional e as conseqüências da difusão do conceito de “nação”. Em *Presse, nations et mondialisation au XIX e siècle*, organizado por Alain Vaillant e Marie-Ève Thérénty,¹⁴ deparamo-nos com reflexões de pesquisadores sobre a presença francesa na literatura e nas artes de diversas localidades e sobre como a imprensa cooperou para a circulação de textos franceses.

Os números do *Mercure de France* foram lidos integralmente. Essa leitura completa se deu pelo fato de que buscamos ponderar sobre o modo como a crítica literária dialogou com as propostas, os autores e outros textos que aparecem na revista e de que maneira, em uma perspectiva totalizante, o *Mercure* deu vez a publicações, bem como a notícias, informes e cartas, entre outros tipos de texto, que nos permitiram identificá-lo como simbolista. Nossa pesquisa foi guiada pela noção de “*poétique du support*”: ao elegermos o *Mercure de France* como objeto de nossa investigação, levamos em conta que seus colaboradores, assim como os escritores do XIX, não conceberam suas obras sem considerar os meios pelas quais foram divulgadas. Segundo Marie-Ève Thérénty, a partir do momento em que o escritor pretende ser publicado, “seu imaginário é orientado pela forma material que vê para sua obra e pelo imperativo editorial”. À medida que o escritor se integra em um modo de comunicação

¹⁰ GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: História de uma mundialização*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014. p. 235.

¹¹ COOPER-RICHET, Diana. La diffusion du modèle victorien à travers le monde. Le rôle de la presse en anglais publiée en France au XIX^e siècle. In : THÉRENTY, Marie-Ève ; VAILLANT, Alain (Orgs). *Presse, nations et mondialisation au XIX e siècle*. Paris : Nouveau Monde Éditions, 2010. p. 130. Tradução nossa.

¹² ANDERSON, Benedict. *L’imaginaire national: réflexions sur l’origine et l’essor du nationalisme*. Traduction de l’anglais Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris : La Découverte, 2002 (La Découverte Poche ; 123. Sciences humaines et sociales).

¹³ CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris : Éditions du Seuil, 2008.

¹⁴ THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Orgs). *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010.

determinado, ele reflete na forma como sua obra será moldada por esse suporte. Dessa maneira, publicar em uma *petite revue* definia condições, relações e gêneros a serem divulgadas, fazendo necessário o seu conhecimento material para a composição de uma análise sólida, profícua à composição de uma história literária:

Uma reflexão poética sobre a materialidade dos suportes – à luz dos conhecimentos da história cultural – e sobre os imaginários os quais eles inferem, permitirá, sem dúvida, chegar a uma história nuançada das transformações da literatura, sob o impacto dos progressos e da comunicação: trata-se, ao mesmo tempo, de esclarecer, em um ângulo diferente, a literatura do século XIX e, também, talvez melhor compreender a literatura de amanhã.¹⁵

Esses exemplares encontram-se disponíveis na base de dados Gallica, mantida pela Biblioteca Nacional Francesa, o que facilitou o nosso processo de pesquisa, visto termos a possibilidade de acessá-la a todo momento, de qualquer parte. Por meio da consulta à Hemeroteca Digital, base de dados mantida pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, pudemos consultar jornais brasileiros que nos revelaram indícios dos processos de transferências culturais.

Além dessas plataformas virtuais, entre as quais incluímos, ainda, a Médias 19,¹⁶ foi fundamental o acesso a livros e dicionários que compõem os acervos de algumas bibliotecas francesas. Na Biblioteca da Universidade de Montpellier, na Biblioteca Diderot de Lyon, no setor de pesquisa da Salle Sabatier d'Espeyran, da Médiathèque Émile Zola, de Montpellier, encontramos vasta bibliografia pertinente e obras de referência, muitas delas contemporâneas ao *Mercure de France*. Na Biblioteca do Arsenal, em Paris, consultamos coleções da década de 1890 que pertenceram aos escritores do período. Não podemos deixar de mencionar o nosso contato com os fundos do *Mercure de France* mantidos pelo IMEC (Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine), dos quais constam correspondências e documentos oficiais da revista, e que nos permitiram compreender as relações que se estabeleceram para além daquilo que foi divulgado na revista e compôs a sua *rede*. No Brasil, os acervos de bibliotecas do Rio de Janeiro, – Biblioteca Nacional, Biblioteca Lúcio de Mendonça, Biblioteca Rodolfo Garcia, Biblioteca da Casa de Rui Barbosa e Gabinete Real Português de Leitura, – revelaram-se verdadeiros redutos de obras que datam do século XIX, bem como de estudos de seus

¹⁵ THÉRENTY, Marie-Ève. Pour une poétique historique du support. In: *Romantisme* 1/2009 (n° 143), p. 109-115. URL: www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm. DOI:10.3917/rom.143.0109. p 114. Tradução nossa. Acesso em: 13/10/2016.

¹⁶ Lançada em 2011, a plataforma se dedica ao estudo da cultura midiática no século XIX. O site oferece a reedição comentada de textos da época, artigos, publicações científicas e ensaios, além de um dicionário dos jornalistas francófonos do período. Acesso: www.medias19.org.

contemporâneos, além de terem nos oferecidos dados para os estudos das transferências culturais, quando analisamos a presença de livros da editora do *Mercure de France* e de seus colaboradores nas coleções de escritores brasileiros.

Realizamos a indexação de textos de crítica da coleção do *Mercure de France* do período de 1890 a 1898. Temos em mente que a indexação “não tem sentido em si mesma e constitui-se no passo inicial, indispensável para apreender permanências e mudanças”.¹⁷ Assim, concomitante à leitura do *Mercure de France*, essa atividade serviu-nos, em um primeiro momento, para sistematizar os dados e referências obtidos. Ao longo do processo de escrita desta tese, a indexação mostrou-se essencial, pois, a todo momento, recorremos a ela para localizarmos e reavaliarmos os textos já lidos e que foram citados e analisados. Ao final, disponibilizamos-la com o intento de apresentar aos pesquisadores brasileiros a contribuição dada pelo periódico à divulgação e sustentação da estética simbolista, entre outros preceitos, e de oferecer subsídios para os estudos de história da literatura francesa. Nela, tem-se a referência completa de cada texto, acompanhada de um resumo de seu conteúdo, possibilitando que os leitores e as leitoras destas linhas possam encontrar informações sobre esses escritos, viabilizando a sua compreensão, visto estarem eles disponíveis apenas em língua francesa.

No Brasil, não há estudos que disponibilizem traduções desses escritos. Por isso, preparamos uma antologia contendo 10 textos traduzidos, os quais julgamos significativos. Chegamos a tal soma ao avaliarmos o tempo que possuíamos para realizar o trabalho de tradução. Organizados cronologicamente, foram selecionados por nos trazerem o entendimento das considerações acerca do Naturalismo, do Simbolismo e das escolas nascentes, e suas conseqüentes disputas; dos precursores e mestres da estética simbolista; e das proposições de renovação da literatura. Por meio dela, observamos as mudanças de pensamento face às transformações do campo literário. Esses textos foram escolhidos, também, por conta da representatividade dos colaboradores que o assinaram, no que tange à sua atuação no próprio *Mercure* e entre os agrupamentos da época, como Stéphane Mallarmé e Paul Valéry, e dos autores e premissas apresentados, tal qual André Gide, que teve sua obra qualificada por Henri Ghéon. Vale ressaltar que a antologia dialoga constantemente com aquilo que apresentamos ao longo da tese: a partir dela, apresentamos “materialmente” os conceitos, as querelas e os interesses daqueles que assinaram os escritos que a compõem, sobre os quais discorreremos nestas linhas.

¹⁷ DE LUCA, Tania Regina de. *A Ilustração (1884-1892): algumas questões teórico-metodológicas*. In: ABREU, Márcia. DEAECTO, Marisa Midori (Orgs). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014. p. 169.

A tarefa de tradução dos textos não ocorreu sem levarmos em conta as perspectivas que orientam essa prática, e que nos guiaram na medida em que encontramos dificuldades para executá-la. Empenhamo-nos em trazer ao presente vocábulos e construções de uma língua estrangeira, redigidos em uma época distante, por críticos que, além dessa função, eram poetas, dramaturgos e romancistas – isto é, aqueles que empregavam a língua francesa com ilustração. Para Walter Benjamin, em “La tâche du traducteur”, a tradução é uma “forma” regida por um texto original, cuja significação está a ele atrelada. Sua finalidade é a de expressar a relação existente entre duas línguas, sem, no entanto, ater-se às semelhanças as quais Benjamin considera “superficiais”: a tradução está “longe de ser a estéril equação de duas línguas mortas”, e visa, por fim, a um estado último da construção verbal. A tarefa do tradutor, para tanto, não é vista como a mesma do escritor. A tradução é capaz de restituir o sentido de um texto, sem eclipsá-lo e, ao mesmo tempo, sem manter-se plenamente fiel à sua matriz, pois,

[...] da mesma forma que os pedaços de um vaso, para que se possa reconstituir o todo, devem harmonizar nos menores detalhes, mas não serem semelhantes uns aos outros; assim, ao invés de assimilar-se no sentido original, a tradução deve, amorosamente e até no detalhe, adotar em sua própria língua a intenção de seu original, para tornar um e outro reconhecíveis como fragmentos de um mesmo vaso, como fragmentos de uma mesma linguagem maior.¹⁸

A tradução não é “sujeito e objeto de um saber próprio” e não se configura como “discurso pleno e autônomo”. Acaba por ser uma espécie de “passagem interlíngua de textos”, além de uma “série de outras passagens que concernem ao ato de escrever e, ainda mais secretamente, ao ato de viver e de morrer”. Por meio dela, dá-se um sentido a um escrito, ainda que esse ato se configure como uma “traição”; entretanto, essa traição, ou mesmo “destruição”, se justifica pela necessidade de popularização de uma determinada ideia, “abrindo-a”, como um “albergue distante”, ao estrangeiro, acesso que buscamos proporcionar aos leitores e leitoras:

Disseram que a tradução é a “comunicação de uma comunicação”. Mas, ela é mais. Ela é, no domínio das obras (o que nos concerne aqui), a *manifestação de uma manifestação*. Por quê? Porque a única definição possível de uma obra só pode ser dada em termos de manifestação. Em uma obra, é o mundo que, a cada vez, de uma forma diferente, é manifestado em sua totalidade. Toda comunicação trata de algo parcial, setorial. A manifestação, que é a obra, trata sempre de uma totalidade. Além disso, ela é manifestação de um *original*, de um texto que não é somente primeiro em relação aos seus derivados translinguísticos, mas primeiro em seu próprio espaço de língua.¹⁹

¹⁸ BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: *Œuvres I*. Traduction de l'allemand par Maurice de Gandelloc, revue par Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000. p. 257. Tradução nossa.

¹⁹ BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. p. 76. Tradução nossa.

Dadas essas considerações, esta tese divide-se em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos a história do *Mercure de France*, do nascimento desse título, no século XVII, à criação de sua *série moderne*, em 1890. Discorremos sobre seus colaboradores e sobre a trajetória de Alfred Vallette como diretor da revista. Atentamo-nos à evolução estrutural desse periódico na década de 1890 e, também, ao surgimento das *petites revues* e o modo como a contestação das estruturas do campo literário aparece no *Mercure*. Ademais, centramo-nos nas atividades da editora do *Mercure de France* e seu papel na divulgação da literatura *nova*. Por fim, analisamos a presença brasileira e portuguesa no *Mercure*, bem como a circulação de seus exemplares e de obras de seus colaboradores no Brasil, divulgando resultados obtidos na pesquisa em acervos de bibliotecas cariocas.

No segundo capítulo, expomos as particularidades do Simbolismo na França, sua recepção e seu momento de “crise”, já no fim do século XIX. Abordamos a presença do movimento no *Mercure de France*, além de analisarmos as marcas de sociabilidades existentes entre essa revista e as demais *petites revues* da época, como *La Plume* e *L’Ermitage*, e, conseqüentemente, entre seus respectivos colaboradores. A partir da leitura das rubricas “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”, que continham resenhas de livros, foi possível averiguar a íntima relação entre a crítica literária e a *rede* existente entre diversos autores e folhas do período.

Por fim, no terceiro capítulo, apresentamos o percurso e o desenvolvimento da atividade de crítica literária na França e sua irradiação no *Mercure de France*. A crítica produzida por membros das *petites revues* possuía suas particularidades, igualmente apontadas, além de seus adeptos mais assíduos, cuja biografia e atividades são destacadas. De modo geral, a crítica do *Mercure* centrava-se nos seguintes temas: renovação da forma e de conteúdo na literatura; identificação dos “mestres” do Simbolismo e da literatura *nova*; os *portraits* e *enquêtes*, que traziam à luz não apenas a produção de um determinado autor, mas, também, sua representação midiática; e o posicionamento diante do Naturalismo – notadamente aquele de Émile Zola – e demais movimentos estéticos.

1 *Mercure de France*: trajetória e cosmopolitismo

O título *Mercure de France* se fez presente em diferentes momentos da história do periodismo francês e elegemos a sua *série moderne* como nosso objeto de pesquisa. Tendo em vista a íntima relação entre a literatura e os periódicos no século XIX, este capítulo se constrói a partir da necessidade de definir o nosso suporte para que, assim, possamos melhor compreender aquilo que por ele foi divulgado.

A expansão da imprensa francesa nessa época fez com que escritores adaptassem suas narrativas à forma dos periódicos. Portanto, é necessário reconhecer a matéria física dessas folhas, a relevância de seus colaboradores, a escolha de suas imagens, sua circulação e seus leitores, seu valor de venda e assinatura, entre outros aspectos. Ao longo desses anos, as revistas foram um objeto definido de diferentes maneiras, ora vistas como semelhantes ao livro, ora distantes dele; por vezes centradas no âmbito científico, religioso ou artístico,²⁰ podiam ser *grandes revues*, como a *Revue des Deux Mondes*, que mesmo serviu de matriz para publicações a ela contemporâneas, ou *petites*, como o *Mercure de France*. Para melhor compreendê-las, é fundamental considerar a maneira como os seus colaboradores, homens e mulheres da literatura, se integraram ao seu formato,²¹ que foi próprio da época simbolista.

Deste modo, apresentamos neste capítulo a história do *Mercure de France*, considerando o surgimento desse nome e a criação de sua *série moderne*. Elucidamos aspectos de seu crescimento estrutural, o nascimento de sua editora e, também, aquilo que fundamentou suas ideias e publicações. Por fim, trazemos à luz particularidades das transferências culturais que pautaram as relações entre Brasil e França no século XIX e a inserção do *Mercure de France* nesse diálogo.

1.1 *Mercure de France*: caminhos e ascensão

Na mitologia romana, Mercúrio é o deus da venda, do lucro e do comércio. É, também, o deus da luta, dos exercícios ginásticos e da ladroeira. Tais atividades demandam não apenas

²⁰ LOUÉ, Thomas. La revue. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 333.

²¹ THÉRENTY Pour une poétique historique du support. In: *Romantisme* 1/2009 (n° 143), p. 109-115. URL: www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm. DOI:10.3917/rom.143.0109. p. 114. Tradução nossa. p. 109-115. Acesso em: 28/09/2016.

o poder, mas a habilidade e a destreza, em uma sorte de personificação da inteligência. Filho de Júpiter e de Maia, Mercúrio atuava, munido de suas sandálias aladas, como mensageiro de seu pai. Atribui-se a ele a invenção da lira, instrumento de cordas amplamente utilizado na Antiguidade, que acompanhava as recitações poéticas.

A humanidade, sempre ávida por “notícias simultaneamente exatas, completas e frescas”, criou meios para que ocorresse a circulação de informações, difundidas em locais diversos, tais como as “feiras, a ágora, o fórum ou o templo” da Grécia e de Roma. Em suas cidades, os romanos mais ricos enviavam os escravos às cidades e os incumbiam de recolher os “mercuriais”, que traziam os preços das mercadorias e rumores sobre os negócios.²² O nome e a função dessas folhas – a da notícia e a do comércio – nos remetem às características de Mercúrio, o que nos leva a considerar que, na história do periodismo ocidental, diferentes veículos se propuseram a informar sobre diversos domínios de interesse, tornando-se verdadeiros mensageiros das suas respectivas épocas, tal qual a figura mitológica, e deram início a uma espécie de genealogia que perpassou momentos distintos da publicação impressa.

Na direção dessa corrente, já no século XVII, nasceram os primeiros *Mercures* franceses; circularam, por exemplo, o *Mercure François*, publicado entre os anos de 1611 e 1648; o *Mercure et fidèle Messenger de la Cour*, de 1622; e o *Mercure d’Estat* (Paris), de 1634.²³ Essas datas são próximas do momento de fundação de *La Gazette*, em 1631, primeiro hebdomadário da França, por Théophraste Renaudot (1568-1653), médico de Luís XIII. Inferimos que esses *Mercures* foram criados e existiram em um momento de avanço significativo do periodismo e pareciam manter o ofício de “mensageiros”, anunciando os feitos de determinados grupos. E, se a lira de Mercúrio sugeria a declamação de versos, não é gratuito

²² JEANNENEY, Jean-Noël. *Uma história da comunicação social*. Trad. Catarina Gândara e Ana Isabel Silva Lisboa. Lisboa: Terramar, 1996. p. 19. Tradução nossa.

²³ Certamente, estabelecer a cronologia exata de publicações que levaram o título *Mercure* em suas capas é uma tarefa árdua. Mesmo aqueles que se dedicaram à literatura e ao jornalismo nos séculos XIX e XX se viram às voltas com essa questão. Em 1893, A.-Ferdinand Herold resenhou no *Mercure de France* o livro *Thomas Corneille, sa vie et son théâtre*, de Gustave Reynier, que descreve a trajetória do *Mercure Galant*. Notas assinadas por Blaise Gautier, redator-chefe do *Mercure de France* entre 1963 e 1965 (que constam do arquivo do *Mercure de France* no IMEC), por exemplo, indicam-nos a tentativa de se explicar a história desses “Mercúrios”:

1890 – *Mercure de France*
 1724-1791 – *Mercure de France* (977 vol.)
 1827-1832 – *Mercure de France* (18 v.)
 An VII-1820 – 76 vol. – *Mercure de France*
 1851-1853 – *Mercure de France*
 1611-1648 – *Mercure François*
 1672-1674 – *Mercure Galant*
Nouveau Mercure Galant – 1672-1714
Mercure Galant – 1678-avril 1714
Nouveau Mercure Galant – mai 1714-oct. 1716
Nouveau Mercure – 1717-mai 1721
Mercure François – 17 déc. 1791

o fato de terem proposto, a partir de então, a proclamação da matéria literária, mantendo viva, na Modernidade, uma tradição já existente.

Em 1672, Jean Donneau de Visé criou o *Mercure Galant*. No Antigo Regime, esse escritor, que era próximo de Molière e de Corneille, recebeu a autorização de seu protetor Luís XIV²⁴ para fundar uma revista semanal “*avec privilège du roi*”,²⁵ que tinha o objetivo de divulgar informações de caráter diverso, além de poemas e historietas, tomando “a forma de uma carta escrita de uma senhora de Paris a outra do campo. Naturalmente, a carta dava notícias da Corte e da cidade, das peças recentes e da última moda do interior (...)”. Em sua maior parte, o *Mercure Galant* era escrito por seu fundador e dirigido, principalmente, às mulheres. Seis meses após sua primeira publicação, foram lançados o segundo e o terceiro volumes, que continham notas sobre política, a vida na Corte e no exército, poesia, artigos de moda e teatro, e contavam com a participação do leitor, sempre convidado a enviar versos e a solucionar quebra-cabeças. Além disso, cada volume “incluía relatos, em geral elogiosos, das ações de Luís XIV e das vitórias de seu Exército, uma forma de propaganda pela qual o editor recebia polpuda pensão do governo”.²⁶

As atividades do *Mercure Galant* foram interrompidas em 1673 e retomadas quatro anos depois. Supostamente, a suspensão se deveu aos desentendimentos entre Donneau de Visé e Thomas Corneille (1625-1709).²⁷ Em 15 de dezembro de 1681, ambos regulamentaram suas atividades editoriais em contrato, do qual consta, entre outras cláusulas, a condição de que o *Mercure Galant* seria “sempre composto de quatorze e quinze páginas, e nunca de mais de dezesseis; haverá sempre duas gravuras e duas canções, e não se falará do Rei sem que haja novo acontecimento”.²⁸ Donneau de Visé conduziu o *Mercure Galant* até o ano de sua morte, em 1710, quando Charles Dufresny, dramaturgo e *garçon de chambre*²⁹ de Louis XIV, assumiu sua direção. O periódico permaneceu forte e começou a ser publicado mensalmente; a partir de então, seu número era de 200 páginas e vendido a vinte *sous*, o que representava uma quantia módica;³⁰ apresentava pequenos versos, bilhetes galanteadores e notícias que, por vezes, se

²⁴ Em 15 de fevereiro de 1672.

²⁵ Informação que consta de sua capa. Tal privilégio tinha a duração de 10 anos.

²⁶ BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. p. 76

²⁷ Era irmão de Pierre Corneille e foi eleito à Academia Francesa. Consagrou-se ao teatro e foi autor de diversas peças, a exemplo da comédia *Les Engagements du hasard* (1647) e da tragédia *Morte de l'empereur Commode* (1657).

²⁸ H., A.-F. Enquêtes et curiosités. *Mercure de France*, Paris, t. 8, p. 189-91, juin 1893. Tradução nossa.

²⁹ Empregado do rei.

³⁰ Um pouco mais do que o preço da manteiga ou de um *quarteron* de ovos, de acordo com a tabela do “*État des Prix des Beurres & Œufs vendus sur les carreaux de la Halle Vendredi 8 janvier 1779*”. Disponível

mostravam fantasiosas. Donneau de Visé teria o intuito de criar um “clima de intimidade” com seus leitores ao lançar mão da forma epistolar, publicando cartas de seus leitores.³¹ Com uma ilustração do deus Mercúrio estampado em sua capa, reafirmando a sua inspiração em tal figura, deixando explícita a sua intenção de informar e de ser o portador daquilo que julgava ser os principais assuntos, e proferindo o lema “*quae colligit, spargit*”,³² tornou-se *Mercure de France* em 1724, declarando-se periódico “dedicado” e também “com aprovação e privilégio do rei”.

O título de *Mercure de France* que damos hoje ao nosso jornal, em substituição daquele que levava desde sua instituição, não deve fazer com que tenham que nós queiramos suprimir essas matérias agradáveis que causam tanto prazer ao mundo galante e polido. Não é, de modo algum, o nosso desejo; nós procuramos acrescentar belezas à nossa obra, mais do que eliminar; mas, para colocar o nosso *Mercure* ao alcance de todas as pessoas, nós renunciemos a um título que parecia consagrá-lo mais aos jovens, e às Senhoras, exclusivamente, do que a todos os outros leitores. Os mais sérios e os mais divertidos aqui encontrarão igualmente do que se ocupar.³³

O vocábulo “*galant*” designa um ser “elegante”, “polido” e “conquistador”. Aparentemente, esse epíteto não mais bastava à publicação fundada por Donneau de Visé. Supomos, portanto, que era preciso ser o “Mercúrio da França”, abarcando a totalidade de assuntos e interesses da época. Nesse período, a monarquia absolutista desejava exercer um controle sobre as ideias que circulavam, dividindo a informação em setores, e cada um deles possuía sua própria publicação, que era conduzida por um “privilegiado”, condição, aliás, destinada também aos seus descendentes. Auxiliado por Jean-Baptiste Colbert, o rei reestabeleceu sua proeminência enquanto patrocinador das artes. Diversas Academias foram fundadas ou reorganizadas, como a Académie d’Opéra, e escritores recebiam pensões para dedicar suas obras ao monarca e mesmo elogiá-lo. No século XVIII, havia os “*pensionnés sur le Mercure*”, isto é, indivíduos que recebiam renda por conta de sua atividade de colaborador.³⁴ Lançando mão do poder absoluto, Luís XIV mantinha o desejo de publicidade de sua “magnificência”.³⁵

em:http://fr.wikipedia.org/wiki/Syst%C3%A8me_mon%C3%A9taire_de_l'Ancien_R%C3%A9gime#mediaviewer/Fichier:Prix_des_beurre_%26_oeufs,_8_janvier_1779.jpg. Acesso em: 14/05/2013.

³¹ SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne. Avatars journalistiques de l'éloquence publique. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 697.

³² “O que recolhe, espalha”.

³³ MERCURE de France. Avertissement. Paris, jan. 1724: Autor. Tradução nossa.

³⁴ BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de; COUTY, Daniel; REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1994. 4 v. pp. 1579-1580

³⁵ BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994. p. 63.

Após o período absolutista, o primeiro *Mercure de France* deixou de existir e outros periódicos apropriaram-se do nome – que se tornou de domínio público – ao longo dos séculos XVIII e XIX. Em 1835, por exemplo, o *Musée des Familles*, fundado por Émile de Girardin, lançou um suplemento literário intitulado *Mercure de France*, de publicação mensal e comercializado em Paris por quatro francos. Sua proposta era a de oferecer aos leitores, conforme rezava seu subtítulo, “Estudos e revelações mensais do jornalismo, da livraria, das oficinas, das academias, das rodas e dos salões, dos teatros e dos tribunais”.³⁶ De certo modo, o intento de Girardin manteve algo da essência do *Mercure* do século XVII, que preconizava a atenção aos assuntos diversos. Suas atividades se estenderam até o ano de 1882.

Já na última década do século XIX, o leitorado francês viu o título *Mercure de France* reviver mais uma vez. Havia um grupo que se reunia em torno de *La Pléiade*, revista criada em 1886, cuja direção era de Rodolphe Darzens³⁷ e que durou apenas um número. Em apresentação de Théodore de Banville, foi definida como uma folha “jovem” e descompromissada em relação às “celebridades contemporâneas”.³⁸ Em 1889, Pilate de Brim-Gaubast,³⁹ redator-chefe, retomou esse título. A partir de então, *La Pléiade* publicou poemas e crítica, além de seção consagrada à resenha de livros, ao teatro e às belas-arts. Nesse grupo, estavam Édouard Dubus,⁴⁰ Louis Dumur,⁴¹ Charles Morice,⁴² Gabriel-Albert Aurier⁴³ e Alfred Vallette.⁴⁴ Após cinco números, *La Pléiade* deixou de existir. A ausência de uma publicação que os representasse fez com que seus colaboradores tivessem a ideia de conceber uma nova revista. A falta de administração e apoio à redação da *Pléiade* condenara-a ao fracasso; seus membros precisavam, então, de um órgão no qual pudessem se expressar livremente. Em uma conversa no café François Premier, – situado em Saint-Michel, em uma *rive gauche* repleta de teatros e cabarés, e frequentado por Paul Verlaine, – Louis Dumur, Édouard Dubus e G.-Albert Aurier decidiram, de acordo com as memórias de Dumur, solidificar essa ideia. O intento necessitaria,

³⁶ *MERCURE de France*. *Le Mercure de France*: revue complémentaire du Musée des Familles et des Magazines pittoresques, études et révélations mensuelles du journalisme, de la librairie, des Académies, des coteries, des salons, des théâtres et des tribunaux. Paris, févr. 1835. Tradução nossa.

³⁷ Escritor e diretor do Théâtre des Arts.

³⁸ BANVILLE, Théodore de. Au lecteur. *La Pléiade*, Paris, p. 1-2, 1886.

³⁹ Escritor francês (1865-1944). Colaborações: *Le Chat Noir*; *Le Courrier Français*; *Le Monde Poétique*; *Paris-Moderne*; *Le Décadent*.

⁴⁰ Édouard Dubus nasceu na França, em 1864. Poeta simbolista, foi jornalista e colaborador do *Scapin* e do *Cri du peuple*.

⁴¹ Louis Dumur nasceu na Suíça, em 1860. Tornou-se secretário geral do *Mercure de France* em 1895.

⁴² Charles Morice nasceu na França, em 1860. Tradutor, poeta e ensaísta.

⁴³ Gabriel-Albert Aurier nasceu na França em 1865. Foi crítico de arte e homem de letras. Variação de seu nome: Georges-Albert Aurier.

⁴⁴ Outros colaboradores: Ephraïm Mikael, Paul Roux (Saint-Pol-Roux), J. Vidal, Camille Bloch e Pierre Quillard.

então, de um nome: fizeram, portanto, reviver o já reconhecido título do *Mercure de France*, conferindo-lhe “as mais ousadas renovações literárias”.⁴⁵

Não se tratava, no entanto, de uma extensão ou refundação do *Mercure* dos anos precedentes. Possivelmente, a recuperação do título se deveu à grandiosidade e diversidade às quais as publicações de mesma designação se propunham. Ser a *série moderne* de um nome consolidado parece significar o desejo de manter o seu reconhecimento e sua “linhagem” sem, contudo, deixar de conferir novos ares ao periodismo de uma determinada época. À maneira como o primeiro *Mercure de France* propôs-se, como vimos, colocar-se ao alcance de todos e discorrer sobre todos os assuntos, aquele de 1890 inspirava-se nele para conferir a devida atenção e revisão da literatura e das artes de sua época. O *Mercure* do *fin-de-siècle* preservou, inclusive, a ilustração do deus Mercúrio em sua capa e o mesmo lema de seu antecessor. Renascia, então, o mensageiro das artes e da guerra, com a roupagem adequada à sua nova etapa. Por fim, ser novamente “Mercúrio da França” sugeria, aos moldes da folha de Donneau de Visé, um desejo de totalidade e de ecletismo, algo que a publicação confirmou ao longo de sua expansão.

Para dirigir o novo *Mercure*, Dubus, Aurier e Dumur escolheram Alfred Vallette. Édouard Dubus e Louis Dumur, “ainda alterados das libações da véspera”, seguiram até a casa de Vallette, onde lhe expuseram a ideia. Dumur rememorou que Vallette havia pedido “quinze minutos para refletir”, aceitando a proposta logo em seguida. Assim, saíram em busca de novos adeptos: “Vallette foi procurar [Albert] Samain; Dubus conquistou a adesão de Jean Court e de Louis Denise; este trouxe Remy de Gourmont; Aurier chegou amparado por seu inseparável Leclercq”; e Louis Dumur levou Ernest Raynaud, “que escolheu Jules Renard” – Renard, de fato, foi aquele que mais contribuiu em capital para a fundação da revista. No mesmo Café François, ainda de acordo com as memórias de Dumur, ocorreu a assembleia de fundação da *série moderne* do *Mercure de France*.⁴⁶

Nascido em 1858, Alfred-Louis-Edmond Vallette foi secretário de redação do *Scapin*, um hebdomadário fundado em 1875 e de existência efêmera, que se apresentava como “*Journal non politique*” e era dirigido por Ad. Saint-Lanne.⁴⁷ Proveniente da burguesia parisiense, assíduo do Café da la Mère Clarisse – frequentado por Jean Moréas⁴⁸ – Valette foi autor de livros realistas. Em seus *Portraits d’hommes*, Rachilde oferece-nos o seu perfil, descrevendo-o

⁴⁵ DUMUR, Louis. Édouard Dubus. *Mercure de France*. Paris, t. 15, p. 147-48, août 1895. Tradução nossa.

⁴⁶ Idem, p. 148-49. Tradução nossa.

⁴⁷ Até o presente momento, não encontramos informações bibliográficas a respeito de Ad. Saint-Lanne.

⁴⁸ Reuniões do *Mercure de France* ocorriam nesse mesmo café, situado na rua Jacob e frequentado, também, por Charles Cros, Beauclair, Albert Samain, entre outros.

como “sempre hermeticamente apertado em um casaco que lhe deixava, da gola falsa, apenas um fio de roupa, os cabelos cortados à escovinha, espessos e escuros, o bigode ruivo, ou avermelhados pelos muitos cigarros, a expressão grave, com traços regulares, o olhar incisivo”; para ela, “Alfred Vallette parecia um pouco sério demais, com aspecto de um oficial burguês, mas que se divertia com muito prazer diante de um detalhe notado apenas por ele, até o mais impiedoso escárnio.⁴⁹

Apesar de sua colaboração em outros periódicos, foi o *Mercure* que “lhe tomou sua vida e foi sua obra verdadeira, e mesmo sua obra-prima”.⁵⁰ Vallette via-se como “operário das letras” e seus contemporâneos reconheciam-no por sua “retidão, honestidade, trabalho, energia, generosidade, senso de acolhida, sabedoria, calma, paciência, obstinação, liberdade de espírito”, entre outras qualidades. Segundo Jean-Yves Mollier, é “(...) ao profissional do grupo informal, Alfred Vallette, tipógrafo gravador, que Louis Dumur e seus amigos confiarão a direção da revista que está para nascer”.⁵¹ Seu devotamento ao *Mercure de France* foi descrito por Remy de Gourmont em seu *Deuxième livre des masques*: em suas palavras, Vallette priorizava a direção da revista em detrimento de suas atividades de romancista, e teria se identificado com o *Mercure* “desde o seu nascimento”, tornando-se o seu “fundador real” e deixando de lado para sempre a sua literatura.⁵² Afora as reminiscências da época, que, de certo modo, romantizam a figura de Alfred Vallette enquanto uma espécie de “predestinado” ao *Mercure*, consideramos que a sua escolha se deveu, também, à sua capacidade de gestão, sobre a qual voltaremos a discorrer posteriormente.

Em seu primeiro número, o *Mercure de France* publicou uma apresentação, assinada pelo próprio Vallette. Certamente, tais linhas mostram-se próximas de um manifesto, visto indicarem o intento da revista de tornar-se distinta dos demais periódicos da época, assim como o de afirmar a sua posição no campo literário de então. Destarte, o diretor recusou-lhe o epíteto de “decadente”, anunciou sua vontade de publicar escritos sobre as “questões perigosas” do período e, além disso, afirmou quais seriam os três objetivos de um periódico literário: “(...) ou ganhar dinheiro, ou agrupar autores em comunhão estética que forma escola e que beira ao proselitismo” ou, “enfim, publicar obras puramente artísticas e de concepções suficientemente heterodoxas para não serem, de modo algum, acolhidas por publicações que contam com a

⁴⁹ RACHILDE. *Portrait d'Hommes*. 9 ed. Paris: Mercure de France, 1930. p.3-4. Tradução nossa.

⁵⁰ DINAR, André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943. p. 170. Tradução nossa.

⁵¹ MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres*: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920). Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. p. 627. Tradução nossa.

⁵² GOURMONT, Remy de. *Le livre des masques*: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui. 3 ed. Paris, Société du Mercure de France, 1896. p. 120-121.

clientela”. Seria este último o grande escopo do *Mercure de France*.⁵³ Constantemente, retomava tais proposições, reiterando a distinção de sua folha, como quando a revista se tornou quinzenal, em 1905. Nesse texto, lembrou que, em meados de 1890, “a imprensa era pouco acolhedora com escritores novos e que, para imprimir seu pensamento com liberdade, era preciso fundar uma revista”, o que foi feito pelo *Mercure*:

Sua história não é desinteressante, de triplo ponto de vista – literário, psicológico e financeiro – e eu tentarei contá-la um dia: ali, ver-se-ia como a boa vontade de um grupo de escritores, a força de vontade e, também, certo desinteresse valem mais, às vezes, do que um grande capital; como um periódico nascido independente, formado pelos elementos mais heterogêneos, pode conservar integralmente sua liberdade, seguido, além disso, por um público compreensivo que bem quis entender os discursos mais contraditórios; ver-se-ia, sobretudo, que era necessário empenho pessoal para reunir o esforço disperso de publicações de menor fôlego, desaparecidas a partir de 1884, e que ele é, assim, a expressão de diversas gerações.⁵⁴

No ano de 1890, um exemplar do *Mercure de France* possuía, em média, 35 páginas. Era vendido por assinatura e o valor de sua versão fascicular era de quatro francos (assinatura semestral) e de sete francos (assinatura anual), na França; e de cinco e oito francos nos países da União Postal Europeia. O formato em in-8, que se manteve ao longo da década, conferia-lhe tamanho reduzido, o que, conseqüentemente, se refletia em seu preço. Por ser “o mais portátil, econômico e propício para o desenvolvimento de uma biblioteca particular”,⁵⁵ correspondia ao anseio de enciclopedismo do *Mercure*, sobre o qual refletiremos mais adiante. A própria diagramação da revista, que dispensa a divisão de colunas, também nos lembra o formato de um livro.

Em 1890, o único editor mencionado era Alfred Vallette (“*le gérant*”) e uma reprodução fac-similar de sua assinatura aparecia ao final de cada número. No que tange o seu aspecto visual, a revista contava com poucas e pequenas ilustrações, cuja autoria não era mencionada. No início de cada tomo,⁵⁶ havia um índice geral dos textos publicados, seguido de um índice por autor. Nesse momento, apresentou as seguintes seções, que ocupavam as últimas páginas, sempre a partir da trigésima.

⁵³ VALLETTE, Alfred. *Mercure de France*. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 4, janv. 1890. Tradução nossa.

⁵⁴ Idem. *Le Mercure de France bimensuel*. *Mercure de France*. Paris, t. 53, p. 5, janv. 1905. Tradução nossa.

⁵⁵ CRIPPA, Giulia. SOUZA, Willian Eduardo Righini de. A materialidade do livro de bolso e a expansão do público leitor entre os séculos XV e XIX. *Intexto*. Porto Alegre, UFRGS, n.27, p. 84-101, dez. 2012.

⁵⁶ Ao final de cada ano, a revista compilava e comercializava seus números em volume.

Seção	Descrição
Les Livres	Resenhas de livros publicados.
Theâtres	Considerações acerca das peças teatrais representadas.
Beaux-Arts	Comentários sobre as exposições de arte que ocorriam no período.
Échos divers et communications	Espaço destinado às notas sobre os colaboradores, às cartas dos leitores, ao anúncio de novas publicações, entre outros assuntos; era assinada por Vallette.

Tabela 1 – Seções do *Mercure de France* em 1890.

Ao posicionar as contribuições literárias e outros textos nas primeiras páginas, os responsáveis pela revista pareciam indicar a importância maior conferidas a eles, e que deviam ser destacados de outras rubricas. No número inaugural do *Mercure*, apreendemos a seguinte organização, e notamos a significativa presença de poemas em detrimento de outros gêneros literários.

Textos diversos	“ <i>Mercure de France</i> ”, de Alfred Vallette; “ <i>Cirque</i> ”, de Louis Dumur.
Poesia	“ <i>Pluie d’automne</i> ”, de Ernest Raynaud; “ <i>La nuit sans nuit</i> ”, de Louis Dumur; “ <i>Laisse la rue à ceux que leur âme oportune</i> ”, de Albert Samain; “ <i>Les élus</i> ”, de Jean Court; “ <i>Pour l’ingénue</i> ”, de Julien Leclercq; e “ <i>Épaves</i> ”, de Edouard Dubus.
Prosa	“ <i>La demande</i> ”, de Jules Renard.
Crítica de arte	“ <i>Les isolés</i> ”, de G. Albert Aurier.

Tabela 2 – Organização dos textos do *Mercure de France* (janeiro 1890)

Ao compararmos os exemplares do mês de janeiro dos anos de 1891 a 1896, observamos a criação de poucas novas seções, que continuaram a dividir espaço com colaborações de criação, bem como a manutenção daquelas já estabelecidas. Havia, ainda, rubricas que não apareciam em todos os números, como a “*Petite tribune des collectionneurs*”, que anunciava livros e periódicos disponíveis para compra e venda.

1891	Le Théâtre d’Art; Au Théâtre Libre; Les Livres; Choses d’Art; Curiosités; Échos divers et communications.
1892	Théâtres; Les Livres; Journaux et revues; Choses d’Art; Échos divers et communications.
1893	Les Livres; Journaux et revues; Choses d’Art; Enquêtes et curiosités; Échos divers et communications.
1894	L’Œuvre; Les Livres; Choses d’Art; Échos divers et communications.
1895	Théâtre de l’œuvre; Les Livres; Journaux et Revues; Choses d’Art; Musique; Échos Divers et Communications.
1896	Épilogues; Théâtres; Choses d’Art; Musique; Les Livres; Journaux et revues; Échos divers et communications.

Tabela 3 – Rubricas do *Mercure de France* (1891-1896)

Consequentemente ao aumento de rubricas, ocorreu o do número de páginas dos exemplares, dados identificados na tabela abaixo, que contém todas as somas referentes aos anos de 1890 e 1898. Observamos que o maior salto se deu em 1892; outros acréscimos significativos ocorreram em 1895 e em 1897.

	Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul	Ag	Set	Out	Nov	Dez
1890	32	31	30	47	31	46	30	47	31	47	30	31
1891	64	62	62	62	61	55	64	63	65	63	63	54
1892	96	95	95	87	96	95	95	86	96	95	95	86
1893	96	96	96	100	96	96	96	87	96	96	93	87
1894	96	96	95	91	97	95	111	87	96	93	93	99
1895	128	127	118	128	127	119	128	127	119	128	142	154
1896	144	143	153	160	159	151	192	191	183	192	207	214
1897	224	207	199	192	223	185	192	191	185	320	319	327
1898	352	319	311	336	319	293	320	287	283	288	287	279

Tabela 4 – Número de páginas do *Mercure de France* (1890-1898).

O crescimento expressivo a partir do segundo ano da revista deveu-se a uma série de modificações estruturais. Em setembro de 1893, por exemplo, o *Mercure* anunciou a troca de gráfica, passando da Imprimerie Camille Dillet,⁵⁷ na route de Clamart, para a Imprimerie A. Davy.⁵⁸ Ao divulgar o contrato firmado com esta última e indicar o seu novo número de tiragem – 1.000 exemplares, – a redação pareceu tentar ilustrar a afirmação da revista em seu campo, exaltando seu estabelecimento em meio à efemeridade que assolava as demais revistas. Para tornar-se assinante, o leitor deveria preencher uma ficha e enviá-la à Rua de l’Echaudé, em Saint-Germain-de-Près, sede do periódico. Novos nomes passaram a compor o grupo de redatores: Edmond Barthélemy, Jean Court, Gaston Danville, André Fontainas, Remy de Gourmont, A.-Ferdinand Herold, Charles Merki, Raoul Minhar, Pierre Quillard, Yvanhoé Rambosson e Laurent Tailhade. Ao observarmos a tabela abaixo, que contém dados da bibliografia e da atuação desses redatores, concluímos que a maioria possuía os agrupamentos simbolistas e suas respectivas revistas e espaços em comum, mantendo seu propósito inicial de ceder uma chance aos *novos*.

⁵⁷ Antes dela, o *Mercure* era impresso pela Imprimerie Rougier.

⁵⁸ Em consulta à base de dados Gallica, observamos que A. Davy foi responsável pela impressão de diversas obras do século XIX e início do século XX.

Redator	Dados biográficos
Edmond Barthélemy	Escritor francês (1868-1911). Tradutor de obras de Richard Wagner e de Thomas Carlyle.
Jean Court	Romancista e jornalista francês (1867-1933). Do grupo dos fundadores do <i>Mercure de France</i> .
Gaston Danville	Pseudônimo do homem de letras francês Armand Abraham Blocq (1870-1933). Colaborador regular do <i>Mercure de France</i> e autor de livros sobre psicologia e ocultismo.
Remy de Gourmont	Poeta, romancista e crítico francês (1858-1915). Colaborador da <i>Revue des idées</i> ; <i>Le Journal</i> ; <i>L'Echo de Paris</i> ; <i>Essais d'art libre</i> ; <i>Revue blanche</i> ; <i>Revue indépendante</i> ; <i>Revue du nouveau siècle</i> ; e <i>Revue des revues</i> .
A.-Ferdinand Herold	Poeta, contista, dramaturgo e tradutor francês (1865-1940). Simbolista, frequentou o grupo de Stéphane Mallarmé.
Charles Merki	Jornalista e romancista francês.
Raoul Minhar	Frequentador do Café Procope, local de encontro dos boêmios, onde se reuniam os fundadores do <i>Mercure de France</i> e Paul Verlaine.
Pierre Quillard	Poeta, dramaturgo e jornalista francês (1864-1912). Colaborador de diferentes periódicos: <i>Le Fou</i> ; <i>La Pléiade</i> ; <i>Mercure de France</i> ; <i>Entretiens politiques et littéraires</i> ; <i>Journal du Peuple</i> ; <i>L'Endehors</i> ; <i>Temps nouveaux</i> .
Yvanhoé Rambosson	Escritor, poeta e crítico de arte francês. Colaborador em diferentes periódicos: <i>Mercure de France</i> ; <i>La Plume</i> ; <i>Nouvelle Revue</i> ; <i>Gil Blas</i> ; <i>Soir</i> ; <i>Journal</i> ; <i>Événement</i> ; <i>La Presse</i> ; <i>Matin</i> ; <i>Ermitage</i> ; etc.
Laurent Tailhade	Jornalista e escritor francês (1854-1919). Colaborador de diferentes periódicos: <i>l'Echo de Paris</i> ; <i>la Dépêche de Toulouse</i> ; <i>le Voltaire</i> ; <i>le Libertaire</i> ; <i>le Journal du peuple</i> ; <i>l'Aurore</i> ; <i>les Droits de l'Homme</i> ; <i>la Petite République</i> ; <i>la Raison</i> ; <i>l'Action</i> ; <i>le Français</i> ; <i>Je dis tout</i> ; <i>l'Internationale</i> ; <i>la Vérité</i> .

Tabela 5 – Redatores do *Mercure de France* a partir de 1893.

Financeiramente, o *Mercure de France* também contava com anunciantes. Fazia propaganda de seu catálogo de publicações, além daqueles de outras revistas a ele semelhantes, como *La Revue Blanche* e *L'Ymagier* (de Remy de Gourmont e Alfred Jarry). Em menor escala, de exposições; de cabarés; da Galérie Laffite, de artes; de aulas de esgrima; do dentifrício *La Crème d'Émail*; de locação de cofre-forte para viagens; e de anúncios de professores de diversas áreas.⁵⁹ Vemos, no entanto, que tais propagandas não ocupavam grande espaço da publicação, aparecendo apenas em algumas de suas páginas finais, o que a diferia dos órgãos de grande circulação – em 1893, por exemplo, os anúncios ocupavam mais de 10 páginas da *Revue des Deux Mondes*. E, ao propagandear as edições de seus pares, manteve-se no círculo o qual exaltava, sem render-se aos artifícios empregados por seus adversários, ainda que, de certo modo, visasse ao mesmo lucro.

⁵⁹ Na base de dados Gallica, são poucos os exemplares do *Mercure* que contêm seus anúncios digitalizados.

Em 1894, transformou-se em sociedade anônima, organizando seu pecúlio em ações.⁶⁰ Os fundadores da revista faziam-se presentes na Sociedade, cujo capital era de 75.000 francos, dividido em 750 ações de 100 francos. Vallette, Jules Renard e Remy de Gourmont foram nomeados administradores estatutários, pois a revista não era mais um “grupo de amigos”, e sim “um mecanismo que tinha uma responsabilidade legal e uma destinação precisa”.⁶¹

Ela [a Sociedade Anônima] tem por objetivo a publicação, a melhora e a extensão do *Mercure de France*, assim como todos os assuntos que possam ser vinculados a uma publicação periódica e à livraria. Sua duração fixa é de 20 anos a partir do dia de sua constituição definitiva, que ocorreu em 24 de maio de 1894. A sede está estabelecida em Paris, rua do Echaudé-Saint-German, número 15.⁶²

Conseqüentemente, os valores de venda avulsa e assinaturas também aumentaram. Vale ressaltar que, ao final de cada ano, o próprio *Mercure* encarregava-se de anunciar aos seus leitores as modificações de seus valores de comercialização, cuja venda se dava em livrarias, nas estações de Paris, periferia e departamentos, indicando irradiação significativa do periódico.

Ano	Valor assinatura França (versão fascicular)	Valor assinatura outros países (versão fascicular)	Valor avulso
1891	4 fr. (semestral) 7 fr. (anual)	5 fr. (semestral) 8 fr. (anual)	0, 60 fr.
1892	12 fr. (anual) 7 fr. (semestral)	14 fr. (anual) 8 fr. (semestral)	1 fr.
1893	12 fr. (anual) 7 fr. (semestral)	14 fr. (anual) 8 fr. (semestral)	1 fr. (França) 1 fr. 25 (outros)

Tabela 6 – Valores do *Mercure de France* (1891 a 1893)

Ainda em 1894, o *Mercure* lançou mão de seu catálogo não apenas para divulgar e comercializar suas obras, mas, igualmente, para confirmar suas asserções. Mais uma vez, a exemplo de seu primeiro número, propagou um texto que carregava em si um cunho de manifesto, sobretudo no que concerne ao fato de ceder espaço àquilo que considerava *novo* na literatura e nas artes, apregoando, também, o seu cosmopolitismo e a sua emancipação de qualquer órgão oficial, reiterando o propósito de rompimento com as instituições então fundadas e evidenciando não se abster de qualquer proposta intelectual ou estética, aspirando ao ecletismo. Por isso, o transcrevemos abaixo:

⁶⁰ Dado que consta do quinquagésimo segundo número do jornal dos *Archives Commerciales de la France* e que foi anunciado pelo próprio *Mercure*.

⁶¹ DINAR, André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943. p. 174. Tradução nossa.

⁶² *MERCURE de France*. Société Anonyme du Mercure de France. Échos divers et communications. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p. 303, juill. 1894. Autor. Tradução nossa.

O *Mercure de France* oferece um quadro completo do novo movimento literário e artístico. Ele não omite quaisquer tentativas interessantes que se produzam na literatura, no teatro, na pintura, em escultura, na música, e ele permanecerá um dos mais preciosos documentos para o historiador da evolução intelectual e estética que se inicia com a agonia do Parnaso e do Naturalismo.

O *Mercure de France* informa com exatidão as diversas manifestações inovadoras da literatura e da arte no estrangeiro; frequentemente, oferece traduções, com os originais em perspectiva. Nele encontramos, por fim, a mais numerosa bibliografia contemporânea, francesa e estrangeira.

[...] O *Mercure de France*, de independência em arte, em literatura, em moral, etc., que foi às vezes severamente julgado pela imprensa, não possui qualquer relação, mesmo material, com as publicações artísticas ditas oficiais, edificadas segundo um mesmo modelo estabelecido e redigidas em um mesmo espírito “conveniente”. Ele trata, com muito prazer, de assuntos rigorosamente excluídos desses periódicos, respeitadores por esnobismo, do que aquilo que acredita estar vinculado à hipocrisia da língua e da palavra.⁶³

Com o passar do tempo, a revista apresentou textos mais extensos, se comparados a aqueles de seu primeiro ano, além de ilustrações e vinhetas⁶⁴ assinadas pelo escritor Léon Bloy, por Charles Doudelet⁶⁵, Jacques Drogue,⁶⁶ Henry Detouche,⁶⁷ Armand Rasenfosse⁶⁸ e Raoul Thomen.⁶⁹ Em comum, esses artistas eram todos próximos dos simbolistas, além de ilustradores de outras revistas desse meio. Drogue e Doudelet eram entusiastas do Art Nouveau, movimento que se ateve à arte decorativa e que foi apreciado na década de 1890; a constante ornamentação das páginas do *Mercure* parecia se adequar a essa proposta. Eles também já possuíam reconhecimento entre seus pares: Rasenfosse, por exemplo, ilustrou *Les fleurs du mal*, de Charles Baudelaire, e Detouche era um crítico de arte legitimado por nomes como o de Stéphane Mallarmé. Eram divulgados “desenhos inéditos” dos ilustradores e de outros artistas da época, em provável tentativa da revista de ser um meio de exposição dos *novos* pintores de seu tempo. De fato, faz-se necessário considerar a íntima relação entre a escola simbolista e a pintura. Na década de 1890, o termo “pintura simbolista”, ainda que longe de ser uma unanimidade no campo das artes e da literatura, tornou-se corrente e teve G.-Albert Aurier como seu entusiasta,

⁶³ Catálogo disponível no IMEC. Tradução nossa.

⁶⁴ Definição de vinheta que consta do *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*, de Maria Isabel Faria e Maria da Graça Pericão (EDUSP, 2008): “nome dado originalmente ao ornamento formado por folhas de videira que decorava os manuscritos; no sentido atual, é uma pequena ilustração gravada, impressa ao alto da página ou intercalada no texto, onde se presta a inúmeras combinações. A vinheta tipográfica ou vinheta fundida é um ornamento impresso formado por um elemento ou uma combinação de elementos gravados em relevo que são fabricados, não por gravura direta, mas como os caracteres, por molde numa matriz obtida a partir de um punção. O seu uso remonta aos finais do século XVI e teve grande voga no século XVIII. Na história da tipografia, as vinhetas aparecem pela primeira vez num *Fasciculum temporum*, impresso em 1476 por J. Veldelner”.

⁶⁵ Pintor, ilustrador e cenógrafo belga (1861-1938).

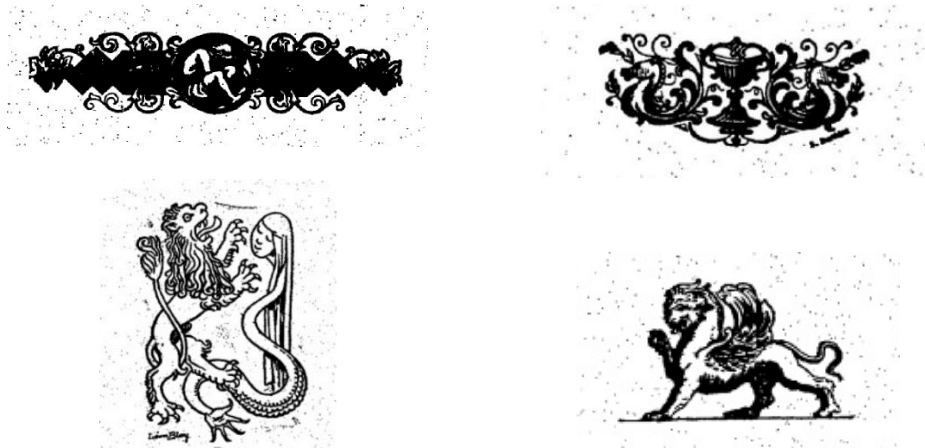
⁶⁶ Pintor e desenhista francês (1858-1901).

⁶⁷ Pintor, desenhista e aquarelista francês (1854-1913).

⁶⁸ Pintor e desenhista belga (1862-1934).

⁶⁹ Pintor e ilustrador francês (1876-1950).

e de quem o pós-impressionista francês Paul Gauguin foi mestre. Vallette chegou a pedir a Aurier que intermediasse as relações do *Mercure de France* com jovens pintores, que, muitas vezes, encontravam-se, tal qual os literatos, à margem da grande imprensa e das manifestações artísticas que alçavam o sucesso na época.⁷⁰



Ilustrações 1, 2, 3 e 4 – Da esquerda para a direita, em sentido horário: vinheta que ilustra o índice do tomo I (1890); vinheta que acompanha um soneto de Albert Samain (1890); ilustração que acompanha um escrito de Léon Bloy, assinada pelo mesmo (1894); ilustração que acompanha texto de Saint-Pol-Roux (1894).

A ilustração abaixo, que abriu o número de janeiro de 1897, é de autoria do já citado Charles Doudelet, e a tomamos como uma amostra daquelas divulgadas pelo *Mercure*. No que diz respeito ao seu aspecto estético, remete a uma figura do imaginário – a sereia – que indica a sedução e o místico, temas próprios do Simbolismo. A sereia também é considerada uma representação da origem da vida, sobretudo se dotada de duas caudas – o que ocorre no desenho de Doudelet. Sugere a dualidade da vida humana, que se divide entre orgânica e espiritual. Munida de uma harpa, também estabelece seu vínculo com a musicalidade, o que era próprio da poesia dos anos de 1890:

⁷⁰ GAMBIONI, Dario. Le “symbolisme en peinture” et la littérature. In: *Revue de l'Art*, 1992, n°96. pp. 13-23. doi: 10.3406/rvart.1992.347981 http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_96_1_347981. Acesso em: 18/05/2016. p. 14 e p. 20.



Ilustração 5 – Desenho inédito de Charles Doudelet.

A produção de Vincent Van Gogh foi destacada pelo *Mercure de France*. Desenhos, autógrafos e correspondências de sua autoria foram publicados pela revista ao longo da década estudada. Em sua geração, Van Gogh, que faleceu em 1890,⁷¹ representou a aspiração às tendências modernas na pintura e foi classificado pelo *Mercure* como “instintivo”, de expressão “extraordinária” e dotado de um “gênio raro”.⁷² G. Albert-Aurier assim considerou sua pintura: “(...) é a matéria, é toda a natureza distorcida freneticamente, convulsionada, elevada ao cúmulo da exacerbação. É a forma que se transforma em pesadelo, a cor que se torna chama, lava e pedrarias, a luz que se torna incêndio, a vida, febre quente”.⁷³ Para Aurier, Van Gogh se diferenciava dos “velhos mestres”, que seriam apenas “(...) pais de família e burgomestres”. A obra do pintor holandês seria, aos olhos do crítico do *Mercure de France*, de “veracidade ingênua”, e conteria em si diferentes qualidades: amor pela natureza e pelo verdadeiro; “violência da expressão”; “realismo e idealismo”; e “bela utopias”, ideias e sonhos. Van Gogh seria, igualmente, o “inimigo das sobriedades burguesas”, o renovador da arte que, compreendido apenas por seus pares, parecia “ao mesmo tempo, muito simples e muito sutil para o espírito burguês contemporâneo”. Assim, o *Mercure* comumente divulgava seus inéditos, como o fez em 1894.⁷⁴

⁷¹ Fato que foi noticiado pelo *Mercure* no número de setembro de 1890.

⁷² L., J. Beaux-Arts. *Mercure de France*. Paris, t.1, mai 1890, p. 175-176.

⁷³ AURIER, G.-Albert. Les Isolés – Vincent Van Gogh. *Mercure de France*. Paris, t. 1, janv. 1890., p. 25. Tradução nossa.

⁷⁴ Junto à reprodução de uma carta endereçada ao seu irmão Théroodore (janeiro de 1894, p. 31).



Ilustração 6 – Desenho inédito de Van Gogh (janeiro 1894).

Interessante notar que se, por um lado, o *Mercure de France* saudou diversos pintores do século XIX, viu com ressalvas a então ascendente fotografia. Em janeiro de 1898, por exemplo, o periódico divulgou a “Enquete sobre o romance ilustrado pela fotografia”, lançada pelo poeta, dramaturgo e romancista francês André Ibels. Ibels introduz seu inquérito com um diálogo com certo Van Pusch; aparentemente, trata-se de uma personagem de ficção utilizada para elencar quais seriam as vantagens de se ilustrar romances com fotografias. Nessa introdução, há a referência a Nadar,⁷⁵ fotógrafo parisiense que publicou uma série de retratos de artistas a ele contemporâneos, como Guy de Maupassant e George Sand. Aqueles que foram entrevistados posicionaram-se favoráveis⁷⁶ ou não à proposta. Os contrários foram maioria.⁷⁷ Aos entusiastas, coube o argumento de que o uso da fotografia para ilustrar romances seria um sinal de “modernização”, em um momento que sucedeu as grandes descobertas de Daguerre sobre a técnica. Já os opositores questionavam a autenticidade dessa “representação da realidade” – fato que é discutido por Benjamin na “Pequena história da fotografia”,⁷⁸ – constantemente colocando em questão aquilo que seria o “real” o e “irreal” na literatura. Certamente, o desconhecimento do que seria a jovem “arte da fotografia”⁷⁹ fez com que

⁷⁵ Pseudônimo de Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910).

⁷⁶ Favoráveis: Paul Alexis; Marcel Batilliat; Auguste Germain; René Ghil; Pierre de Lano; Paul e Victor Margueritte; e Georges Rodenbach.

⁷⁷ Desfavoráveis: Ralph Derechef; Remy de Gourmont e A.-Ferdinand Herold; Comte de Larmandie; Georges de Lys; Pierre Louÿs; Mallarmé; Jacques Normand; Rachilde; Léon Rictor; Paul Sérusier; Séverine; Octave Uzanne; e Émile Zola. Respostas intermediárias: Paul Chauv e Jean Reibrach. Resposta inconclusiva: H. G. Ibels.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Seleção, organização e tradução: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 91-107.

⁷⁹ Tema discutido por Paul Edwards no artigo “Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/ Per Lamm et Offertstadt Frères)”. In: *Romantisme*, 1999, n°105. L’imaginaire photographique. pp. 133-144; DOI: 10.3406/roman.1999.4356. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4356. Acesso: 16/08/2016.

escritores do XIX a vissem com desconfiança, o que, conseqüentemente, se refletiu na produção de seus periódicos.⁸⁰

Ao novamente direcionarmos nosso olhar aos textos publicados, observamos que, com o passar dos anos, além dos gêneros habituais, – conto, crítica e poesia, – foram publicados estudos sobre pensadores e artistas do período, como o de Henri Albert sobre o filósofo alemão Friedrich Nietzsche e o de Hans de Wolzogen sobre o compositor Richard Wagner. Algumas rubricas também se expandiram: a seção “Les livres” passou a resenhar mais de dez obras por número, diferentemente de seu momento inicial, quando não ultrapassava tal soma.⁸¹ Em abril de 1896, o *Mercure* sofreu nova mudança, que correspondia ao seu crescimento: como vimos na tabela apresentada anteriormente, seus exemplares chegavam a quase 200 páginas e surgiu, como parte de uma modificação editorial, a seção “Revue du mois”, espécie de junção da “coletânea” e do jornal, que consagrava um número maior de artigos concernentes às questões de interesse geral.⁸² Em língua francesa, o vocábulo *revue* designa não apenas uma publicação periódica, mas, igualmente, um “exame”, um “inventário”. Nesse espaço, os colaboradores do *Mercure* faziam a revisão de assuntos e publicações de cada mês, delimitando de forma mais evidente a localização determinada aos textos de criação e aos escritos diversos, e indicando o posicionamento da revista diante daquilo que surgia em diferentes meios, o que sugestia a aspiração ao ecletismo dessa publicação. A partir de então, a revista mostrou-se claramente dividida em duas partes: a primeira era consagrada os “artigos de fundo, os estudos, os contos, os romances, os poemas, música”; na segunda, apareciam assuntos diversos, em um formato até então inédito na França e em outros países.⁸³

Ademais, o *Mercure* iniciou as atividades de sua própria gráfica em 1896, após três anos de acordo com a Imprimerie A. Davy. A alteração da seção “Journaux et revues”, anunciada por Robert de Souza reflete, de certa forma, uma visão ampla da transformação do periódico:

Aceitando da direção do *Mercure* a responsabilidade dessa rubrica, prevenimos, por meio de algumas palavras, o desapontamento que o leitor poderia experimentar ao ver-se envolto de um novo espírito. [...]

Não podemos querer mais. São tempos, segundo nós mesmos, que buscam outras coisas.

Nesses últimos dois ou três anos, ainda foi necessário que tivéssemos somente um completo conhecimento de todas as ramificações de nossas tentativas e de

⁸⁰ São raras as fotografias de escritores no *Mercure* entre 1890 e 1898. Uma delas, de Ernest Hello, aparece em 1894.

⁸¹ Em 1890, a média era de seis livros avaliados por mês.

⁸² MOLLIER, Jean-Yves. LEYMARIE, Michel (org). *La Belle Époque des revues* (1880-1914). Paris: Éditions de L’IMEC, 2002., p. 131.

⁸³ Informações que constam do catálogo do *Mercure de France*, divulgado em 1899.

nossas ideias. Mas, agora, nos conhecemos bem. E importa tanto advertir quanto sustentar-se.⁸⁴

E, para abrigá-la, o *Mercure* anunciou a seguinte reformulação estrutural:

Desde que existe, o *Mercure de France* sempre deu – materialmente – mais do que havia prometido: é assim que, há alguns meses, ele aparece em nove ou dez folhas, ao invés de oito; mas, baseou-se em oito folhas a sua tarifa anual de venda e de assinatura. Ora, a partir da próxima edição (julho, nº79), ele será publicado em 12 folhas, isto é, com quase 200 páginas, e por conta dessa enorme distância entre oito e doze folhas, o preço da edição aumentará em apenas 0,25 fr. [...] ⁸⁵

Em sua primeira aparição, a “Revue du mois” continha 10 rubricas, apresentadas em ordem de aparição, e que estão descritas na tabela a seguir.

Rubrica	Colaborador	Descrição da rubrica
Poèmes	Francis Vielé-Griffin	Resenhas de livros de poesia.
Roman	Rachilde	Resenhas de romances.
Théâtre	Louis Dumur	Resenha de livros sobre as artes dramáticas.
Littérature	Remy de Gourmont	Resenhas de livros de estudos literários e história da literatura.
Journaux et Revues	Robert de Souza	Comentários sobre artigos de periódicos que circulavam na época, bem como sobre o surgimento de novas publicações.
Lettres Italiennes	Remy de Gourmont	Resenhas de livros italianos.
Les Théâtres	Gaston Danville	Crítica de peças representadas.
Musique	Charles-Henry Hirsch	Crítica de concertos apresentados.
Échos	Mercure de France	Avisos e anúncios sobre o <i>Mercure de France</i> e os agrupamentos da época; cartas recebidas; etc.

Tabela 7 – Rubricas da “Revue du Mois” em abril de 1896.

Nos anos subsequentes, observamos a ampliação da “Revue du Mois”, o que pode ser notado a partir da análise da tabela abaixo, referente a janeiro de 1897.

Rubrica	Colaborador	Descrição da rubrica
Épilogues	Remy de Gourmont	Comentários sobre os acontecimentos da época, na literatura, nas artes e na sociedade.
Poèmes	Henri de Régnier	Resenhas de livros de poesia.
Roman	Rachilde	Resenhas de romances.
Littérature	Pierre Quillard	Resenhas de livros de estudos literários e história da literatura.
Théâtre	Louis Dumur	Resenha de livros sobre as artes dramáticas.
Publications récentes	Mercure de France	Lista de livros publicados por diferentes editoras e assuntos diversos, tais como arte, crítica, sociologia, entre outros.

⁸⁴ SOUZA, Robert de. Journaux et revues. *Mercure de France*. Paris, t. 18, p. 143-44, avr. 1896. Tradução nossa.

⁸⁵ MERCURE de France. Échos. *Mercure de France*. Paris, juin 1896, t. 18, p. 470-71. Autor. Tradução nossa.

Journaux et revues	Robert de Souza	Comentários sobre artigos de periódicos que circulavam na época, bem como sobre o surgimento de novas publicações.
Lettres néerlandaises	F. E.	Resenha de livros holandeses.
Les Théâtres	A.-Ferdinand Herold	Crítica de peças representadas.
Musique	Charles-Henry Hirsch	Crítica de concertos apresentados.
Art	André Fontainas	Crítica de livros de arte e de exposições.
Échos	Mercure de France	Avisos e anúncios sobre o Mercure e os agrupamentos da época; cartas recebidas; etc.

Tabela 8 – Rubricas da “Revue du Mois” em janeiro de 1897.

Abaixo, temos a tabela relativa à “Revue du Mois” de janeiro de 1898 e que contém 27 rubricas – soma que representa mais do que o dobro do mesmo mês do ano precedente. Quanto àqueles que as assinavam, notamos tratar-se de membros da redação do *Mercure* e próximos de seu grupo fundador, caso de Pierre Quillard, Rachilde e Remy de Gourmont, e de colaboradores assíduos da revista, que também participavam de outras publicações e de agrupamentos da época.

Rubrica	Colaborador	Descrição da rubrica
Épilogues	Remy de Gourmont	Comentários sobre os acontecimentos da época, na literatura, nas artes e na sociedade.
Les Poèmes	Pierre Quillard	Resenhas de livros de poesia.
Les Romans	Rachilde	Resenhas de romances.
Littérature	Pierre Quillard	Resenhas de livros de estudos literários e história da literatura.
Histoire, Sociologie	Marcel Collière	Resenhas de livros de história e sociologia.
Psychologie	Gaston Danville	Resenhas de livros de psicologia.
Science Sociale	Henri Mazel	Discussões de temas acerca de tal área de conhecimento.
Questions morales et religieuses	Victor Charbonnel	Cartas, resenhas e referências às publicações de outros periódicos sobre essa área de conhecimento.
Méthodes	Valéry	Resenhas de livros sobre estudos da língua.
Voyages, Archeologie	Charles Merki	Resenha de livros e artigos sobre o assunto.
Romania, Folklore	J. Drexelius (Pseudônimo de Remy de Gourmont)	Resenha de livros e indicações de artigos publicados sobre o tema.
Bibliophilie, Histoire de l'art	R. de Bury	Resenhas de livros de assuntos diversos. Comentários sobre outros periódicos.
Ésotérisme et spiritisme	Jacques Brieu	Resenhas de livros e indicações de periódicos sobre tais temas.
Notices Bibliographiques	Henry Detouche e Rachilde	Resenhas de dicionários e enciclopédias publicados.
Les Revues	Robert de Souza	Comentários sobre artigos de revistas que circulavam na época, bem como sobre o surgimento de novas publicações.

Les Journaux	R. de Bury	Comentários sobre artigos de jornais que circulavam na época, bem como sobre o surgimento de novas publicações.
Les Théâtres	A.-Ferdinand Herold	Crítica de peças representadas.
Musique	Charles-Henry Hirsch	Crítica de concertos apresentados.
Art Moderne	André Fontainas	Crítica de livros de arte moderna e de exposições.
Art Ancien	Virgile Josz	Crítica de livros de arte antiga e de exposições.
Publications d'art	Yvanhoé Rambosson	Comentários sobre artigos de periódicos que tangem as artes.
Chronique de Bruxelles	George Eekhoud	Crônica sobre literatura e artes belgas.
Lettres Anglaises	Henry-D. Davray	Resenha de livros e artigos de periódicos ingleses.
Lettres latino-américaines	Pedro-Emilio Coll	Resenha de livros de autores latino-americanos.
Lettres Tchèques	Jean Rowalski	Resenha de livros e artigos de periódicos tchecos.
Publications récentes	Mercure de France	Lista de livros publicados por diferentes editoras e assuntos diversos, tais como arte, crítica e sociologia, entre outros.
Échos	Mercure de France	Avisos e anúncios sobre o <i>Mercure</i> e os agrupamentos da época; cartas recebidas; etc.

Tabela 9 – Rubricas da “Revue du Mois” em janeiro de 1898.

A variedade das rubricas nos revela que o *Mercure de France* se afinou à seguinte tendência: a de revistas que “(...) acolhem tudo o que é ‘avançado’, no que tange a todos os domínios (arte, literatura, filosofia, política) e pretendem assim serem revistas completas, como as grandes revistas dominantes”.⁸⁶ O *Mercure* acentuou seu cosmopolitismo, dando maior atenção à literatura estrangeira por meio de suas “Lettres”, inclusive portuguesas, que difundiam notícias do cenário literário de Portugal e que noticiaram aspectos da literatura brasileira do fim do XIX. As rubricas de resenhas de livros de diversos domínios do conhecimento correspondem à voga de especialização intelectual, que começou a ganhar contornos precisos na França no século XVIII. No início do século XIX, o surgimento de sociedades e periódicos especializados corroborou o florescimento de diferentes disciplinas, que ganharam vez e, conseqüentemente, foram institucionalizadas nas universidades, tornando-se cada vez mais independentes e resultando no acúmulo de conhecimento.⁸⁷ No final do XIX, o “homem de letras”, – conceito oriundo do século XVIII, – encarnava a detenção da legitimidade cultural, defendendo a divisão do trabalho intelectual, transpassando as “fronteiras tradicionais entre a cultura literária e a cultura científica, entre o grande público e público

⁸⁶ CHARLE, op. cit., p. 106. Tradução nossa.

⁸⁷ Estas informações constam da obra *Uma história social do conhecimento – II: da Enciclopédia à Wikipédia*, de Peter Burke, publicada em 2012 pela Editora Zahar.

erudito”.⁸⁸ Além disso, ao dar vez à sociologia, que em território francês, por exemplo, encontrou independência acadêmica na segunda metade do século XIX, o *Mercure de France* mostrou-se afinado às tendências intelectuais e discussões teóricas de sua época, conferindo atualidade ao seu conteúdo. Já as rubricas que versavam sobre espiritismo e esoterismo não apenas refletiram a atmosfera de misticismo própria do Simbolismo, mas, outrossim, o olhar para o surgimento de tendências religiosas contemporâneas ao *Mercure*. O principal doutrinador do espiritismo, Allan Kardec, viveu na França e espraçou suas teorias no XIX, as quais ganharam terreno significativo na segunda metade desse século, inclusive em outros países.⁸⁹

Pouco a pouco, o *Mercure de France* afirmou-se como grande publicação, por conta de “seu número de páginas, sua ambição enciclopédica” e “(...) sua influência sobre a juventude e o movimento das letras”. Passou, a partir de 1897, a ser comercializado, também, em coleções, o que indica que a revista possuía o desejo de permanecer nas prateleiras das estantes de seus leitores, refutando entregar-se à efemeridade característica do suporte, no que se refere ao formato in-8, que permitia melhor organização nas prateleiras das bibliotecas particulares. Permaneceu, no entanto, ajustada aos seus propósitos de origem na medida em que continuou a desenvolver um discurso de ruptura com a Academia e outras instituições, e manteve um elo com as vanguardas estéticas”.⁹⁰ Consequentemente, essa ampliação demandou novos valores, apresentados na tabela abaixo. Vale ressaltar que tais quantias, apesar do encarecimento, rivalizavam com aquelas de outras revistas semelhantes, como *L’Ermitage*,⁹¹ mas ainda se mantinham menores do que aquele da maior publicação da *grande presse* do período, a *Revue des Deux Mondes*.⁹² O próprio *Mercure de France* chegou a afirmar que era, em seu tempo, o grande periódico francês que custava mais barato.⁹³

⁸⁸ CHARLE, Christophe. *Naissance des “intellectuels”* (1880-1900). Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. p. 32. Tradução nossa.

⁸⁹ Em julho de 1893, Louis Dumur resenhou a obra *Le Spiritisme devant la Conscience*, de Urbain Feytaud.

⁹⁰ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 38-39. Tradução nossa.

⁹¹ Entre os anos de 1894 e 1897, o valor avulso era de 0,80 fr. A assinatura anual, na França, chegava à soma de 10 francos (anual).

⁹² Entre os anos de 1891 e 1895, a assinatura anual, na França, chegava à soma de 50 francos.

⁹³ No Catálogo de 1899.

Ano	Valor da assinatura	Valor da venda avulsa
1896	15 fr. (anual) 8 fr. (semestral) 5 fr. (trimestral)	1 fr. 50 (França)
1897	20 fr. (anual) 11 fr. (semestral) 6 fr (trimestral)	2 fr
1898	20 fr. (anual) 11 fr. (semestral) 6 fr (trimestral)	2 fr.

Tabela 10 – Valores do *Mercure de France* (1896 a 1898)

O *Mercure de France* assumiu não apenas a tarefa de dar voz aos *jeunes* de sua época, mas, igualmente, de editar suas obras. Discorreremos sobre essas atividades nas próximas linhas.

1.2 A editora do *Mercure de France*

O momento de efervescência das revistas simbolistas caracterizou-se por modificações no campo editorial. Após o Romantismo, mudanças ocorreram na relação entre escritores e editores, pois os homens de Letras desejavam estabelecer “os cânones de sua escritura independentemente das tradições ou dos gostos do público”.⁹⁴ No século XIX, o editor consolidou-se como nova personagem da cena literária, dotada de novas competências, concebendo a produção do livro, reunindo autores e, conseqüentemente, imprimindo seus escritos. Contudo, o campo literário particularizou-se por períodos de fragilidade econômica; o livro passou a ser um “artigo de luxo” e uma editora não podia publicar obras sem assegurar-se de seu sucesso. Segundo Christophe Charle, excetuando-se “as celebridades, os editores permanecem, com efeito, reticentes em publicar versos de venda incerta”.⁹⁵ Logo, aqueles que eram pouco reconhecidos passaram a buscar alternativas para a divulgação de sua produção.

Os entusiastas da vanguarda literária traziam ao público obras de tiragens limitadas – entre 100 e 300 exemplares,⁹⁶ e as suas revistas comercializavam livros por subscrição. Tratava-se da ruptura com o “circuito editorial clássico”, quando jovens escritores buscavam o caminho

⁹⁴ CHARLE, Christophe. Le champ de la production littéraire. In: CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Org.). *Histoire de l'édition française*. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque. Fayard/ Cercle de la Librairie, 1990. p. 137. Tome III. Tradução nossa.

⁹⁵ Idem, p. 149.

⁹⁶ BOSCHETTI, Anna Légitimité littéraire et stratégie éditoriale. In: MARTIN, Jean-Henri. CHARTIER, Roger. VIVET, Jean-Pierre. *Histoire de l'édition française*. Le livre concurrencé (1900-1950). Paris: Promodis, 1986. Tome IV. p. 483.

da originalidade. A relação entre autor e editor, de acordo com Anna Boschetti, baseava-se no papel adquirido pelo segundo, e pelo crédito atribuído a ambos:

De simples agente da publicação, o editor transforma-se em “descobridor”. Sua imagem é moldada por seus autores, e influencia novos recrutas. Assim, Lemerre é o editor do Parnaso e, até 1900, de Bourget. Fasquelle é Charpentier, de quem adquiriu os fundos, e os naturalistas; Ollendorf é Maupassant e Ohnet; Calmann-Lévy, Loti e Anatole France; Plon, os autores católicos; Stock, a literatura *dreyfusarde* e as traduções. Por forças maiores, estão excluídos Fayard e Flammarion, empresas que visam abertamente ao sucesso comercial, ou Albin Michel, que enriqueceu e constituiu seus fundos readquirindo soldos, e publica uma produção muito heterogênea.⁹⁷

As incursões editoriais do *Mercure de France* iniciaram-se quando Léon Vanier⁹⁸ recusou-se a publicar o *Latin Mystique*, de Remy de Gourmont. Vanier atuava, ao lado de Alphonse Lemerre, como uma espécie de mecenas de alguns escritores. Diante da rejeição, Alfred Vallette se deu conta de que uma iniciativa deveria ser tomada para que os escritos de seus colaboradores e de seu círculo alcançassem o público leitor, oferecendo-os a um valor acessível, o que ocorreu em 1892, com o anúncio da publicação do *Latin Mystique*. Excluídas do “circuito editorial clássico”, interessado apenas em obras que assegurassem algum valor e cujo sucesso de vendas se desse rapidamente”, revistas como o *Mercure* passaram, portanto, a fundar suas próprias editoras, e assim “ultrapassar a barreira do silêncio” que as circundava.⁹⁹

Vallette parecia fazer questão de proferir aos seus leitores a crítica de seu periódico e de seus pares à estrutura do campo editorial de seu tempo. Assim, elencou os nomes daqueles que se interessavam em adquirir um exemplar do *Latin Mystique*: Pierre Quillard; abade Mugnier;¹⁰⁰ P.-N. Roinard;¹⁰¹ Saint-Pol-Roux;¹⁰² o Alfred Vallette; e Frédérick Sorrien.¹⁰³ Aparentemente, ao revelar quem eram os interessados, intentou legitimar o valor dessa obra. Observamos que a revista se dedicou intensamente à divulgação de seu projeto: no número do mês subsequente, aparece o sumário do *Latin Mystique*, além de propaganda do *imprimeur-éditeur* Édmond Monnoyer. Em “Échos divers et communications” de maio de 1892, novamente tornou públicos os nomes daqueles que requeriam exemplares do *Latin Mystique*, – em maior

⁹⁷ BOSCHETTI, Anna. Légitimité littéraire et stratégie éditoriale. In: MARTIN, Jean-Henri. CHARTIER, Roger. VIVET, Jean-Pierre. *Histoire de l'édition française*. Le livre concurrencé (1900-1950). Paris: Promodis, 1986. Tome IV. p. 484. Tradução nossa.

⁹⁸ Tornou-se livreiro em 1869. Conhece o sucesso com a revista *Paris moderne*, que publicou poemas parnasianos. Foi apoiador da revista *Le Décadent*. Publicou textos de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé.

⁹⁹ CHARLE, op. cit., p. 144. Tradução nossa.

¹⁰⁰ Arthur Mugnier, eclesiástico, vicário de Notre-Dame-des-Champs (Paris). Conferencista e escritor (1853-1944).

¹⁰¹ Paul-Napoléon Roinard, poeta libertário (1856-1930).

¹⁰² Pseudônimo de Paul-Pierre Roux, poeta simbolista (1861-1940).

¹⁰³ Nenhuma informação encontrada.

número do que no primeiro informe, – inclusive em papel de luxo. Além dos colaboradores habituais, aparecem como solicitantes homens de letras estrangeiros, a exemplo do poeta simbolista português Antonio de Oliveira Soares, sinalizando a possível circulação do livro de Gourmont em outros países europeus. Além disso, Marcel Schwob¹⁰⁴ dedicou-se à avaliação da obra de Remy de Gourmont, em texto crítico divulgado nesse mesmo ano. Schwob classifica-a como “erudita” e “original”, além de comparar as traduções feitas por Gourmont a aquelas que Baudelaire fizera dos escritos de Edgar Allan Poe – portanto, tal comparação confere a Remy de Gourmont *status* semelhante ao do autor de *Les fleurs du mal*.¹⁰⁵

Para exaltar suas iniciativas, o *Mercure de France* consagrou o número de setembro de 1892 à divulgação de suas conquistas, e autodenominou-se “Recueil mensuel de littérature et d’art”. Nessas páginas, apresenta-se uma classificação dos textos publicados pela revista: artigos diversos, crônicas, contos, novelas, crítica, literatura estrangeira, poesia, teatro e ocultismo, filosofia e sociologia. Aparece, também, a seguinte nota, publicada junto a uma propaganda do *Latin Mystique*, que ressalta sua singularidade diante das demais revistas da época e sugere a notoriedade daquilo que divulgava, bem como a de seus colaboradores, além do cosmopolitismo, do ineditismo, raridade e atualidade de suas edições. Apesar de extensa, julgamos relevante reproduzi-la com o objetivo de expor as particularidades desse anúncio, que flerta com a forma do manifesto e que revela quais eram os nomes dos assíduos da revista, bem como daqueles que por ela eram aclamados e tomados como referenciais. Vê-se, ainda, um *Mercure de France* que se impõe aos seus leitores como a “mais completa bibliografia contemporânea”:

MERCVRE DE FRANCE

Hoje muito conhecido para que seja necessário expor suas tendências; não se assemelha a nenhuma das publicações atuais.

A coleção do MERCVRE DE FRANCE contém diversos inéditos de Villiers de l’Isle-Adam, o fac-símile de uma página manuscrita e variantes de *Eve future*; inéditos de J. Barbey d’Aurevilly; cartas inéditas de Balzac, Delacroix; *Portrait inédit de Gustave Flaubert* junto de seu busto, por Clésinger; prosas e poesias inéditas, texto e tradução: italianas (Giosué Carducci, Guido Mazzoni), inglesas (dez poetas), holandesa (Frans Erens); traduções inéditas de curiosos artigos de Edgar Poe (por X.), de um poema de Jean Paul: *Hylo et Méhalla* (por Jules Bois e Henry Albert), poemas em prosa de Ola Hansson e de O.-J. Bierbaum (por Jean de Néthy); artigos de G.-Albert Aurier sobre *Vincent van Gogh*, *Raffaelli*, *Paul Gauguin*, *Eugène Carrière*, *Renoir*, *Henry de Groux*; as baladas e quase todas as poesias de Laurent Tailhade, que formam o volume esgotado: *Au pays du Mufle*; páginas *encontradas* de Stéphane Mallarmé; prefácio de Camille Lemonnier ao romance de Rachilde:

¹⁰⁴ Cronista, poeta, romancista e ensaísta francês (1867-1905).

¹⁰⁵ SCHWOB, Marcel. *Le Latin Mystique. Mercure de France*. Paris, t. 3, nov. 1892. p. 240-247.

La Sanglante Ironie; discussão (artigos assinados por Edouard Dubus e Louis Dumur) da prosódia de Louis Dumur, baseada no acento tônico; de Remy de Gourmont, novelas, poemas em prosa, artigos, o *Joujou Patriotisme*, um romance inédito em livraria: *Le Fantôme*; contos, novelas, artigos e esboços de Jules Renard, todas as matérias que compõem o volume *Sourires Pincés*; estudos de Charles Morice sobre *Jean Dolent*, *Edouard Dubus*, artigos de crítica, poemas em prosa e poesias; notas biográficas e anedóticas de Ernest Raynaud sobre *Laurent Tailhade*, *Jean Moréas*, *Maurice du Plessys*, *Louis Dumur*; artigo da Princesa Nadejda sobre o *Sens esthétique chez les Russes*; artigo de Marcel Schwob: *La Perversité*, sobre *l'Écornifleur*; artigos de ocultismo de Édouard Dubus; artigos de crítica literária de Alfred Vallette sobre obras de *Edouard Rod*, *Jean Lombard*, *Maurice Maeterlinck* e *Charles van Lerberghe*, *Jules Renard*, *G.-Albert Aurier*, *Laurent Tailhade*; artigo de Saint-Pol-Roux sobre *l'Art Magnifique*, e prosas e poesias; artigos de crítica de Pierre Quillard a propósito das obras de *Stéphane Mallarmé*, *Laurent Tailhade*, *Catulle Mendès*, *Bernard Lazare*, *Henri de Régnier*; artigos de Louis Denise sobre *Sixtine*, *Germain Nouveau*, e poesias; artigo de Charles Merki sobre *Georges Rodenbach*, artigos diversos, poemas em prosa e novelas; a série dos *Contes d'Au-Delà*, de Gaston Danville; e poemas, novelas, fantasias, artigos de Raoul Minhar, Albert Samain, Jean Court, José-Maria de Heredia, A.-Ferdinand Herold, Jean Dolent, Rachilde, Lucien Descaves, Adrien Remacle, Marcel Collière, Willy, Julien Leclercq, Jean Lorrain, Bernard Lazare, Louis le Cardonnel, Dom Junipérien, Paul Margueritte, Adolphe Retté, P.-N. Roinard, L.-P de Brinn'Gaubast, Paul Morrisse, Gabriel Vicaire, Germain Nouveau, Léo Trézenik, Ernest Tissot, Tola Dorian, Dauphin Meunier, Jules Méry, Pierre-M. Olin, Maurice du Plessys, Edmond Barthélémy, Théodore Randal, etc.; a mais completa bibliografia contemporânea e curiosidades diversas.¹⁰⁶

Em uma prática comum à época,¹⁰⁷ a atenção dada ao *Latin Mystique* fez com que Remy de Gourmont se pronunciasse em agradecimento e reiterasse as configurações do campo editorial – sobretudo no que concerne aos grandes editores, que fechavam suas portas aos *novos*:

Eu seria ingrato e desajeitado se, após o sucesso do *Latin Mystique*, não oferecesse meus humildes agradecimentos aos assinantes e aos leitores desta revista, e se não acrescentasse algumas miúdas reflexões:

Simplemente isto: o *Latin Mystique* representava, do ponto de vista material, um grande esforço, reclamava despesas relativamente elevadas; várias das principais editoras deram-se conta disso e recusaram a empreitada. Ora, o que assustou os sólidos comerciantes, nós conseguimos – e isso graças à vossa boa administração e à simpatia inteligente de nossos amigos, próximos e distantes. Um livreiro não é, portanto, mais indispensável que um jornal a um escritor que temia os comprometimentos. Era preciso prová-lo; está feito – e mais do que feito. Diríamos que isso não é nada, e que é preciso ver a continuação: e a veremos.

Afetuosamente,
Remy de Gourmont.¹⁰⁸

¹⁰⁶ *MERCURE de France*. Paris, t. 6, sept. 1892. Autor. s.p. Tradução nossa.

¹⁰⁷ Discorreremos sobre os aspectos das sociabilidades no momento simbolista no segundo capítulo desta tese.

¹⁰⁸ GOURMONT, Remy. *Le Latin Mystique*. *Mercure de France*. Paris, t. 6, p. 187, oct. 1892. Tradução nossa.

O caso de Gourmont e de seu *Latin Mystique* possibilita a análise do empreendimento de Alfred Vallette frente às incursões editoriais de seu tempo. Havia editores que obtinham ganhos significativos e, conseqüentemente, exploravam o trabalho dos escritores. Paul Verlaine, por exemplo, pagou a Vanier para ser editado, antes mesmo de receber os frutos de sua produção; quando ciente das pretensões do poeta, o editor “refugiou-se por detrás de seus contratos” para recusar a partida do autor de quem obtinha “rendas substanciais”.¹⁰⁹ Diante de tal cenário, os “fundadores do *Mercure de France*, e antes deles os jovens escritores que se reuniam em volta de minúsculas revistas de vanguarda, quiseram quebrar as leis do sistema, recusar as práticas dos aproveitadores, trabalhar em prol de uma literatura livre de contaminação material”.¹¹⁰ No que se refere ao trabalho de tradução, “eram pagos para comercializar os volumes, o que permite verificar o alinhamento da corporação dos editores sobre essa degradação da remuneração dos homens de letras”.¹¹¹ O *Mercure de France* foi responsável pela tradução das obras de Friedrich Nietzsche, por exemplo. Em 1898, Henri Albert,¹¹² a Société du *Mercure de France* e Elisabeth Nietzsche, irmã do pensador alemão, estabeleceram um trato, segundo o qual “a sociedade adquiriu o direito exclusivo de traduzir e de publicar em língua francesa as Obras de Frédéric Nietzsche”.¹¹³ De acordo com o mesmo documento, Henri Albert dirigiria os trabalhos de tradução, e a Société du *Mercure de France* poderia determinar o formato dos volumes, bem como fixar as tiragens e o preço de venda. O acordo chama-nos a atenção por ter sido firmado em um momento de precariedade da atividade de tradução, pois, raramente, tradutores recebiam mais de 400 francos por livro.

Em setembro de 1894, Alfred Vallette chegou a discutir o posicionamento de Léon Vanier contra as revistas que passaram a editar livros. Vanier dizia que as publicações que auxiliara se teriam tornado suas concorrentes. Em contrapartida, Vallette afirmou que livreiros não pagavam os direitos dos autores e, se fossem justos com os escritores, não precisaria editá-los; Vanier sairia no prejuízo, por isso suas reclamações. A polêmica entre ambos indica, igualmente, a “duplicidade dessa geração de livreiros especiais que soube evitar a crise do livro explorando o elitismo da jovem literatura”.¹¹⁴ Fato considerável foi, ainda, a morte de Léon Vanier em 1896, quando muitos de seus autores – Vielé-Griffin, Tailhade, Henri de Régnier e

¹⁰⁹ MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. p. 625. Tradução nossa.

¹¹⁰ Idem, ibidem. Tradução nossa.

¹¹¹ Idem, p. 446. Tradução nossa.

¹¹² Escritor e jornalista (1869-1921).

¹¹³ Contrato disponível para consulta no IMEC. Tradução nossa.

¹¹⁴ MOLLIER, op. cit., p. 459. Tradução nossa.

mesmo Rachilde – migraram definitivamente para a editora do *Mercure*, contribuindo para o declínio da *maison d'édition* do primeiro:

Sem ir a fundo na questão técnica, da qual as revistas literárias não possuem o conhecimento do Sr. Vanier, ainda que ele o insinue, eis aqui algumas das ofensas formuladas pelos autores contra os editores *especiais*. Se eles editam com o custo do autor, fazem pagar muito caro; se editam com suas taxas, faltalhes – e pudera! – gosto, e é de tal forma que o autor é obrigado, às vezes, a retirar seu manuscrito (sei de um livro aceito pelo Sr. Vanier cujo manuscrito permaneceu guardado por um ano); era um negócio ruim? O autor, impaciente, levou o livro a uma revista, que logo o publicou, e *ele hoje está esgotado*. Esses editores não têm nenhuma iniciativa e *nunca* arriscam seus fundos, pois não vale arriscar para avançar uma obra cuja venda é certa, ao menos na concorrência dos custos: essa admirável prudência, da qual, atualmente, eles ceifam a colheita, faz deles, portanto, mais depositários do que editores. Ora, são os piores depositários, quase sem relações comerciais, que não procuram acreditar neles e, nesse ponto, de uma inatividade torpe. É isso que o Sr. Vanier chama conhecer o seu ofício? Que pena! Eu posso então lhe afirmar que as revistas sabem melhor do que ele o seu ofício.¹¹⁵

Em 1898, foi a vez de Rachilde criticar as práticas dos editores da época, cujos agentes almejavam transformar o livro em mera ferramenta de publicidade, ao seu ver subestimando o intelecto dos leitores. Para ela, editores poderiam ser comparados a “caçadores”, e sua atitude equiparada ao “cretinismo”, sempre aliando a escrita a qualquer forma de obtenção de lucro – neste caso, ao inserirem propagandas dentro dos livros que vendiam, atrapalhando a leitura. Devemos considerar que o ataque constante aos grandes editores refletia não apenas a indignação frente ao estrutural, mas sim ao desejo de competir com eles: afinal, como aponta Jean-Yves Mollier, era necessário rivalizar e desbancar a “editora mercantil” para se obter maior espaço nesse cenário.¹¹⁶

[...] os Senhores editores descobriram o meio de ainda emaranhar os capítulos. Eles descobriram a propaganda intercalada entre as páginas. No primeiro momento, eles foram modestos, e falaram apenas de *romances*, insinuando, por meio de frequentes biografias, que *aquele* que estais lendo era, sem dúvida, pior do que aquele que eles anunciavam, já que fazem questão de interromper vossa leitura para elogiar a outra. Pouco a pouco, suas pretensões de industriais, cujo comércio sempre foi diferente daquele para o qual pagam taxa profissional, se acentuaram e escorregaram, ao longo de seu in-18º, imagens... tanto menos possível em relação ao texto. Vós não sereis mais obrigados a cortar nervosamente o papel, é preciso, não menos nervosamente, amarrotar as propagandas dos vendedores de papel-machê (o que é um trabalho doloroso), enviar ao diabo *horses-guards* pintados de vermelho em um fundo azul (*travessia marítima em 60 minutos*), desenvolver todo um catálogo de estação termal (buraquinhos baratos), e, enfim, percorrer, apesar

¹¹⁵ VALLETTE, Alfred. Questions de librairie. *Mercure de France*. Paris, t. 12, p. 80-84, sept. 1894. Tradução nossa.

¹¹⁶ MOLLIER, op. cit., p. 626.

de vossa escrupulosa atenção uma série de prospectos que se alternam com a séries da protestações amorosas do herói da história.¹¹⁷

Para Mollier,¹¹⁸ os jovens escritores encontraram nas revistas de vanguarda sua via de contestação das estratégias comerciais dos grandes editores.¹¹⁹ De tal perspectiva, o *Mercure de France* colocou em prática ações específicas, como a numeração dos exemplares impressos, “para que o autor possa, a qualquer momento, verificar de maneira concreta o montante de seus direitos”, além de propor a criação de um sindicato composto por escritores e editores, criador de um selo de controle que constava da primeira folha de cada livro e que controlava todos os exemplares declarados e timbrados.¹²⁰ Ao apresentar os contornos da já mencionada “livraria especial”, o *Mercure de France* propôs, ainda, o rompimento com as manifestações literárias ditas “tradicionais” e “acadêmicas”. Enquanto editor, Alfred Vallette não se preocupava com a demanda do mercado, desprezando a publicidade, como vimos anteriormente, e aclamando a publicação de poesia, gênero menos rentável do que o romance, mantendo o elitismo de suas publicações ao oferecer aos leitores livros impressos em papéis de luxo, como Holanda Van Gelder¹²¹ e Japão imperial,¹²² que custavam “desde 1894, de 32 a 45 francos, soma proibitiva para quem não é rico, mas que garante substanciais entradas de dinheiro nos caixas”.

Contudo, apesar da postura de resistência diante das ações editoriais da década de 1890, Alfred Vallette assumiu a conduta comum aos demais livreiros de seu tempo, que reproduziria “(...) em um contexto muito mais restrito economicamente, as condições de ascensão social de seus predecessores, os livreiros editores da primeira metade do século XIX. Para ele, privado dos capitais importantes teria sido em vão esperar para, um dia, fundar sua empresa”. Além disso, ao repartir em 208 ações com o público, e agindo de modo a proteger o grupo de fundadores, Vallette reproduziu a conduta de seus antecessores, aplicando uma gestão

¹¹⁷ RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, oct. 1898, t. 24. p. 199-200. Tradução nossa.

¹¹⁸ Em sua obra *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme de l'édition (1888-1920)*, Jean-Yves Mollier consagra um capítulo aos editores do fim do século XIX (“Les nouvelles concurrences: Vallette, Grasset, Gallimard et leurs anciens”). Tradução nossa.

¹¹⁹ MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. p. 455.

¹²⁰ Idem, p. 456.

¹²¹ “Nome do papel vergê. Fabricado na cuba, leva quase sempre o nome do fabricante e é espesso e branco, com vergaturas aparentes e reservado a tiragens de luxo. Também é denominado papel de linho de Holanda”. (p. 557)

¹²² Do *Dicionário do Livro* (p. 557), consta a informação de que se tratava de um “papel aveludado ligeiramente marmorizado, mais ou menos espesso e muito resistente, fabricado no Japão com rebentos de bambu e outros produtos, como a casca da amoreira. O seu uso foi introduzido na França nos meados do século XIX e é reservado às tiragens de luxo. Também muito utilizado no restauro, é de gramatura variável, desde muito fino e transparente até à espessura do cartão. É obtido de forma manual e semi-industrial, confeccionado com fibras longas e a massa é de tal forma depurada que não contém resíduos de lignina. É de grande resistência ao rasgo, o que torna particularmente recomendado o seu uso para o restauro de obras em papel”.

capitalista “produtora de lucros comerciais, no percurso e no crescimento de uma revista teoricamente fora do sistema”.¹²³

Jean-Yves Mollier nos chama a atenção, igualmente, para o fato de que Alfred Vallette, ao mesmo tempo em que foi entusiasta da inovação, mostrou-se defensor da ordem social. Seguramente, coexistiam na editora do *Mercure de France* a forma especial e a forma tradicional desse exercício, fazendo com que o diretor obtivesse rendimentos por meio dos livros por ele publicados. Por vezes, sacrificou o interesse de seus autores em nome do que considerava a melhor maneira de dirigir o *Mercure*. Ainda que a Sociedade Anônima do *Mercure de France* não lhe pertencesse, “não freou o desenvolvimento de sua empresa para evitar recorrer aos capitais exteriores e conservar, ao mesmo tempo, o controle da sociedade que ele dirigia”. Além disso, suas práticas serviram de modelo para publicações e editoras posteriores, caso da *Nouvelle Revue française* e da *maison* Gallimard: “Vallette havia estabelecido um comitê de leitura severo e fornecido à geração seguinte um modelo de desenvolvimento a ser imitado, mas, sobretudo, melhorado, para que se pudesse ir ainda mais longe...”.¹²⁴

Alfred Vallette deixou a literatura em segundo plano e dedicou-se integralmente às questões financeiras do *Mercure*, o que despertou a indignação de alguns de seus colaboradores, a exemplo de Paul Léautaud, para quem o *gérant* seria um “comerciante, um fazedor de contas, um argumentador de mente fechada, um pretensioso que se infla de longe, arriscando tremer as pernas quando o fogo começa a esquentar”. Após um escândalo envolvendo o mesmo Léautaud, declarou: “O que querem que me ocorra, jovens, disse-lhe Vallette. Por Deus! Eu sei muito bem que os senhores têm um público de quatrocentas pessoas que seguem tudo o que escrevem; mas, para mim, o que conta são meus assinantes”.¹²⁵ Assim, tentava manter o reconhecimento de sua editora, fundada, igualmente, na qualidade de seus escritores e de suas publicações:

É necessário lembrar as riquezas do catálogo da editora do *Mercure*? Remy de Gourmont, Henri de Régnier, Nietzsche, Verhaeren, Villiers de L’Isle-Adam, Francis Jammes, Jules Laforgue, Albert Samain, Rudyard Kipling, Lafcadio Hearn, Havelock Ellis, Wells são os seus pilares. Mais ainda? Léon Bloy, Paul Claudel, Jules de Gaultier, Moréas, Colette, René Ghil, Rachilde, Edmond Pilon, Léon Séché. [...] Nada de qualidade medíocre nessa seleção, nenhum romance de interesse efêmero. Tudo ali é sólido, à prova do tempo.¹²⁶

¹²³ MOLLIER, Jean-Yves. *L’argent et les lettres: Histoire du capitalisme d’édition (1886-1920)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988. p. 630, 457 e 459. Tradução nossa.

¹²⁴ Idem, p. 461. Tradução nossa.

¹²⁵ SILVE, Édith. *Paul Léautaud et le Mercure de France: chronique publique et privée 1914-1941*. Paris: Mercure de France, 1985. p. 193 e 163. Tradução nossa.

¹²⁶ André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943. p. 176. Tradução nossa.

O *Mercur de France* não apenas sobreviveu ao ano de sua fundação, mas se manteve ascendente, transpassando os limites do século XIX. Se, em 1894, seu catálogo contava com pouco mais de 50 escritores, a progressão de sua editora mostrou-se ainda eficaz no início do século XX, com uma soma duas vezes maior de autores editados.¹²⁷ Conservou, também, sua atenção à literatura e às outras artes. Suas aspirações resultaram de um momento específico do periodismo francês, o das *petites revues*, a ser descrito no item a seguir.

1.3 As *petites revues* simbolistas

Em sua *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*, Christophe Charle nos indica as condições que levaram à expansão do público leitor e à proliferação de periódicos nesses anos. A partir do Segundo Império, o país conheceu avanços técnicos, tais como o surgimento do telégrafo elétrico. Esse crescimento revela, segundo Charle, a demanda de “cultura viva em todos os níveis da sociedade”, e os jornais passaram a visar, também, ao leitorado popular.¹²⁸ Graças aos *quotidiens à un sou*, as portas do universo da leitura abriram-se aos novos alfabetizados:¹²⁹ o processo de escolarização em massa aliou-se às novas práticas de leitura, o que contribuiu para o aumento do número de leitores.¹³⁰

O advento de *La Presse*, de Émile de Girardin, representou o início de uma nova era para os periódicos franceses. O momento caracterizou-se pela baixa do preço das assinaturas (equivalente a 421 horas de trabalho de um operário), a propagação dos anúncios na última página e, por fim, a introdução do romance-folhetim. Tratava-se dos primeiros passos de uma imprensa dotada de conteúdo simples, que propunha aos leitores uma estrutura marcada, por exemplo, pela multiplicação de imagens e novos modelos de formatação.

Na Terceira República, as atividades da imprensa mantiveram-se em ascensão. A lei de 29 de julho de 1881 concedeu a liberdade e o direito a qualquer indivíduo de fundar um jornal. Eram muitas as grandes revistas de cultura geral, concomitantes à popularização das rotativas, que foram “necessárias para a eclosão da grande imprensa de informação (1866-1890), depois a mecanização da composição, contemporânea ao advento da ‘fada eletricidade’

¹²⁷ Catálogo que data de outubro de 1894. Disponível para consulta no IMEC.

¹²⁸ CHARLE, Christophe. *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*. Éditions du Seuil, 1991. p. 129.

¹²⁹ LYON-CAEN, Judith. L'exercice de la presse au XIX^e siècle. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 29.

¹³⁰ Idem, p. 36.

e da fotogravura (1890-1914).”¹³¹ O balanço desses anos de evolução nos é apresentado de forma precisa por Gilles Feyel: para o autor, o “Antigo Regime tipográfico” deu lugar a um período de “revolução industrial”, que se estendeu de 1820 a 1890. Tais anos foram simultâneos à “conquista de novos públicos por uma imprensa numerosa e diversificada, servida pelo desenvolvimento das telecomunicações”.¹³² Grandes tiragens e novas formas de comercialização particularizaram a “era de ouro” da imprensa francesa. Em 1884, a França testemunhou o lançamento do primeiro *Matin*, de Alfred Edwards,¹³³ e a publicação de *Bel-Ami*, de Guy de Maupassant, reconhecido como “romance do jornalismo”. Em 1888, *Le Petit Journal* tornou-se o primeiro quotidiano francês a ultrapassar um milhão de exemplares, o que acarretou a preparação para a “(...) grande virada da massificação, que é a dos anos de 1890-1900”.¹³⁴

Nesse período, surgiram as chamadas *petites revues*, conhecidas como de vanguarda, e que se dedicavam “à observação, à promoção e à crítica das produções literárias, artísticas e intelectuais”, originárias dos meios decadentes e simbolistas, ligados “aos combates e aos valores defendidos pelos jovens artistas e intelectuais do período”,¹³⁵ e que se opunham aos órgãos da *grande presse*. Como já se mencionou, o *Mercure de France* foi uma *petite revue*, não apenas no que se refere à sua estrutura inicial, mas à oposição citada. Nas próximas linhas, esboçaremos os contornos desse cenário particular ao periodismo francês, bem como discorreremos sobre suas personagens.

Em *Les règles de l'art*, Pierre Bourdieu analisa o campo literário do século XIX, ponderando sobre o conflito entre “arte pura”, correspondente ao “amor puro”, e “arte burguesa”, que condizia às manifestações ditas “mercenárias” ou “menores”, a exemplo dos *vaudevilles*, dos cabarés e dos *feuilletons*. Desprovidos de capital financeiro, homens de Letras estavam subordinados aos apadrinhamentos e às trocas obtidas nos salões, berço das produções mencionadas:

Desse modo, por meio das trocas que se operam nos salões, verdadeiras articulações entre os campos, os detentores do poder político visam a impor sua visão ao artista e a apropriarem-se do poder de consagração e de legitimação que detêm, sobretudo por meio daquilo que Sainte-Beuve define

¹³¹ FEYEL, Gilles. Les transformations technologiques de la presse au XIX^e siècle. In: KALIFA; RÉGNIER; THÉRENTY; VAILLANT, op. cit., p. 98-99. Tradução nossa.

¹³² Idem, p. 139.

¹³³ Jornalista nascido em Constantinopla, em 1856.

¹³⁴ KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 263. Tradução nossa.

¹³⁵ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 359. Tradução nossa.

como “imprensa literária”; de seu lado, os escritores e os artistas, agindo como solicitantes, intercessores e, às vezes, como grupos de pressão, esforçam-se em assegurar um controle indireto das diferentes gratificações materiais ou simbólicas distribuídas pelo Estado.¹³⁶

A partir de 1850, escritores e artistas passaram a recusar o status de dependência. Episódio exemplar de tentativa de conquista de autonomia foi a candidatura paródica de Charles Baudelaire à Academia francesa, pretensão que se mostrou um desafio e uma transgressão dos encadeamentos vigentes, pois Baudelaire instituiu, pela primeira vez, o “(...) corte entre edição comercial e edição de vanguarda, contribuindo, assim, para o surgimento de um campo de editores homólogos ao dos escritores e, ao mesmo tempo, a ligação estrutural entre o editor e o escritor de combate”.¹³⁷ Após a iniciativa desse poeta, ascenderam os tempos de busca da autossuficiência da produção cultural, que culminaram, por fim, na “reação simbolista”. Além disso, há a percepção de que Charles Baudelaire, após os conflitos da primeira metade do século XIX, na França, revelou a necessidade de romper violentamente com a tradição, “para lidar com o presente e criar o futuro”.¹³⁸

Ao final dos anos de 1870, o campo literário francês testemunhou a organização de diversos agrupamentos, como os *Hydropates* e os *Hirsutes*, comumente formados por indivíduos sem recursos e boêmios. A boêmia constituía um modo de vida mitificado, uma categoria nômade e de transgressões, cuja institucionalização ocorreu a partir da escrita, transformando-se em justificativa para a busca da autonomia literária, com suas discussões acaloradas, o “charme dos caramanchões do *Vieux Paris*, a suculência dos cafés árabes dos ‘Sidis’ da rua Jean de Beauvais, as sessões de ocultismo da rua Visconti, ricas em improvisos”.¹³⁹ Aqueles que se identificavam como artistas e cultivavam a vida boêmia infringiam a ordem social preponderante, instaurando uma “ruptura simbólica interna com a classe dominante em função de uma hierarquia espiritual com fundamento intelectual e estético, que contesta as outras hierarquias sociais”.¹⁴⁰

Sinais de inconformismo e pessimismo originaram um sentimento de “decadência”. Em seu fim de século, a França assistiu ao aumento das taxas de desemprego, concomitante às consequências da exploração capitalista, aos escândalos políticos e financeiros, bem como ao descrédito da religião e dos desdobramentos da reforma urbana de Paris que, para muitos,

¹³⁶ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Édition du Seuil, 1998. p. 91. Tradução nossa.

¹³⁷ Idem, p. 117. Tradução nossa.

¹³⁸ HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. Trad. Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 30.

¹³⁹ RACHILDE. Préface. In: ARESSY, Lucien. *Verlaine et la dernière bohème*. Paris: Jouve, 1947.

¹⁴⁰ CHARLE, op. cit., p. 27. Tradução nossa.

destruía os valores humanos e degradara suas relações com a natureza.¹⁴¹ Tal reação baseava-se na luta contra os ditames do Positivismo, no fortalecimento do “renascimento espiritualista” e na oposição ao Naturalismo, que, após a segunda metade da década de 1880, imergiu em uma crise, que fez sentir “seus efeitos entre seus discípulos sob a forma da onda pessimista que atinge os meios literários da época. O pessimismo é uma corrente idealista oposta ao materialismo cientista do naturalismo; do ponto de vista literário, ele preconiza a introspecção e rejeita o determinismo do meio e da psicologia (...)”.¹⁴² Deste modo, declarações contrárias ao naturalista Émile Zola tornaram-se frequentes. Para os seus adversários, o escritor representava uma “literatura materialista, sem ideal, que utiliza apenas os meios mais acessíveis e que constituía uma ameaça para o talento francês”.¹⁴³ “O Manifesto dos Cinco – La Terre”, publicado em 18 de agosto de 1887 na primeira página do jornal *Le Figaro*, cujo redator-chefe era Francis Magnard,¹⁴⁴ tornou-se texto emblemático dessa contestação. Nesse escrito, Paul Bonnetain,¹⁴⁵ J.-H. Rosny,¹⁴⁶ Lucien Descaves,¹⁴⁷ Paul Margueritte¹⁴⁸ e Gustave Guiches,¹⁴⁹ jovens próximos de Zola e dissidentes do Naturalismo, acusaram o mestre de sua geração de ter abandonado a literatura e optado por “incurções menos estéticas”. Recorrendo a diversas expressões do vocabulário bélico, como se as colunas do jornal compusessem um campo de batalha, consideraram Émile Zola um “desertor”, traidor de sua própria obra e dotado de hábil “capacidade de venda” de seus livros, adquiridos exclusivamente por conta de sua “reputação pornográfica”. O romance *La Terre* teria resultado, ainda, em “decepção profunda e dolorosa”: “Não somente a observação é superficial, os truques ultrapassados, a narrativa comum, desprovida de características, mas também a nota obscena é exacerbada, rebaixada a sujidades tão baixas que, por alguns instantes, acreditamos estar diante de uma coletânea de escatologia: o Mestre desceu até o fundo da imundície”.¹⁵⁰ Por fim, seria necessário à juventude da época

¹⁴¹ HARVEY, op. cit., p. 120.

¹⁴² CHARLE, Christophe. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme* (Roman – Théâtre – Politique). Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1979. p. 134. Tradução nossa.

¹⁴³ DINAR, André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943. p. 51. Tradução nossa.

¹⁴⁴ Jornalista francês (1837-1894).

¹⁴⁵ Paul Bonnetain nasceu em 1858 e morreu em 1899. Foi romancista e colaborador do *Échos de Paris*, do *Gil-Blas* e de *La Revue indépendante*. Correspondente do *Figaro*.

¹⁴⁶ Pseudônimo de Joseph Henri Honoré Boex (1856-1940), escritor e colaborador do *Figaro*, e Séraphin Justin Boex, o Rosny “ainé”, nascido em 1859.

¹⁴⁷ Escritor francês (1861-1949). Antimilitarista. Colaborador de *Le Gaulois*; *L'Autorité*; *La République française*; *La Patrie*; *Journal*; *L'Écho de Paris*; *L'Aurore*.

¹⁴⁸ Nascido em 1860, na Argélia. Autor de romances realistas.

¹⁴⁹ Nascido em 1860. Colaborador do *Supplément littéraire* e do *Figaro*.

¹⁵⁰ BONNETAIN, P; DESCAGES, L; GUICHES, G; MARGUERITTE; P. ROSNY ; J. ;H. *La Terre*. *Le Figaro*, Paris, 18 ag. 1887, p. 1, 2 col. Tradução nossa.

“adotar uma postura de dignidade diante de uma literatura sem nobreza”, e protestar em defesa do respeito à Arte.

Nesse período, o Simbolismo começou a ser visto com interesse por homens de Letras, e seus entusiastas enxergavam em Émile Zola a personificação da literatura que culminava na deterioração do gosto do público. Os simbolistas cultuavam a novidade, a originalidade, a liberdade e a experimentação. Eram diversos os discursos que indicavam a oposição entre naturalistas e simbolistas, entre o “novo” e o “antigo” e entre o “original” e o “ultrapassado”. A oposição entre gêneros literários perdera seu efeito, dando lugar à oposição entre o “polo de produção pura”, formada por poetas, romancistas e dramaturgos, e o “polo da grande produção, subordinado às expectativas do grande público”.¹⁵¹

Manifestos foram impressos, dos quais o mais emblemático e reconhecido, “Le symbolisme”, consta do mesmo *Figaro*. Publicado em 1886, foi assinado por Jean Moréas. Seus conceitos atraíram a atenção – e contestação – de nomes como Paul Bourde e Anatole France, à época colaboradores do jornal *Le Temps*. A crise gerava, ainda, a urgência de se assegurar os recursos daqueles que ganhavam a vida graças ao trabalho literário. Todas essas manifestações inseriam-se em uma “atmosfera de restauração espiritual”, que “contribui, sem dúvida, para favorecer o retorno às formas de arte que, como a poesia simbolista e o romance psicológico, levam ao mais alto grau da negação tranquilizadora do mundo social”.¹⁵²

Para esses *nouveaux-venus*, era preciso propagar o seu discurso. Contudo, as portas das redações dos jornais e revistas da época estavam fechadas para eles, revelando a inevitabilidade de criação de suas próprias folhas. Em oposição à imprensa já estabelecida, as *petites revues* se dedicavam “prioritariamente à observação, à promoção e à crítica das produções literárias, artísticas e intelectuais”.¹⁵³ Particularmente sobre a classificação de “literária”, temos a seguinte explicação:

A primeira coisa a se observar é a insistência dada ao adjetivo “literária”. Este é designado a apontar a existência de um campo específico, “Literatura”, o que essas revistas exploram e enriquecem. Tal categoria não pode ser separada do sistema implícito no qual funciona. Apresentar textos literários, ou comentários sobre textos literários, significa que existe uma divisão do trabalho intelectual de acordo com as categorias dos objetos de conhecimento.¹⁵⁴

¹⁵¹ *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Édition du Seuil, 1998. p. 203-4. Tradução nossa.

¹⁵² Idem, p. 215. Tradução nossa.

¹⁵³ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 359. Tradução nossa.

¹⁵⁴ ANÔNIMO. About some French “Literary” reviews. *SubStance*, vol. 1, p. 68-70, mar. 1971. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3684559>. Tradução nossa. Acesso em: 20/09/2012.

Mais de 300 títulos de *petites revues* despontaram entre 1880 e 1914, dentre os quais *La Nouvelle Rive Gauche*, *Revue Wagnérienne*, *La Vogue* e *Le Symboliste*. A maioria das redações situava-se no Quartier Latin, bairro onde se reuniam os artistas e os intelectuais, além de professores e estudantes, em uma Paris onde a divisão do espaço indicava o “que se era” e “de onde se vinha”, e cujas “distâncias físicas que separam as classes” determinavam suas condições e interesses.¹⁵⁵ Entre 1884 e 1889, o florescimento dessas revistas ocorreu de forma intensa, pois fora estabelecido “um conjunto de códigos segundo os quais e contra os quais se definiram as revistas subsequentes”.¹⁵⁶ Comumente, essas folhas eram comercializadas por assinatura e subscrições – caso do *Mercure de France*, como vimos no tópico precedente – reunindo, assim, um círculo de leitores fiéis, de acordo com uma linha editorial específica. Entre seus adeptos estavam Barbey d’Aureville,¹⁵⁷ J.-K. Huysmans,¹⁵⁸ Jules Laforgue¹⁵⁹ e Stéphane Mallarmé. Sua legitimidade residia em um fundo cultural e sociológico, característico do fim do século: “a autonomia afirmada do campo artístico, a presença massiva de jovens letrados, excluídos das colunas dos grandes órgãos de imprensa e das grandes livrarias, e a difusão crescente de uma ética ‘simbolista’, que preconiza que a criação e a inovação se regozijam fora dos circuitos instituídos”.¹⁶⁰

Usualmente efêmeras e de escassez econômica, as *petites revues* constituíram um “projeto de imprensa especializada”¹⁶¹ e interessavam-se, com frequência, pelas questões de estética, além de assumirem dois papéis: “a difusão de textos novos e sua explicação por meio da crítica literária”.¹⁶² Muitas vezes, apresentavam um *corpus* limitado “à promoção de produções literárias e artísticas, e mesmo de uma escola em particular”.¹⁶³ Elitistas – no sentido de oposição às “massas” e às “multidões”, posicionando os intelectuais em primeira linha na década de 1890,¹⁶⁴ – faziam da assinatura de alguns de seus colaboradores sorte de garantia de superioridade.¹⁶⁵ Sua “pequenez” é explicitada de forma precisa por Yoan VÉRILHAC: primeiramente, porque se opunha ao “grande espaço consagrado e institucionalizado” da

¹⁵⁵ HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. Trad. Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015. p. 62.

¹⁵⁶ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 365. Tradução nossa.

¹⁵⁷ Léon Barbey d’Aureville, poeta, jornalista e conferencista francês (1809-1876).

¹⁵⁸ Pseudônimo de Charles-Marie-Georges Huysmans, escritor francês (1848-1907).

¹⁵⁹ Poeta simbolista nascido no Uruguai (1860-1887).

¹⁶⁰ VÉRILHAC, op. cit., p. 361. Tradução nossa.

¹⁶¹ Idem, p. 363-364. Tradução nossa.

¹⁶² KALANTZIS, Alexia. *Remy de Gourmont créateur de formes: dépassement du genre littéraire et modernisme à l’aube du XX^e siècle*. Paris: H. Champion, 2012. p. 333. Tradução nossa.

¹⁶³ VÉRILHAC, op. cit., p. 363-364. Tradução nossa.

¹⁶⁴ CHARLE, Christophe. *Naissance des “intellectuels” (1880-1900)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. p. 81.

¹⁶⁵ MOLLIER, Jean-Yves; LEYMARIE, Michel (org). *La Belle Époque des revues (1880-1914)*. Paris: Éditions de L’IMEC, 2002.p. 64.

grande presse; e porque era difundida e produzida “à margem”, onde circulavam os jovens; e por sua “independência radical” das instituições.¹⁶⁶

Aqueles que refutavam o valor das *grandes revues* declaravam que tais publicações “não traziam nada de novo” e “revelavam-se, assim, razoavelmente inúteis”.¹⁶⁷ Já para Alfred Vallette, “as verdadeiras revistas eram as pequenas, lideradas pela sua”.¹⁶⁸ Além disso, seus leitores e colaboradores contribuía para a sustentação daquilo que preconizava, e a publicação era suporte que mesmo precedia aquilo que sairia em livro, o que indica seu caráter inovador e atual:

Ler as Revistas significa consagrar-se a uma busca muito atraente. Muitas vezes, os escritores ali se mostram em uma atitude descuidada, que perdem ao comportarem uma obra extensa, – com um entusiasmo que evidencia suas qualidades de improvisação, com as quais combatem um sistema ou tentam edificar um método. Nós os vemos louvar nelas, sem medida, os seus amigos e atacar os outros com obstinação. E quem quer que seja que trabalhe à distância e experimente de tais espetáculos prazeres de ironia, que duplicariam ao compartilhá-los. É curioso reunir esses cadernos finos e esses volumes pletóricos onde os jovens anciãos de todas as idades se unem na observação desses eventos. Ali aprendemos a julgar melhor aqueles os quais o acaso da existência vos fez encontrar, e a conhecer os que jamais se aproximariam por questão de gosto. Ali surpreendemos o desaparecimento das modas, a evolução dos espíritos, as ideias comuns, o agrupamento de individualidades, bem como sua dispersão. As revistas constituem um quadro animado da vida literária. Elas permitem descobrir um autor antes que seu primeiro livro tenha alimentado a crítica, ou a próxima obra de um escritor experiente.¹⁶⁹

Ao rejeitar as configurações dos campos artístico e literário da época, o *Mercure* abrigou em suas páginas diversos textos que questionavam escritores e instituições, sobretudo aqueles que ocupavam posição privilegiada no campo. Seu papel era comumente lembrado por seus contemporâneos e aclamado por seus colaboradores, o que se faz evidente na enquete publicada em *Les Revues d’Avant Garde (1870-1914)*. Para Camille Mauclair,¹⁷⁰ essas revistas eram influentes, e cabia ao *Mercure de France* a tarefa de ser “o ponto de intersecção de toda uma geração, o órgão tipo dos jovens, excelentemente dirigido e administrado, sobrevivendo em meio a muitos esforços dispersos e efêmeros”. Segundo Mauclair,

O feixe de teorias reunidas ali se desprende progressivamente para se espalhar em uma imprensa por muito tempo preguiçosa e, enfim, junto ao público. Homens como Paul Adam e Remy de Gourmont foram iniciadores, educadores, polarizadores de energias. Eles dominaram sua época e

¹⁶⁶ VÉRILHAC, op. cit., p. 364. Tradução nossa.

¹⁶⁷ Idem, p. 47. Tradução nossa.

¹⁶⁸ Idem, ibidem. Tradução nossa.

¹⁶⁹ HIRSCH, Charles-Henry. *Les revues. Mercure de France*. Paris, t. 25, p. 577, fév.1898. Tradução nossa.

¹⁷⁰ Pseudônimo de Camille Laurent Séverin Faust (1872-1945). Poeta, romancista; um dos fundadores do Théâtre de l’Œuvre.

apareceram cada vez mais dignos de admiração e de respeito. Tenho orgulho de ter tido a honra de sua amizade. Creio que a ideia que amávamos era a da fusão das artes. Desaprovam-na hoje: o futuro julgará. Essa ideia triunfou e a reação que ela suscita dá a medida da força de seu prestígio.¹⁷¹

Alfred Vallette ofereceu a seguinte descrição sobre a sua revista e seu momento de criação, ressaltando a sua representatividade em um momento particular da literatura francesa e, ainda, sua linha editorial, sempre afinada às aspirações a ela contemporâneas:

O *Mercure de France* nasceu quando era a hora, a tempo de impedir a dispersão de um movimento literário muito ativo, totalmente ignorado pelo público e mesmo desconhecido de certos letrados. Eles haviam sido precedidos, na França e na Bélgica, de jornais, revistas, cadernos e folhas diversas, órgãos de combate que desapareceram um a um: ele reuniu seus redatores, fossem quais fossem suas doutrinas, sendo-lhes concedida a total liberdade de opinião, e foi, assim, representativa de uma época. Concentrou quase todo o esforço poético que seguiu a escola parnasiana. Constam dele muitos espíritos cuja influência sobre os contemporâneos é manifesta. Foi o primeiro a bem emitir ou a formular ideias hoje compreendidas. Depois, realizando o milagre de manter-se livre envelhecendo, continuando a não temer nem as ideias audaciosas, nem as palavras mais vivas, e permaneceu acolhendo os “novos”, de modo que permanece ainda hoje a expressão múltipla de muitas gerações de escritores.¹⁷²

Seu posicionamento evidenciou-se já em seu primeiro ano de atividade. Em fevereiro de 1890, o *Mercure de France* divulgou os seguintes textos: “A evolução egoísta” (“L’*évolution égoïste*”), de Alfred Vallette, e a “Chronique”, assinada por Laurent Tailhade, autor reconhecido entre os literatos por suas sátiras.¹⁷³ O escrito de Vallette ataca o “egoísmo” de sua geração, voltada ao “eu”, que seria resultado, ainda, do culto desenfreado ao progresso e da rapidez dos acontecimentos, condições que fadariam o homem do *fin-de-siècle* ao fracasso. Já na “Chronique”,¹⁷⁴ Tailhade abusa do humor e da acidez para questionar e ridicularizar aquilo que considerava ossificado ou incoerente com os anseios de seu tempo: escritores que se sujeitavam ao apadrinhamento e favorecimentos em troca de uma cadeira na Academia, além das atitudes que considerava próprias do homem burguês, como a avareza, fatos recorrentes que, a seu ver, mereciam ser comentados.

Em um primeiro momento, Laurent Tailhade salienta a contrariedade diante da postura de Maurice Barrès, escritor que almejava posição no governo francês e que havia tentado se eleger em 1889, ano em que, aliás, suas ideias receberam maior atenção. Para Christophe

¹⁷¹ CAILLARD, Maurice; FOROT, Charles. *Les Revues d'Avant Garde (1870-1914)*. Paris: Ent'revues, 1924. p. 166. Tradução nossa.

¹⁷² Idem, p. 200. Tradução nossa.

¹⁷³ Laurent Tailhade (1854-1919) foi poeta e publicista francês. Colaborador de diversos periódicos.

¹⁷⁴ TAILHADE, Laurent. *Chronique. Mercure de France*, Paris, t.1, p. 33-39, fév. 1890.

Charle, iniciativas como a de Barrès iam de encontro com a atitude antiparlamentar que dominava o campo literário por meio de grupos vanguardistas que recusavam o engajamento político em nome da “arte pela arte”.¹⁷⁵ A inclinação política de Maurice Barrès estava na contramão daquilo que pregava Laurent Tailhade, partidário do anarquismo; Barrès era “boulangista” (movimento cujo nome deriva do general Georges Boulanger, e que ameaçava a Terceira República francesa) e propagava o autoritarismo e o antisemitismo.

Tailhade também ridiculariza os *vaudevilles* e o ator da *Comédie Française* Mounet Sully, chamando-o de “*histrion*” – ou bobo, palhaço, saltimbanco. Os *vaudevilles* eram populares e contavam com número elevado de expectadores. Eram recheados de personagens que representavam estereótipos, de intrigas, de anulações de fortunas, de trocas de identidade e, também, de finais felizes. Para alguns literatos do período (a exemplo de Flaubert, que os combatia ferozmente), encarnavam uma intersecção negativa entre o dado comercial e a cultura popular. Escrevê-los era atividade rentável e fazia com que seus autores fossem financeiramente dependentes do gênero, o que indicava a estrutura da relação entre os produtores culturais e a classe dominante, algo execrado pelo grupo de Laurent Tailhade, que pregava a liberdade do artista. As apresentações eram divulgadas com amplitude e realizavam-se próximas a lojas e outros locais para consumo, que aspiravam ao *status* e que eram, para o horror de Tailhade, a essência do *bourgeois*, figura vista pejorativamente na época pelos representantes das *petites revues*; eram, igualmente, a demonstração prática da oposição entre “arte pura” e “arte burguesa”, esta última apontada como “mercenária”, pois impunha “uma definição degradada e degradante da produção cultural”.¹⁷⁶ No mais, as *petites revues* constituíram uma tribuna “aos ‘*théâtres d’à côté*’,¹⁷⁷ instaurando, assim, um vínculo absolutamente particular entre a margem da imprensa e a vanguarda teatral”.¹⁷⁸

Ao discorrer sobre a Academia francesa, Tailhade versou sobre os homens de letras e sua subordinação a tal instituição. Vale ressaltar o que aponta Christophe Charle sobre esses indivíduos: eram eles, de modo geral, fruto da dominação cultural e literatos “precisamente acadêmicos”.¹⁷⁹ Tureau-Dangin, membro da Academia e escritor de pensamento católico, foi chamado de “autor pouco lido de uma história qualquer”. O naturalista Ferdinand Brunetière,

¹⁷⁵ CHARLE, op. cit., p. 99.

¹⁷⁶ BOURDIEU, op. cit., p. 103. Tradução nossa.

¹⁷⁷ Teatros “marginais”.

¹⁷⁸ PELLOIS, Anne. Petites revues d’à-côté : des affinités électives aux projections idéales. *Médias 19* [En ligne], Publications, Olivier Bara et Marie-Ève Thérenty (dir.), *Presse et scène au XIX^e siècle*, RELAIS MÉDIATIQUES DES PHÉNOMÈNES DRAMATIQUES, mis à jour le: 19/10/2012, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=2906>. p. 1. Acesso em: 07/04/2013.

¹⁷⁹ CHARLE, op. cit., p. 30. Tradução nossa.

diretor da *Revue des Deux Mondes*, foi alcunhado “pedante”. Junto a eles, foram ridicularizados Émile Zola (considerado eterno candidato à Academia), Pierre Loti¹⁸⁰ e o dramaturgo Henri Becque, por disputarem a cadeira de Victor Augier na Academia – Augier era membro da “*école du bon sens*” (dos difamadores do Romantismo) e faleceu em 1889. Esses concorrentes submeter-se-iam a um estágio humilhante, como o que havia feito Leconte de Lisle, eleito em 1887.¹⁸¹ Para Pierre Loti, foi dirigida crítica ainda mais veemente, sendo ele chamado de “cacógrafo insolente”.¹⁸² Todavia, Tailhade considerava-o favorito para ocupar a cadeira de Augier na Academia, possivelmente por conta da influência de Paul Bourget, que, ao lado de Loti, também era colaborador da *Revue des Deux Mondes*. Pierre Loti foi, de fato, eleito em 1891.

De certo modo, Laurent Tailhade atacou a própria *Revue des Deux Mondes* ao ironizar três de seus membros, opondo-se, assim, à grande imprensa, defensora de certo liberalismo conservador. Fundada em 1829, *Revue des Deux Mondes* foi uma publicação de prestígio. Em 1885, possuía mais de 25.000 assinantes e, ao longo de sua circulação, contou com a colaboração de Victor Hugo, Stendhal, Baudelaire e Hippolyte Taine. Inicialmente, tratava-se de revista de política, economia e história. Em 1831, François Buloz se tornou o seu redator-chefe e depois o seu proprietário, quando se empenhou em seguir o modelo das grandes revistas inglesas, ao tratar de assuntos diversos. Entretanto, sob o comando de Charles Buloz,¹⁸³ filho de François, conheceu momentos de crise, devido à ausência de novos colaboradores e ao surgimento de revistas concorrentes, mais afinadas ao discurso republicano vigente. Assim, impôs-se uma nova mudança: para superar as dificuldades, os principais acionários confiaram a Ferdinand Brunetière a direção da revista. Brunetière era crítico literário e um dos colaboradores mais fecundos da *Revue des Deux Mondes*; era anti-dreyfusard, membro da Academia Francesa e fez de sua publicação um “órgão de combate, a serviço da direita católica liberal”.¹⁸⁴

Entusiasta da cultura acadêmica,¹⁸⁵ defensora da tradição literária francesa e economicamente bem-sucedida, de tiragem elevada para os padrões da época,¹⁸⁶ a *Revue des*

¹⁸⁰ Pseudônimo de Jean Viaud. Laurent Tailhade parece fazer questão de revelar tal nome, incluindo a ele, também, a patente de capitão de Loti.

¹⁸¹ Quando de tal candidatura, alguns anos antes, Leconte de Lisle recebeu o apoio de apenas dois acadêmicos franceses: Victor Hugo e Auguste Barbier.

¹⁸² “Cacógrafo” é aquele que desrespeita as regras da ortografia.

¹⁸³ De 1877 a 1893.

¹⁸⁴ CHARLE, op. cit., p. 171. Tradução nossa.

¹⁸⁵ Christophe Charle a define como “anexo da Academia e trampolim para ela” (2004, p. 172).

¹⁸⁶ Em 1885, sua tiragem ultrapassava 25.000 exemplares.

Deux Mondes conquistou posição superior na hierarquia existente entre as grandes revistas generalistas parisienses do século XIX, mantida até a Primeira Guerra:

Para compreender a centralidade obtida pela *Revue des Deux Mondes*, devemos nos atentar à lógica dupla, da consagração à obra, na trajetória do periódico: por um lado, a conquista de um poder simbólico por meio do duplo processo de legitimação para a construção de uma verdadeira rede de autores, principalmente provenientes das influências românticas e, paradoxalmente, a imposição de uma autoridade crítica que, de Gustave Planche a Charles-Augustin Sainte-Beuve, contesta do “santo escritor” reivindicando a soberania do público, ou seja, de seus porta-vozes, os críticos e, *in fine*, da instituição que autoriza sua existência, a *Revue des Deux Mondes*; é tanto graças ao romantismo, tanto quanto contra ele, que se construiu seu poder simbólico.¹⁸⁷

Já a Academia francesa, ou *Académie*, era a mais antiga instituição e casa de diversos escritores e pensadores importantes, como Voltaire e Montesquieu, bem como sinônimo de ambição e êxito social. Geralmente, contava por anos com um mesmo membro, usualmente oriundo de meio cultural privilegiado. Com a atuação de Charles Baudelaire, como já se mencionou, a Academia deixou de ser imaculada: em busca da autonomia do escritor, Baudelaire legou aos seus contemporâneos “(...) o direito, e mesmo o dever, que incumbe ao detentor da nova legitimidade, de virar a mesa dos valores”¹⁸⁸ e influenciou homens de letras e pensadores posteriores, como o próprio Laurent Tailhade. Eram tempos de manifestação de independência, quando literatos buscavam se desvencilhar dos “poderes externos, políticos ou econômicos”.¹⁸⁹

Meses mais tarde, Jules Renard, em “O burguês” (“Le bourgeois”), colocou à prova o gosto literário de sua época e, principalmente, refletiu sobre a subordinação do escritor a essa classe. Em Paris, Honoré de Balzac já havia exposto o poder da burguesia, conferindo-lhe desprezo e revelando o seu oportunismo e preocupação com os valores monetários. O vocábulo *bourgeois*, em língua francesa, ganhou sentido “econômico” a partir do fim do século XII, quando passou a designar alguém que não pertencesse ao clero ou à nobreza; tal “entre-lugar” sugerido pelo termo fez com que seus detentores fossem também pejorativamente caracterizados. Os anos de 1800 trouxeram à tona o indivíduo dotado de uma “nova riqueza” e que aspirava ao “útil” e ao trabalho, o que se refletiu na escrita literária, em detrimento do “sentido”.¹⁹⁰ Renard, em texto de aspecto narrativo, no qual parece entrever a burguesia como

¹⁸⁷ LOUÉ, Thomas. La revue. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 343. Tradução nossa.

¹⁸⁸ BOURDIEU, op. cit., p. 109. Tradução nossa.

¹⁸⁹ Idem, p. 107. Tradução nossa.

¹⁹⁰ MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1 ed. São Paulo. p. 50.

uma “espécie”, nessas linhas representada por um “*Monsieur*” e uma “*Madame*”, e colocar-se como observador de suas práticas, indica todos os hábitos e ideias daqueles que execrava: chacoteia, por exemplo, do fato de se considerarem “artistas” e coloca em xeque a sugestão, dada por eles, de que os escritores deveriam se render ao lucro proposto pelos grandes jornais.

Ainda no século XIX, a dita “literatura burguesa” introduziu o “redespertar” da descrição do cotidiano, narrando as amenidades da vida dessa classe. Logo, não nos espanta o fato de Renard ter se valido do relato do que seriam cenas do cotidiano de um casal burguês para fundamentar a sua crítica, como se lhes falasse:

Vejamos seriamente, Senhor e Senhora, a que vocês podem servir? O seu destino não é compreender um dia o universo, conhecer a “causa motriz”. O bom Deus faria então o efeito de um homem de letras que escreve um livro *artista* e o recoloca entre as mãos de todo mundo. Vocês foram criados para fazer número, figurar nas estatísticas, nas aglomerações diversas, para justificar toda catástrofe, e compor o “mingau” das guerras, ou simplesmente para nos irritar, nos curtir como couro. Se, ao menos, nós tornássemos isso imputrescível ao vosso contato!

Sim, provavelmente, é o castigo do artista: ele deve se colocar (oh, não muitas vezes, não é?) à sua mesa, brindar com os senhores, entrelaçar seus dedos, afeiçoados aos ângulos dos balcões. Ele não saberia, materialmente, viver sem você. É o seu suplício: acontece-lhe que vos encontramos juntos. [...]

Portanto, isso seria tão espantoso? Você nunca pediu, que eu saiba, ao seu açougueiro, uma costeleta de favor, e um serviço amigável de *pain riche* ao seu padeiro; porque você imagina que a literatura é algo que se faz a troco de nada?¹⁹¹

Nos parágrafos finais, Jules Renard propõe uma espécie de reação de seus pares, negando a subordinação àqueles que acreditavam em poder atribuir o preço que desejassem à literatura. E, por fim, define-os como “raça dócil”, de homens “de lei, de bolsa, de indústria, de governo” – isto é, provenientes de espaços que remetem ao lucro e ao poder – que, tal qual “um touro que pisoteia a grama, mais dócil”, viviam no “desprezo às letras”.

Em 1891, os colaboradores do *Mercure de France* mantiveram o questionamento frente às instituições e a certos movimentos de arte e literatura, como ocorrera em 1890, ainda em uma espécie de momento de afirmação de ideias. No segundo ano, a desaprovação dos aspirantes à Academia Francesa novamente ganhou vez. Foram alvos Doucet, poeta e autor dramático francês, diversas vezes candidato a essa instituição e autor de *vaudevilles*; V. Sardou: dramaturgo francês eleito em 1877; Jean Aicard, poeta que colaborou no *Parnasse Contemporain*; Sully Prudhomme, parnasiano eleito em 1881; Jean Lahor, pseudônimo do poeta simbolista Henri Cazalis; Madame Dieulafoy, escritora, fotógrafa e jornalista francesa;

¹⁹¹ RENARD, Jules. Le bourgeois. *Mercure de France*, Paris, t. 1, p. 387-88, oct. 1890. Tradução nossa.

Victor Cherbuliez, crítico da *Revue des Deux Mondes*; J.-K. Huysmans; Octave Feuillet, escritor eleito em 1862; e Gendelette.¹⁹² O escárnio se deu por meio dos seguintes versos, compostos de quartetos quadrissílabos, forma que faz com que tais linhas remetam a um canto de expressão popular e sejam facilmente memorizados. Ademais, notamos o uso do pronome na segunda pessoa do plural e do singular (“tes” e “tu”), o que nos mostra que aqueles que são “aconselhados” pelo sujeito do poema não eram dignos de maiores formalidades:

Conseils pour atteindre l'Académie

Si tu veux être,
Malgré tes vers,
Un gendelette
Palmé de vert ;-

Si tu veux braire
Chez Monsieur Dou-
Cet, le confrère
De V. Sardou :

Courbe l'échine
Aux discours longs,
Lis des machines
Dans les salons.

Le ciel te garde
De tout l'écart :
Deviens un barde,
Tel Jean Aicard.

Sois philhellène,
Bois du coco,
Admire Hélène
Vacaresco.

Bavarde comme
Un viel ara :
Sully Prudhomme
Te sourira.

Peins la bannière
Des Pharaor,
À la manière
De Jean Lahor.

Traite de l'âme
Et de la foi ;
Prône madame
Dieulafoy

¹⁹² Trata-se, possivelmente, de referência à Société des Gens de Lettres, fundada em 1838. Na década de 1890, foi presidida por Émile Zola.

(Car ses culottes
 Au sar Nebo
 Font voir les lottes
 De Salambô).

Ainsi, ma vieille,
 Loin des Bulliers,
 S'accroît la veille
 De Cherbuliez.

Huysmans, Batave,
 Dans maint feuillet,
 Conspire Octave
 Qu'on vit Feuillet.

Mais il n'importe :
 Le dédicati
 Frappe à la porte
 Du quai Conti.

Prends sur la rive
 D'élection
 A mon frère Yve
 L'inversion.

Ainsi la gloire
 Vient à qui sait
 – Paul ou Magloire –
 Mettre un corset.

Et son aurore
 Touche Dubus
 Quand il pérore
 En omnibus.¹⁹³

Em “Au Bal” (“No Baile”), de março de 1891, Louis Dumur insistiu na crítica aos frequentadores dos salões. Para Bourdieu, os salões se distinguiriam, ainda, mais “pelo que excluem do que por aquilo que reúnem”,¹⁹⁴ isto é, opondo artistas menores e artistas reconhecidos. Dumur atacou a sociedade da “aristocracia endinheirada” reunida nos espaços públicos, marcada pela hipocrisia, pela “exageração na voz”, “(...) o tipo do *fin-de-siècle* contemporâneo, o ser abjeto e grotesco, que, em sua minúscula ambição, que não pode se distinguir por sua inteligência, determina-se a ser notado por seu disparate. Muitos seriam assim”.¹⁹⁵ Quanto aos artistas, que agiam como fantoches, ou seja, eram manipulados por interesses e pela sujeição, avaliou:

¹⁹³ J., D. Conseils pour atteindre l'Académie. *Mercur de France*. Paris, t. 2, fév. 1891, p. 127.

¹⁹⁴ BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Édition du Seuil, 1998.p. 93. Tradução nossa.

¹⁹⁵ DUMUR, Louis. Au bal. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 132, mars 1891. Tradução nossa.

O artista acarinhado, – personagem repugnante, vá! – deixando-se embonecar, florescer, enfeitar de frivolidades, fazia o galante e aspirava com vaidade às bajulações açucaradas de suas adadoras. O aspecto dessa coleção de fantoches, uniformes em sua arrogância como em seu hábito escuro apertado, provocava reflexões tão nauseantes, para não sofrer disso estranhamente.¹⁹⁶

Ainda em 1891, o *Mercure de France* esteve em meio a uma polêmica, iniciada por conta da publicação do texto “Le Joujou patriotisme”, de Remy de Gourmont. Em seu escrito, Gourmont mensurou as relações entre França e Alemanha,¹⁹⁷ recusando, por exemplo, a ideia corrente de que o país germânico representaria a “barbárie”, e ressaltando a erudição do povo alemão.¹⁹⁸ No que tange o patriotismo, Gourmont conjecturou:

Nós temos outros pensamentos mais urgentes; nós temos outra coisa para fazer. Pessoalmente, eu não darei em troca dessas terras esquecidas nem o dedo mindinho de minha mão direita: ele serve para apoiar minha mão quando eu escrevo; nem o mindinho de minha mão esquerda: ele serve para sacudir a cinza de meu cigarro.¹⁹⁹

O posicionamento revoltou seus contemporâneos e custou-lhe o seu posto na Biblioteca Nacional francesa. E não apenas a perda desse cargo chama-nos a atenção: o texto evidenciou a polarização entre os meios intelectual e político, mostrando que as tomadas de posição estética e política eram manifestas não apenas na imprensa cotidiana, mas, também, na “imprensa das jovens revistas, frágeis e difundidas essencialmente em círculos restritos”, e que, de maneira radical, reivindicavam a liberdade da arte e do artista.²⁰⁰

O momento era o de defesa do nacionalismo por parte de certos órgãos da *grande presse*, em embate com a identificação cosmopolita das *petites revues*, o que coloca novamente em questão a oposição entre tais veículos. De fato, o *affaire* de “Le Joujou Patriotisme” pode ser definido como um *affaire de presse*, manifestando a presença e alcance de um periódico *novo* na esfera pública francesa. O texto de Remy de Gourmont traduziria uma “(...) tensão da totalidade do campo intelectual parisiense diante das operações de importação literária e

¹⁹⁶ Idem, p. 133.

¹⁹⁷ O tema foi assunto de publicações posteriores, ao longo da década de 1890. Em abril de 1895, por exemplo, o *Mercure de France* publicou uma enquete dirigida aos intelectuais franceses e alemães: se eles seriam a favor das relações intelectuais e sociais entre França e Alemanha. Entre os que responderam, estavam Paul Adam, Maurice Barrès, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Stéphane Mallarmé, Catulle Mendès. Intelectuais alemães também responderam. A enquete estendeu para o mês de mai de 1895.

¹⁹⁸ Em outubro de 1896, o *Mercure de France* divulgou, ainda, “L’âme allemande aujourd’hui”, texto assinado por Paul Gérardy, poeta e jornalista. Nessas linhas, Gérardy reflete, a partir do pensamento de Nietzsche, sobre as grandezas e misérias do país germânico.

¹⁹⁹ GOURMONT, Remy de. Le Joujou patriotisme. *Mercure de France*. Paris, t.2, avr. 1891, p. 193-194. Tradução nossa.

²⁰⁰ WILFERT-PORTAL, Blaise. Le critique, la presse et la nation: Remy de Gourmont au *Mercure de France*, 1890-1900. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59. pp. 281-301. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1655.pdf. Tradução nossa. Acesso em: 20/09/2013.

artísticas empregadas desde a metade dos anos de 1880 pelos jovens autores da Boêmia literária parisiense”. Em meio ao crescimento do nacionalismo republicano, jovens franceses “foram levados a transformar sua simples vontade de não estarem isolados do modernismo internacional em um discurso antinacional sistemático, fundado na referência aos autores estrangeiros de renome”, atitude que ganhou força no *Mercure de France*, revista que se mostrava antipatriótica e antinacional.²⁰¹

Entre os anos de 1880 e 1914, o avanço do nacionalismo na Europa ocorreu de maneira expressiva. A denominação “nacionalismo” é fruto do XIX, na época empregada para designar grupos políticos de direita na Itália e na França que se posicionavam contra estrangeiros, liberais e socialistas,²⁰² o que foi encorajado “pela experiência da derrota de seus Estados na guerra” tal como o fez Maurice Barrès (1846-1914), “após a vitória alemã sobre a França em 1870-71”,²⁰³ entre outros. A atitude de Gourmont evidenciaria, portanto, a busca de autonomia literária de sua geração, desprendida dos ditames do Estado, “para o qual a obra de arte e os discursos literários eram recursos essenciais de mobilização e de nacionalismo”.²⁰⁴ Além disso, a geração de 1890 não teria “conhecido as realidades da guerra [franco-prussiana]” e seria “menos receptiva à obsessão de revanche”.²⁰⁵

Um dos motivos para a vanguarda simbolista não ter aderido à “questão alemã” foi o fato de ter encontrado em fontes germânicas a base de seu idealismo – no pensamento de Fichte²⁰⁶ e de Schopenhauer, – além das ideias familiares ao romantismo alemão, como a “reabilitação do sonho” e a prática da sugestão. A obra de Richard Wagner também serviu de referência ao movimento:

A música, em particular (*De la musique avant toute chose*) é sentida como uma técnica privilegiada da evocação do infinito. Todos esses dados explicam o motivo, durante todos esses anos, de Wagner ter sido o objeto de verdadeiro culto. Seus admiradores eram sensíveis à representação musical das lendas germânicas nas quais se afrontam, simbolicamente, o homem e seu destino. Mesmo uma *Revue Wagnérienne* (1885-1888) foi fundada para reagir contra a hostilidade ditada pela germanofobia ao mestre de Bayreuth;²⁰⁷ ela esforçou-

²⁰¹ WILFERT-PORTAL, Blaise. Le critique, la presse et la nation: Remy de Gourmont au *Mercure de France*, 1890-1900. In: *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, 2007, n°59. pp. 281-301. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/AsPDF/caief_0571-5865_2007_num_59_1_1655.pdf. Tradução nossa. Acesso em: 20/09/2013. p. 293 e 296. Tradução nossa.

²⁰² HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios* (1875-1914). Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Técn. Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 207.

²⁰³ Idem, p. 225.

²⁰⁴ WILFERT-PORTAL, op. cit., p. 197. Tradução nossa.

²⁰⁵ LEROY, Géraldi. *Batailles d'écrivains. Littérature et politique*, 1870-1914. Armand Colin/VUEF, 2003. p. 32. Tradução nossa.

²⁰⁶ Johan Gottlieb Fichte foi um filósofo alemão (1762-1814), criador do “idealismo alemão”, desenvolvido a partir da teoria de Immanuel Kant.

²⁰⁷ Cidade onde ocorre festival de música criado por Richard Wagner.

se em explicar sua obra lírica e aplicar seus princípios estéticos na expressão simbolista.²⁰⁸

Em 26 de março de 1891, o jornal *L'Écho de Paris*, periódico de orientação conservadora e patriota, deu vez ao texto “Le Dilletantisme”, assinado por Nestor, pseudônimo de Henry Fouquier.²⁰⁹ Nessas linhas, Nestor/Fouquier exaltou a noção de pátria, criticando o que acreditava ser o diletantismo e a “revolta contra o dever”: “O mais lastimável é encontrar, muitas vezes, jovens que querem fazer da arte a cúmplice da degradação de seus corações, e do desdém da Pátria o refinamento superior de seus espíritos”.²¹⁰ Sem mencionar nomes, aludiu ferozmente ao *Mercur de France* e a Remy de Gourmont, para ele um “alemão disfarçado de francês”, “traidor” e autor de obras “vazias e obscuras”, transcrevendo o trecho em que o colaborador do *Mercur* dizia não se mobilizar a favor do patriotismo. Diante da controvérsia, em maio do mesmo ano, Alfred Vallette protegeu Gourmont das acusações de Nestor, além de afirmar que, antes do *Mercur*, a maioria das folhas “que contavam com a clientela” não publicava artigos “heterodoxos”, retomando aquilo o que apregoeou na apresentação do *Mercur de France*. Reforçou que sua revista ignorava as “*prière d’insérer*” (pedidos de inserção de textos em um periódico), e que possuía, acima de qualquer rótulo, leitores fiéis.²¹¹

Em julho de 1891, o *Mercur de France* divulgou na primeira página a carta-resposta que Remy de Gourmont havia enviado à redação do *Écho de Paris*. O fato reforça a ideia de que, nesse momento, o periódico não apenas preservou um de seus maiores colaboradores, mas, mais uma vez, posicionou-se de modo oposto a um órgão da grande imprensa, de propriedade de Édmond Blanc, rico criador de cavalos de corrida e político francês. A missiva de Gourmont, endereçada ao diretor do jornal (“Monsieur le Directeur”), tentava explicar a sua ideia de patriotismo, avessa àquela do colaborador do *Écho de Paris* – e, possivelmente, da linha editorial de tal folha:

O Sr. Nestor deseja que massacremos algumas centenas de milhares de homens. Ele está pronto para partir à fronteira, em qualidade de Tirteu:²¹² caso ele parta, eu o seguirei com o entusiasmo de que eu possa dispor. Partamos! Partamos! Partamos! Mas, como eu dizia neste artigo doravante famoso: – “Vocês não partem, meus caros patriotas? Então, f...-nos a paz!”²¹³

²⁰⁸ LEROY, op. cit., p. 32-3. Tradução nossa.

²⁰⁹ Jornalista, escritor, dramaturgo e político francês.

²¹⁰ NESTOR. Le Dilletantisme. *Échos de Paris*. Paris, 26 mars 1891, p. 1, 1-2 col. Tradução nossa.

²¹¹ Idem, p. 268

²¹² Poeta lírico grego conhecido por seus cânticos de guerra.

²¹³ GOURMONT, Remy de. Lettre à l'Écho de Paris. *Mercur de France*. Paris, t.3, p. 3, juin 1891. Tradução nossa.

A relação entre França e Alemanha foi tema em outros momentos. Em abril de 1895, o *Mercure de France* lançou “Um inquérito franco-alemão”: “Deixando a política de lado, você é partidário das relações intelectuais e sociais contínuas entre a França e a Alemanha, e quais seriam, em sua opinião, os melhores meios de alcançá-las?”.²¹⁴ Escritores e intelectuais franceses e estrangeiros responderam à pergunta, entre os quais Stéphane Mallarmé. Aqueles que foram consultados mostraram-se favoráveis a tal aproximação, reconhecendo o valor de Richard Wagner, do socialismo alemão, do movimento romântico, da obra de Friedrich Nietzsche e de Goethe, além da colaboração entre pensadores de ambos os países. Contra o chauvinismo e o nacionalismo, Laurent Tailhade foi além, execrando aqueles que cultuavam a pátria: “Homens de Estado, ladrões, magistrados obscenos, jornalistas ‘faz-tudo’, clérigos negociantes de bobagens, covardes de academias ou bandidos de caserna, e o estúpido burguês, e o negociante de vinhos tricolores, todos celebram com rivalidade seu culto tão obrigatório quanto renovador”.²¹⁵ Mais uma vez, a declaração de Remy de Gourmont sobre o tema também nos chamou a atenção:

Alemães, Ingleses, Finlandeses, Italianos, Chineses, Berberes, Gauleses, Bretões – o que nos fazem? Fraternizar em todos os lugares com Inteligência e com a boa vontade, mas, verdadeiramente, por que não? Ele é alemão? Eu peço para conhecê-lo. Minha opinião nunca é preventiva. – Contudo? Não quero ouvir nada; ignoro voluntariamente a história de ontem, vivendo no presente e não no passado. – Ódios de raça. – O quê? Nações? Eu olho e, como Joseph de Maistre, vejo apenas indivíduos. Um, eu me entendo como um; não sou a multidão, desconheço a metafísica patriótica.²¹⁶

Nesse mesmo ano, os “Épilogues” de Gourmont foram incorporados à seção “Revue du Mois”. Nessas linhas, os assuntos transitavam entre as eleições, a colonização, o *affaire Dreyfus* e o exército francês – em um momento antimilitarista e de contestação de uma “sociedade militar privada dos direitos políticos”.²¹⁷ No que concerne ao campo literário, a coluna assinada por Gourmont mostrou-se muitas vezes em oposição à grande crítica, à grande imprensa, à erudição universitária e ao jornalismo, bem como ao Naturalismo, e em defesa das *petites revues*, comumente evidenciando a divergência entre o “novo” e o “tradicional”. Em janeiro de 1898, Remy de Gourmont questionou, por exemplo, aquilo que denominou “indústria

²¹⁴ *MERCURE de France*. Une enquête franco-allemande. *Mercure de France*, Paris, t. 14, p.1-66, abril 1895. Autor. Tradução nossa.

²¹⁵ TAILHADE, Laurent. In: *MERCURE de France*. Une enquête franco-allemande. *Mercure de France*, Paris, t. 14, 1895. p. 25. Tradução nossa.

²¹⁶ GOURMONT, op. cit., p. 11. Tradução nossa.

²¹⁷ CHARLE, op. cit., p. 210. Tradução nossa.

do folhetim, comparando-a a um crime e indicando que Richebourg,²¹⁸ Ohnet,²¹⁹ Bouvier,²²⁰ Claretie,²²¹ Montépin²²² e Zola seriam seus ‘negociantes’”. No mesmo mês, o colaborador versou sobre política, aproximando-a da literatura, comentando a semelhança entre o uso do verso livre, caro aos simbolistas, e as eleições. De certo modo, os versilibristas, tais quais os políticos, compunham uma espécie de “campo de batalha”:

A questão do verso livre tornou-se quase política. Nós a discutimos nos jornais sérios e mesmo nas colunas que, comumente, são reservadas ao louvor dos discursos do Sr. Méline.²²³ Recentemente, o Sr. Jules Delafosse²²⁴ havia “abrandado o debate”, fazendo intervir Jules Ferry²²⁵ de uma forma suficientemente inesperada em alguns capítulos de nossa recente história literária; hoje, ao contrário, precisamos-la e limitamo-la: o verso tradicional é patriótico e nacional; o verso novo é anarquista e sem pátria. Parece que a rima *rica* faz parte, verdadeiramente, da riqueza nacional: roubamos alguma coisa do estado suavizando a sonoridade dos ronrons: “A França, Senhores, carece de consoantes de apoio!” Por outro lado, o emprego da assonância a algo de retrógrado que vexa os verdadeiros democratas: “Vocês compactuam com os antigos partidos... Os piores dias da idade média... Eis-nos aqui, trazidos de muitos séculos atrás... O obscurantismo revela a face...”. E isso se torna eleitoral: está claro que, desde que um candidato pode juntar em um papel as duas ideias combinadas de reação e de anarquia, seu sucesso está assegurado, já que ele lisonjeia os dois sentimentos que coincidem na alma obscura do cidadão, o medo da liberdade e o medo de parecer ter medo da liberdade.²²⁶

Em fevereiro de 1898, Remy de Gourmont mencionou a busca alucinada da imprensa por notícias. Na época, o jornalismo era alvo constante das *petites revues*, que condenavam o “caráter utilitário da escrita de imprensa”, o jornalismo dito “desprezível”, naqueles anos ofício tido como “profissão inclassificável” e “socialmente inexistente”. Em julho, criticou os “normalistas chegados ao estado de jornalista”, que, a exemplo de Jules Lemaître,²²⁷ autor de *La Question du latin, nouvelle édition revue et corrigée*, possuíam formação acadêmica precária.²²⁸ Nessas linhas, Gourmont refletiu sobre o ensino na França e o lugar dedicado à literatura e à língua francesa nas escolas e universidades.

²¹⁸ Autor de romances-folhetins, contos e novelas.

²¹⁹ Romancista, folhetinista e dramaturgo.

²²⁰ Romancista francês.

²²¹ Romancista e dramaturgo francês.

²²² Autor de romances populares.

²²³ Jules Méline foi político de direita.

²²⁴ Jules-Victor Delafosse foi político francês, de tendência conservadora.

²²⁵ Jules Ferry foi advogado, jornalista e político francês. Republicano, maçom, positivista e anticlerical. Ministro da educação (*Ministre de l'Instruction Publique*), tornou a escola francesa laica e republicana.

²²⁶ GOURMONT, Remy de. *Épilogues. Mercure de France*. Paris, t. 21, p. 215, janv. 1898. Tradução nossa.

²²⁷ Jules Lemaître (1853-1914) foi escritor, redator do *Journal des Débats* e da *Revue des Deux Mondes*. Eleito à Academia Francesa em 1895. Tradução nossa.

²²⁸ GOURMONT, Remy de. *Épilogues. Mercure de France*. Paris, t. 23, p. 214, juill. 1898.

Enfim, em dezembro de 1898, Remy de Gourmont censurou abertamente Pierre Loti, assim como o fizera Laurent Tailhade em 1890. Loti havia discorrido sobre a virtude nas páginas do jornal *Le Temps* e, enquanto membro da Academia, possuía apoio dessa instituição. Para Gourmont, ninguém experimentava “(...) mais a literatura gelatinosa desse acadêmico de bombordo que, sem nunca ler nada, encontrou uma maneira de imitar todo mundo”. E a “virtude” de Loti estaria diretamente atrelada ao dinheiro:

[...] as colunas nas quais a dedicação é tão engenhosamente tarifada por uma comissão de pessoas de bem, essas colunas pavorosas do *Temps* onde se aprende que a virtude é sempre recompensada, quem as lê ainda, já que há cem anos nos atira o mesmo clichê? Pois a virtude é monótona e insípida, quase tanto quanto o vício, e as ações dos homens são as mesmas ao longo dos séculos, em um grau inexprimível.²²⁹

Com o passar dos anos, o *Mercure de France* deu vez à discussão de valores morais e à ascensão do feminismo, entre outros. Contudo, a literatura e as artes eram conteúdos predominantes na revista. Excetuando a rubrica “Épilogues”, o *Affaire Dreyfus* foi assunto principal apenas em 1898, ano da publicação de *J'accuse*, de Émile Zola, quando Pierre Quillard redigiu “Contre l’infailibilité du sabre” (“Contra a infalibilidade do sabre”). Os colaboradores do *Mercure* eram, em sua maioria, *dreyfusards*, mas não publicamente.²³⁰ Pierre Quillard, em especial, era defensor da “arte social” e, constantemente, evocava temas anarquistas em seus escritos. Os escritores da época simbolista e os anarquistas tinham em comum o “culto à revolta”.²³¹ Apesar de não defenderem as causas públicas, os simbolistas desprezavam as regras e, assim como os parnasianos, “nutriam o gosto pela liberdade e, leais herdeiros dos românticos, admiravam as individualidades de exceção e o gesto inflamado”.²³²

Quillard inicia seu texto lançando mão de uma epígrafe. Trata-se de trecho da carta do escritor Victor Hugo ao advogado Léon Bigot, defensor de Gustave Maroteau, jornalista francês condenado à morte por sua participação na Comuna da Paris (“Não basta que uma assembleia ou um tribunal, mesmo que arraste sabres, diga: – Uma coisa é, – para que ela seja”). A epígrafe aproxima dois acontecimentos de diferentes momentos do século XIX e que tinham em comum a defesa de indivíduos acusados injustamente. Recorrer à imagem de Victor Hugo era ato significativo, haja vista as lutas do escritor e sua consequente sentença ao exílio. Sobre a justiça

²²⁹ GOURMONT, Remy de. Épilogues. *Mercure de France*. Paris, t. 25, p. 739, déc. 1898. Tradução nossa.

²³⁰ CHARLE, op. cit., p. 180.

²³¹ AUBERY, Pierre. L’anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme. *Le mouvement social*, nº 69, 1969, p. 24.

²³² Idem, p. 30. Tradução nossa.

na França, Quillard assim se pronunciou, em primeira pessoa, fazendo referência à data de publicação de “*J'accuse*”:

Eu gostaria de falar de coisas graves; falar sem ódio; não ousou dizer sem cólera e sem tristeza. Desde já, sei que somente as palavras de justiça e de verdade, pronunciadas hoje, suscitam o riso, as vaias e as injúrias, e eu nunca esquecerei que, em 10 de janeiro do ano de 1898 depois de Cristo, eu ouvi os juízes militares chacotarem brutalmente, pois o Sr. Scheurer-Kestner declarava, em sua lealdade ingênua, que, sendo um homem, ele poderia enganar-se. Já eles, não se enganam nunca.²³³

Em seu escrito, Pierre Quillard repreende “as práticas judiciárias empregadas no *affaire* Dreyfus-Esterhazy com a cumplicidade do parlamento, da imprensa e da opinião pública, metodicamente afobada”. Além disso, considera que os poetas também deveriam posicionar-se diante de certas questões:

Primeiro, é preciso responder a duas objeções: “Em que você se mete, poeta lírico, mau escritor, imbecil!”. Eu não julgo que os poetas líricos constituam no mundo uma raça superior e eu tenho horror do mandarinato; mas também não penso que o amor à beleza e à harmonia comporta necessariamente o declínio cívico e impede de tomar partido em um conflito de homens e de ideias.²³⁴

Ao manifestar-se diretamente sobre o caso Dreyfus, Quillard afirma ignorar se o militar era “capitão ou capitalista”, ou se era mesmo culpado. Verdadeiramente, o que lhe chamava a atenção era o fato de todo o acontecimento ter resultado da “podridão social e em estreita conexão com outras infâmias”. E os grandes oficiais do exército constituíam uma “casta perigosa”, cuja paixão religiosa gerava o antissemitismo. Em sua opinião, as acusações a Dreyfus estariam fundamentadas em elementos pouco consistentes:

O Sr. Dreyfus deseja instruir-se sobre aquilo que ultrapassa os assuntos de seu serviço; portanto, o Sr. Dreyfus torna-se um espião.
 O plano de batalha de Madagascar permanece há cinco dias sobre a escrivaninha do caporal encarregado de copiá-lo, em uma sala aberta a todos; portanto, ele foi dissuadido pelo Sr. Alfred Dreyfus.
 O Sr. Alfred Dreyfus é poliglota; portanto, ele trairá o seu país.
 O Sr. Alfred Dreyfus deixa uma mulher “que não lhe” parece católica e que “almeja mais seu bolso do que seu coração”; portanto, o Sr. Alfred Dreyfus precisa de dinheiro para fazer face aos seus dispendiosos galanteios e só pode se vender ao estrangeiro.
 O Sr. Alfred Dreyfus não é, de modo algum, desprovido de alguma inteligência; quando interrogado, ele mede suas palavras, desconfia e retifica, e é “fácil dar-se conta disso pelo número considerável de palavras riscadas que constam do auto...; todas as vezes que ele se sente encurralado, ele se

²³³ QUILLARD, Pierre. Contre l'infailibilité du sabre. *Mercure de France*, Paris, t,25, p 353, fév. 1898. Tradução nossa.

²³⁴ Ibidem. Tradução nossa.

esquiva sem grande dificuldade, graças à flexibilidade de seu espírito”; portanto, por não ser um bruto, o Sr. Dreyfus é evidentemente culpado.²³⁵

A tal “infalibilidade do sabre” seria, primeiramente, consequência da cumplicidade entre militares e os jornais da época. Por fim, Pierre Quillard reafirma a relevância da atitude de Émile Zola, bem como a necessidade de seu discurso a favor de Alfred Dreyfus. Zola, com sua “linguagem” e sua “violência” era, para Quillard, o único capaz de falar às “bestas” sobre o ocorrido, indicando-nos a consonância da palavra a um fato social, que não apenas refletiu no militarismo francês, mas, também, modificou a condição do intelectual e do jornalismo no país:

Eu deixo a outros, neste minuto, a vergonhosa coragem de lembrar-se que eles não admiram integralmente ou que execram a obra literária do Sr. Émile Zola. Era preciso que essas palavras fossem ditas, e é belo que na falha quase universal um homem de letras tenha se afirmado o desprezo pela coisa julgada e o amor pela coisa verdadeira, e pronunciado, enfim, o Verbo da revolução, exatamente na forma que convinha, para marcar, para além dos indivíduos de todo um sistema e toda uma casta: “Quanto às pessoas que eu acuso, eu não as conheço, eu nunca as vi, e não tenho nenhum rancor ou ódio contra elas. Para mim, elas são apenas entidades, espíritos de maleficência social”.

Já os jornais encarregados de defender o Exército e a Igreja se queixam de “poderem arrastar atentados semelhantes apenas diante dos tribunais comuns”. Está bem; é preciso escolher: de um lado, os homens livres, todos aqueles que pensam e refletem; do outro, multidão miserável dos escravos indulgentes a sua servidão.

Eu imagino que os homens livres sabem onde vão; eles não se deixarão degolar pelos lacaios da autoridade, e eles estão prontos, caso fracassem, a pagar com seu próprio sangue.²³⁶

O texto de Quillard retoma aquilo que já discorremos sobre o nacionalismo na França do final do século XIX. O aumento de indivíduos que se identificavam com tal ideologia, sobretudo aqueles que pertenciam ao estrato médio da sociedade, culminou na propagação de opiniões xenofóbicas, pois o estrangeiro simbolizava a “desintegração dos antigos costumes e o sistema capitalista que se desintegrava”.²³⁷ A onda de antissemitismo que ganhou força na década de 1880 gerou movimentos como o Action Française, fundado em 1898 e que se posicionou contra a extrema-esquerda, exaltando a monarquia e o orleanismo, e do qual Maurice Barrès foi entusiasta. Assim, em uma “representação de ressentimentos coletivos”, o “caso Dreyfus deu ao antissemitismo francês uma penetração especial, não apenas pelo fato de o acusado ser judeu (que estava fazendo um estrangeiro no estado-maior francês?), mas pelo seu suposto crime ser a espionagem a favor da Alemanha”,²³⁸ o que ia de encontro com aquilo

²³⁵ QUILLARD, op. cit., p. 357-8. Tradução nossa.

²³⁶ Idem, p. 363-64. Tradução nossa.

²³⁷ *A era dos impérios* (1875-1914). Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Técn. Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 224.

²³⁸ Idem, p. 227.

que era defendido pelos representantes das revistas de *avant-garde* e, também, dos redatores do *Mercure de France*. Vale ressaltar que escritores do grupo do *Mercure* envolviam-se em lutas sociais: Francis Vielé-Griffin, por exemplo, foi diretor da revista *Les Entretiens Politiques et Littéraires*, de tendência anarquista na década de 1890.

O *Mercure de France* não voltou o seu olhar apenas às questões de seu país e à produção da literatura francesa. Conservou, também, sua atenção à literatura e às outras artes, e à tradução de autores estrangeiros. Em tempos de cosmopolitismo e transferências culturais, aportou nos círculos literários do além-mar.

1.4 O Brasil no *Mercure de France*. O *Mercure de France* no Brasil

Ainda na Antiguidade, o Ocidente vivenciou o anseio pelo compartilhamento de pensamento e de cultura. Ao correr dos anos, diferentes intelectuais posicionaram-se como representantes do dado universal.²³⁹ Já no século XVI, ganhou força a confluência de informações e de costumes. Nas palavras de Serge Gruzinski, tratou-se de um momento de “(...) mestiçagens artísticas”, quando homens e mulheres circularam nos quatro cantos do mundo, levando consigo ideias e informações;²⁴⁰ quando livros europeus atracaram nos portos do Novo Mundo; quando o Velho Mundo não apenas disseminou seus impressos, mas também recebeu “informações, textos, traduções e testemunhos” de outras partes do globo, assim enriquecendo suas bibliotecas e coleções, “tecendo uma tela planetária”.²⁴¹

No espaço ocupado pelas civilizações, não se edificam “entidades fechadas”, e sim manifestações de aproximação e de universalidade,²⁴² cujo espaço de trocas ajusta-se àquele das transferências culturais. Esta noção é descrita como aquela que “(...) implica o deslocamento material de um objeto no espaço” e que enfatiza os “movimentos humanos, viagens, transporte de livros”, colocando em relação sistemas “autônomos e assimétricos”.²⁴³ Unir os mundos, novamente segundo Gruzinski, significa “fazê-los comunicar”.²⁴⁴ No século XIX, o surgimento e avanço de novas técnicas – fotografia, telégrafo e telefone, por exemplo –

²³⁹ LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 9.

²⁴⁰ GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: História de uma mundialização*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014. p. 41-55.

²⁴¹ Idem, p. 83-84.

²⁴² LIPOVETSKY; SERROY, op. cit., p. 65.

²⁴³ ANDRIES, Lise. A imprensa como modelo de construção nacional: algumas hipóteses metodológicas. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.) *Transferências culturais: o exemplo da imprensa no Brasil e na França*. Campinas, SP: Mercado de Letras. São Paulo: Edusp, 2012. p. 40.

²⁴⁴ GRUZINSKI, op. cit., p. 235.

ajudou a impulsionar os cruzamentos de culturas, a ampliação da comunicação e a midiaticização. Assim, a imprensa esteve no centro dos processos de diálogos e transferências entre diferentes nações, da grande imprensa às revistas de vanguarda.

Por conseguinte, as páginas do *Mercure de France* constituem um indicador da presença do dado estrangeiro nas *petites revues* e, também, da presença francesa no Brasil. No século XIX, era apregoada a noção de “desnacionalização”, impondo a produção literária e artística francesa como modelos de autonomia e de universalização. A revista estabeleceu-se em outras fronteiras, apresentando sua perspectiva *nova* a outros países da Europa e, também, de outros continentes, além de acolher expressões de diversas nacionalidades.

Para compreendermos a presença francesa em outros países, é necessário recorrer aos eventos que culminaram em tal hegemonia no século XIX. Primeiramente, devemos considerar a criação, ainda no século XVI, de um espaço literário internacional, quando a literatura passou a ser uma questão comum.²⁴⁵ Com o advento da *Pléiade*, a fundação do *Collège des Lecteurs Royaux*²⁴⁶ e a publicação de *La deffence et illustration de la langue françoise*, de Joachim Du Bellay,²⁴⁷ ocorreu a luta dos “modernos” contra o ensino do latim. O “destronamento” deste último, aponta Benedict Anderson, gerou a emergência de “novas comunidades imaginadas”, e a língua francesa impôs sua proeminência. A questão da língua difundiu-se entre os nobres, e seu *bon usage* passou a ser o “objeto de uma arte de viver e de uma arte da conversação”,²⁴⁸ tornando necessária sua padronização. Para Pascale Casanova, a normatização resultou na “construção coletiva do francês como língua literária”, “sorte de estetização, isto é, de literarização progressiva, o que explica o motivo de o francês ter se tornado, mais tarde, a língua da literatura”, da diplomacia e dos atos internacionais.²⁴⁹ Essa “dominação simbólica” ocasionou a autonomização da literatura francesa; o processo de emancipação das demais expressões literárias europeias:

[...] provoca, com efeito, o que poderíamos chamar de uma espécie de “desnacionalização”, isto é, uma separação dos princípios e das instâncias literárias às preocupações estrangeiras ao próprio espaço literário. Desde então, o espaço francês, já constituído como universal (ou seja, não nacional, que escapa às definições particularistas), vai se impor como modelo, não tanto como francês, mas como autônomo, isto é, puramente literário, ou seja, universal. O capital literário “francês” tem como particularidade ser, *também*, patrimônio universal, isto é, constitutivo (e, no caso francês, fundador), da literatura universal, e não nacional. É por meio de tal particularidade de ser

²⁴⁵ CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 2008. p. 29-30. Tradução nossa.

²⁴⁶ Fundado em 1530; origem do Collège de France.

²⁴⁷ Texto de teoria literária da Renascença, escrito em 1549.

²⁴⁸ CASANOVA, op. cit., p. 100. Tradução nossa.

²⁴⁹ Idem, p. 103. Tradução nossa.

(ou de poder ser) universalizáveis, desnacionalizados, que poderemos reconhecer os espaços (relativamente) autônomos. O patrimônio literário é um instrumento de liberdade em relação às exigências nacionais.²⁵⁰

A língua francesa era a *langue d'imprimerie*. Isto significa que, ao lado do inglês e do espanhol, era de fácil compreensão escrita,²⁵¹ o que acarretou um vínculo propício à criação de uma “comunidade nacional imaginada”. Além disso, novamente segundo Anderson, o “(...) capitalismo tipográfico conferiu uma nova fixidez à língua, o que, em longo prazo, ajudou a construir aquela imagem de antiguidade tão essencial à ideia subjetiva de nação”²⁵² e, por fim, “criou línguas oficiais diferentes dos vernáculos administrativos anteriores. Inevitavelmente, alguns dialetos estavam ‘mais próximos’ da língua impressa e acabaram dominando suas formas finais”.²⁵³

Periódico parisiense, o *Mercure de France* instalou-se na cidade dos *magasins de nouveautés*, das galerias iluminadas a gás e do progresso técnico. Walter Benjamin registrou que, com o apogeu do Império, Paris tornou-se a “capital do luxo e da moda”,²⁵⁴ local atrativo para homens e mulheres oriundos de diferentes localidades e propício às trocas culturais de uma elite que era rica e intelectual. Logo, consideramos o papel de mediador do *Mercure* para com a literatura estrangeira. A começar pela presença de colaboradores de nacionalidades distintas em sua redação, como a do estadunidense Francis Viellé-Griffin e de diversos literatos e artistas belgas. Menções, artigos e resenhas de obras estrangeiras eram frequentes. Já em 1890, seu primeiro ano, ocorreu a aparição, por exemplo, da rubrica “Littérature Anglaise”, de responsabilidade de Remy de Gourmont. A chegada desses textos dava-se graças às relações mantidas por seus redatores com escritores e artistas de fora da França.

Esse cenário de apropriação fundava-se, sobretudo, no antagonismo entre intelectuais e o nacionalismo, a exemplo daquilo que se versou sobre o episódio de Remy de Gourmont e de seu “Joujou Patriotisme”, o que era próprio do momento simbolista. Para os adeptos dessa estética, o “isolamento e exiguidade do leitorado nacional” explicariam a frequente presença estrangeira nas *petites revues*.²⁵⁵ Além disso, a “(...) quase fusão dos meios simbolistas franceses e estetas britânicos ao longo dos anos 1885-1895 oferecia a Mallarmé, a Swinburne,

²⁵⁰ CASANOVA, op. cit., p. 134. Tradução nossa.

²⁵¹ ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduction de l'anglais Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: La Découverte, 2002 (La Découverte Poche ; 123. Sciences humaines et sociales). p. 55.

²⁵² Idem, p. 80. Tradução nossa.

²⁵³ Idem, p. 81. Tradução nossa.

²⁵⁴ BENJAMIN, Walter. *Textos de Walter Benjamin*. Seleção, organização e tradução: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985. p. 36.

²⁵⁵ WIFERT-PORTAL, Blaise. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914. Portal Le Seuil, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4, n° 144, p. 40.

a Oscar Wilde, a Arthur Symons soluções de substituição face às tribulações ou às oposições violentas dos dominantes nacionais”.²⁵⁶ Nesse momento, a língua francesa passou a ser, também, a “(...) linguagem universal do intercâmbio poético”.²⁵⁷

Por meio de viagens e da publicação de resenhas, colaboradores do *Mercure de France*, como Pierre Quillard, André-Ferdinand Hérold, Francis Vielé-Griffin, entre outros, “(...) associaram sua importação de literatura estrangeira a um projeto global de subversão das normas literárias e da liberação da língua”.²⁵⁸ O *Mercure de France*, ao lado da *Revue Blanche*, foi um dos “principais precursores da literatura estrangeiras nas vanguardas”.²⁵⁹ Em abril de 1894, passou a divulgar na rubrica “Les Livres” a indicação “Littérature étrangère et traductions”, mostrando aos leitores as publicações mais recentes desse cunho. Eram diversos os ensaios sobre Ibsen, Wilde, Nietzsche, bem como sobre outros poetas ingleses e autores russos. As traduções, recorrentes nas páginas da revista, não apareciam gratuitamente, pois, a partir delas, era possível reconhecer o grau de consagração social ou intelectual de seu autor na França, evidenciando, ainda, uma rede de sociabilidade entre o periódico e os autores traduzidos.

Os simbolistas utilizaram Wagner, Ibsen, Hauptmann, o estetismo inglês, dramaturgos antigos para sustentar aquilo que afirmavam ser sua revolução estética, golpe essencial para impor-se no debate literário, sem retirar dele as linhas de cisão pré-construídas. Mas, é preciso ir além: a liberação da língua poética, a preciosidade decadente, a invenção linguística, o plurilinguismo poético constituíram tantos programas de liberação em face do *status* social e nacional da língua, e a importação literária teve ali um papel central.²⁶⁰

Paris foi, igualmente, berço de diversos periódicos lusos. Para Diana Cooper-Richet, essa presença advinha do desejo de certos mediadores culturais de “propagar, através das mídias as mais modernas, a voz do mundo lusófono, de circular as ideias a seu respeito, mas também de contribuir para o conhecimento dos avanços da ciência e das Luzes do pensamento europeu”.²⁶¹ O movimento simbolista foi igualmente significativo em Portugal, onde o mesmo sentimento de pessimismo diante dos desdobramentos da economia, imperante na França, prevalecia, e ascendiam as tendências espiritualistas e idealistas. Jovens escritores aspiravam

²⁵⁶ Ibidem. Tradução nossa.

²⁵⁷ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Editora Perspectiva, 1985. p. 16.

²⁵⁸ Idem, p. 42.

²⁵⁹ Idem.

²⁶⁰ WIFERT-PORTAL, op. cit., p. 42. Tradução nossa.

²⁶¹ COOPER-RICHET, Diana. As revistas portuguesas publicadas em Paris na primeira metade do século XIX. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUSP, 2012. p. 90.

ao *novo* no fazer poético e bebiam nas fontes dos versos de Charles Baudelaire e na escrita de Huysmans e Joséphin Péladan, autor de *Le Vice suprême* e *Curieuse*.

No *Mercure*, a primeira menção a um literato português ocorreu em 1891, em “Les Livres”. Trata-se da seguinte resenha de *Horas*, do decadentista-simbolista Eugenio de Castro,²⁶² assinada por E. D. (possivelmente Édouard Dubus), e que, seguindo as tendências da revista, opôs a obra à crítica oficial – os *novos* de Portugal também sofreram com a resistência de seus contemporâneos – e chamou a atenção para as particularidades de sua forma, bem como para seu potencial cosmopolita:

É a última coletânea de versos de um jovem poeta português, cujo *Oaristos* já havia chamado a atenção e as reprovos da crítica oficial de seu país, e que não pode mais ser encorajado a cantar, segundo sua fé de artista e de cristão, *longe dos Bárbaros*, em ritmos raros e de uma harmoniosa sonoridade sugestiva. Saber-se-á, logo, fora de Portugal, o nome de Eugenio de Castro – E. D.²⁶³

No mesmo ano, foi a vez de uma obra de Antonio de Oliveira Soares, também do meio decadentista-simbolista, aparecer em “Les livres” e ser avaliada por P. Q. (Pierre Quillard). Apesar de longa, julgamos relevante transcrevê-la, para que se possa apresentar todos os critérios de apreciação de Quillard. Entre eles, destaca-se o fato do colaborador do *Mercure de France* ressaltar a receptividade do dado estrangeiro, indicando que a revista esteve aberta às colaborações oriundas de outros países:

Eu abri com desconfiança esse livro que vem de longe; eu temia ler ali alguns poemas de salão e de toucador, como os escrevem por toda parte os jovens bem-educados e os velhos senhores galantes. Minha alegria aumentou de surpresa descobrindo um poeta que, sem dúvida, não é sempre original e perfeito, mas que se esforça por uma arte pessoal: *Exame de Consciência* é “um livro de amor místico e suave”, escrito “longe dos bárbaros, na prometida glória espiritual”. Eu louvarei, sobretudo, sua unidade de conjunto, ainda que ela não ocorra sem alguma monotonia; talvez haja ali um luxo exagerado dos cisnes, das lises e das virgens, talvez por momentos de expressões muito escolásticas (p. ex.: “O mito imaculado que exprime a castidade exterior e interior”); mas, esse tom de litânicas, essa mistura de amor profano e de latim litúrgico melhor convém a uma confissão desse gênero que tal dissonância de japonismo ou, no meio de um soneto, as horríveis palavras *fim-de-século* e *decadente*. Sr. de Oliveira Soares, a quem foi preciso muita coragem para inaugurar um renascimento à parte de todo o meio literário, tem melhor a fazer do que nos emprestar vocábulos tão tristes: ele mostrou ao resto, escrevendo em ritmos de rondel e de baladas, excelentes poemas, e, contudo, eu prefiro ainda as belas terças-rimas onde ele se compraz: ali, sobretudo, afirma-se o catolicismo enriquecido e florido que dá a sua obra um caráter de luxo sacerdotal.²⁶⁴

²⁶² Poeta português (1869-1944) do momento decadentista-simbolista.

²⁶³ D., E. *Horas*. *Les livres. Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 374, juin 1891. Tradução nossa.

²⁶⁴ Q., P. *Exame de Consciência*. *Les livres. Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 183, sept. 1891. Tradução nossa.

O nome de Eugênio de Castro reapareceu em 1894, por conta da resenha de suas obras *Sylva e Belkiss, rainha de Saba, d'Axum e do Hymiar*, em “Les Livres”. Em 1895, o *Mercure de France* atestou o recebimento de *Tirésias*, desse mesmo poeta. Em 1896, Castro respondeu a uma enquete proposta por Remy de Gourmont, intitulada “Alexandre Dumas Filho e os escritores novos”; aparentemente, ser convidado a opinar em um inquérito promovido pela revista assinala a aproximação do escritor português com a redação do *Mercure* e sua participação ativa nesse cenário particular da literatura francesa. No mesmo ano, a revista anunciou o banquete em honra de Castro e a obra *Salomé e outros poemas* figurou na seção de publicações recentes. Seus livros *A Nereide de Harlem* e *Belkiss* foram novamente mencionados em 1897 e 1898, respectivamente. Já Antonio de Oliveira Soares foi citado em “Les Livres”²⁶⁵ como solicitante de um exemplar do *Latin Mystique*, em 1892. Em 1895, a revista atestou o recebimento de *Os Novos*, de Manoel da Silva-Gayo,²⁶⁶ e de *A Harpa do Vanádio*, de Henrique de Vasconcellos.²⁶⁷ Isto posto, apontamos que as trocas de obras era algo comum ao âmbito editorial do período e parte da efervescente circulação de impressos entre França e Portugal.²⁶⁸

Na “Revue du Mois”, diversificaram-se as “Lettres” estrangeiras. Assim, em 1897, Philéas Lebesgue, recomendado por Eugenio de Castro a Alfred Vallette, assinou pela primeira vez as suas “Lettres Portugaises” no *Mercure*.²⁶⁹ Sobre Castro, Lebesgue afirmou ter sido ele dotado de “talento genial”, um “jovem herói da poesia portuguesa” então contemporânea, revelado na França pelo escritor e livreiro L. P. de Brinn'-Gaubast, também colaborador de *petites revues*.²⁷⁰

Em Portugal, a presença francesa foi significativa no século XIX. Falava-se mesmo do “afrancesamento” de Eça de Queirós, um de seus autores mais importantes. Havia uma espécie de “imagem lírica” da capital francesa entre os portugueses e a atração pela “Paris da modernidade”, que corresponderia a um novo ideal de vida para os portugueses. Xavier de Carvalho foi espectador e ator desse processo: colaborador da imprensa portuguesa desde os 15 anos de idade, fundou diversos jornais em seu país e sua atuação na França intensificou-se a partir da década de 1880, quando flertou com o Decadentismo. Manteve correspondência com diversos nomes das literaturas francesa, portuguesa e brasileira, e era próximo de Remy de

²⁶⁵ Resenha da obra *Paraísos Perdidos*.

²⁶⁶ Poeta português, entusiasta dos *novos*. Amigo de Eugênio de Castro, com quem dirigiu a *Revista Arte*.

²⁶⁷ Poeta decadentista português (1876-1924).

²⁶⁸ Eugenio de Castro também alcançou notoriedade entre os simbolistas belgas. Além disso, foi próximo do também simbolista brasileiro João Itiberê da Cunha.

²⁶⁹ Georges Philéas Lebesgue (1869-1958), poeta, romancista, dramaturgo e linguista francês.

²⁷⁰ Como *Le Décadent* e *Le Chat Noir*.

Gourmont.²⁷¹ A representatividade de Xavier de Carvalho na literatura luso-brasileira foi apontada por Philéas Lebesgue no próprio *Mercure*, revelando-o, tal qual o lusófilo francês, que era divulgador da cultura portuguesa, como *passer* de cultura de seu tempo, já que esteve, como se vê na transcrição abaixo, no cruzamento entre Portugal-Brasil-França, quando, no mundo lusófono, aspirou-se, por meio de diferentes mídias, à circulação de ideias e de produção artística:

Outros, mais humildes, preparam a expansão da Arte lusitana, da qual introduzem as novidades, como o Sr. Xavier de Carvalho que, há doze anos, por meio de seus artigos de crítica no *Século*, de Lisboa, na *Província*, do Porto, e no *Paiz*, do Rio de Janeiro, disseminou todo o grande movimento literário e artístico internacional. – Por sua iniciativa e a de alguns amigos, acaba de organizar-se em Paris o Comitê franco-português pelo quarto centenário da descoberta das Índias por Vasco da Gama. Festas extraordinárias, cujo programa já foi publicado e sobre os quais predizem-se maravilhas, serão organizadas em Portugal nessa ocasião, em maio próximo, com diferentes congressos internacionais da Imprensa, da Paz, dos orientalistas, etc.; será completamente merecido do centenário de Camões. Ao mesmo tempo, o Sr. de Carvalho, cuja atividade abre-se como a alta missão vulgarizadora à qual se rendeu, prepara um volume de interesse particular sobre o *Portugal moderno*. Todo o movimento literário contemporâneo e as fontes que ali esgotou serão estudados como convém pela ilustração das relações mantidas pela jovem literatura portuguesa com os escritores modernos franceses, ingleses, italianos, etc.²⁷²

Além do papel da mediação de Xavier de Carvalho, Lebesgue também proporcionou aos leitores do *Mercure de France*, em abril de 1897, uma revisão da literatura brasileira do fim do XIX:²⁷³

A poesia brasileira – Estabelecer, a uma época determinada, concernente à literatura ou qualquer outro campo de atividade coletiva, o paralelo entre dois povos, solidários das mesmas originais tendências e do qual um teria legado ao outro suas forças vitais para erguer uma nação, seria algo a se tentar. Enquanto um, desenganado da ação, deixa condensar-se em sabedoria o fruto de seus esforços e ruma, especialmente, às especulações pacíficas do Pensamento ou Arte puros, o outro se debate em crises furiosas de sua evolução social. – Um clarão dessa ideia me sugere, hoje, falar do Brasil, esse Portugal americano.²⁷⁴

Philéas Lebesgue ressalta a qualidade da obra dos escritores portugueses Moniz Barreto e Teixeira Bastos, ambos positivistas. Contudo, observa que essa filosofia,

²⁷¹ Esteve mesmo presente no enterro de Gourmont. Informação disponível em: <http://www.remydegourmont.org/rg/necrologies/gourmont.htm>. Acesso em: 22/05/2016.

²⁷² LEBESGUE, Philéas. *Lettres portugaises. Mercure de France*. Paris, t. 25, fév. 1898, p. 655. Tradução nossa.

²⁷³ Antes disso, o Brasil apareceu poucas vezes no *Mercure de France*: em 1892, foi publicada a resenha da obra *Tiradentes*, de Montenegro Cordeiro. No mesmo ano, a revista se mostrou indiferente ao livro *O apostolado positivista no Brasil*, de Miguel Lemos, o que corresponde ao seu ideário.

²⁷⁴ LEBESGUE, Philéas. *Lettres Portugaises. Mercure de France*. Paris, t. 22, p. 174, avr. 1897. Tradução nossa.

diferentemente do aspecto estético, não era atraente aos “jovens”. Quanto à literatura brasileira, o colaborador do *Mercure* avaliou a evolução da poesia de Raimundo Correia e Alberto de Oliveira, e elogiou o simbolista Múcio Teixeira, além de Fontoura Xavier, Isidoro Martins Junior, o “baudelairiano” Teófilo Dias (já morto, e que escrevera o poema “La Meute”, de “intenso simbolismo”). Além disso, mostrou-se simpático à produção de Sílvio Romero. Sobre os *novos*, Lebesgue mostra-se entusiasmado, ainda que não mencione outros nomes além daquele de Eugenio de Castro. Talvez, essa ausência de alusão se deva ao fato de que simbolistas brasileiros, a exemplo do própria Cruz e Sousa, não acediam aos grupos dos poetas reconhecidos, nem às redações dos grandes jornais:

Os “muito novos”, seduzidos pelas magníficas evocações de beleza pura suscitadas por Eugenio de Castro, se deixam levar pela estética corrente, inaugurada há pouco em Portugal e cuja origem é, aliás, francesa. Felizmente, a influência de tal arte refinada deve ajudá-los a encontrar sua alma verdadeira, mas será uma pena se perderem-se em estéreis imitações. – Em resumo, o Brasil é um amontoado de promessas excelentes, e a plêiade que o representa no campo da literatura tem em suas classes muitos homens jovens, de talento certo, para legar ao futuro algumas canções imortais.²⁷⁵

Além de Xavier de Carvalho, Philéas Lebesgue nos dá pistas sobre outros agentes da relação estabelecida entre o *Mercure de France* e os escritores brasileiros, resultando no surgimento das “Lettres brésiliennes”, que teve início em 1901 e foi assinada por nomes diversos: o próprio Lebesgue; Manuel Gahisto, que era tradutor; Roger Bastide; Figueiredo Pimentel; Tristão da Cunha;²⁷⁶ e Severiano de Rezende, cujas “numerosas relações nos meios literários parisienses” foi apontada pelo *Mercure*, em edição de março de 1932.

No que se refere ao fluxo França-Brasil, a chegada em terras brasileiras de viajantes e estudiosos franceses, companhias de teatro, além de certa gama de profissionais liberais, foi expressiva. Símbolo das Luzes, o modelo francês foi assimilado pela elite, sobretudo por corresponder aos anseios de “civilização” então disseminados, bem como fundamentou os ideais da República,²⁷⁷ opondo-se à identidade ibérica, negada no momento pós-Independência. Em 1816, a Missão Artística Francesa no Rio de Janeiro possibilitou a presença de mediadores de cultura europeus na cidade. A busca de integração a aquilo que era contemporâneo e cosmopolita fazia-se evidente. Baptiste-Louis Garnier, Ferdinand Briguier, Jean-Baptiste

²⁷⁵ LEBESGUE, Philéas. *Lettres Portugaises. Mercure de France*. Paris, t. 22, avr. 1897. p. 175. Tradução nossa.

²⁷⁶ Segundo Glória Carneiro do Amaral, em artigo intitulado “Tristão da Cunha no *Mercure de France*”, Tristão da Cunha aceitou ao *Mercure* graças à influência de Graça Aranha (AMARAL, G. C. Tristão da Cunha no *Mercure de France*. In: *IV Congresso da Abralic*, 1994, São Paulo. Anais do IV Congresso da Abralic. São Paulo, 1994. v. 1. p. 361-365).

²⁷⁷ CARELLI, Mauro. *Culturas cruzadas: Intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papyrus, 1994. p. 189.

Lombaerts e Anatole-Louis Garraux foram fundamentais para o desenvolvimento do comércio de livros no Rio de Janeiro e em São Paulo, recebendo as últimas novidades da Europa e facilitando a obtenção do impresso francês. Em 1827, o livreiro francês Pierre Plancher deu vida ao *Jornal do Commercio*, um dos periódicos mais importantes de seu tempo. Por meio dos *passeurs*, foi possível que rodas literárias do Brasil acessem às publicações francesas. Tais condições foram propulsionadas pelo crescimento das ligações transatlânticas, que facilitaram os intercâmbios entre brasileiros e franceses.²⁷⁸

Na década de 1890, literatos brasileiros circulavam entre as redações e cafés parisienses e aproximavam-se de escritores e artistas franceses; folheavam jornais e revistas, e conheciam ideias e estéticas europeias. Nomes como os de Graça Aranha e Joaquim Nabuco aparecem como parte desse grupo. Esses homens de Letras traziam de suas viagens exemplares de periódicos franceses, ou, quando na Europa, enviavam missivas com as novidades de Paris, em um momento marcado pela mundialização midiática. Assim, tinham em suas valises aquilo que fervilhava nos grupos da capital da França, quando o Simbolismo se estabelecia na literatura e nas artes, preconizando novas perspectivas na poesia e aspirando às vanguardas. Medeiros e Albuquerque também introduziu entre os seus contemporâneos livros de simbolistas franceses, já que possuía um amigo que mantinha relações com um grupo mallarmista.²⁷⁹

Eram diversos os agrupamentos de inspiração simbolista na então Capital Federal e, também, em outras regiões do país: a Padaria Espiritual, no Ceará, que era responsável pelo jornal *O Pão*, além de grupos em Porto Alegre. Um *Chat Noir* aos moldes do francês – cabaré de Montmartre frequentado por colaboradores do *Mercure de France*, como Laurent Tailhade, e “simbolistas propriamente ditos”, como Jean Lorrain – foi fundado no Rio de Janeiro. Simbolistas brasileiros reuniam-se na livraria Garnier, ainda que para zombar e hostilizar dos parnasianos, sobretudo Olavo Bilac:²⁸⁰ Gustavo Santiago, Rocha Pombo, Múcio Teixeira, Pedro Couto, Fábio Luiz, João Ribeiro, Curvelo de Mendonça e Nestor Vitor. Tal efervescência nos indica a possibilidade de circulação das revistas de vanguarda parisienses nesses meios.

Em *A vida literária no Brasil – 1900*, Brito Broca nos oferece uma série de indicações da convivência entre literatos brasileiros e franceses, inclusive com colaboradores do *Mercure*,

²⁷⁸ Em “A França e os intercâmbios transatlânticos no século XIX”, Marie-Claire Boscq esclarece fatos sobre as possibilidades de comunicação entre Brasil e França no século XIX. In: ABREU, Márcia. DAECTO, Marisa Midori (Org.). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

²⁷⁹ MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1985. vol. 4 – O simbolismo. p. 51.

²⁸⁰ MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008. P. 46.

a exemplo da proximidade de Ivan Gilkin²⁸¹ com o Cenáculo curitibano, além da correspondência entre Remy de Gourmont e Figueiredo Pimentel, por intermédio de Xavier de Carvalho. A Villa Kyrial, situada na Vila Mariana, em São Paulo, inspirava-se nos salões franceses e acolhia diversas filiações estéticas. No que diz respeito ao Simbolismo, Freitas Valle redigia versos em francês sob o pseudônimo Jacques d'Avray e encomendava obras simbolistas assim que estas eram lançadas na Europa.²⁸² Era amigo de José Severiano de Rezende, com quem manteve ativa correspondência, além de ter apadrinhado diversos artistas estrangeiros, a exemplo de Lasar Segall. Articulou o Pensionato Artístico, programa do governo brasileiro que enviava jovens talentos à Europa, sobretudo a Paris – e que, conseqüentemente, de lá voltavam com as novidades das artes e da literatura. Segundo Márcia Camargos, ali “(...) os estrangeiros deparavam-se com intensos debates e representantes das variadas correntes estéticas que tinham nos cafés, óperas e ateliês um rico espaço de sociabilidade, troca de experiências e de ideias”.²⁸³ Também em São Paulo, Pedreira Duprat, Cassiano Ricardo, Ernesto Teixeira e Carvalho Filho fundaram, em 1917, a revista *Panóplia*, que se dizia elaborada segundo os moldes do *Mercure de France*, e que teve entre seus colaboradores Guilherme de Almeida, Menotti del Picchia, Amadeu Amaral, Júlio César da Silva, Wenceslau de Queiroz, Álvaro Moreira, Alberto de Oliveira e Artur Mota, entre outros. Do primeiro número desse “Mensário de Arte, Ciência e Literatura”,²⁸⁴ consta a afirmação de que a revista não se renderia a qualquer tipo de filiação, o que se assemelha à proposta do *Mercure*, bem como o fato de apresentar intensa colaboração literária e de artes, tal qual o periódico francês. Entre 1936 e 1964, a Biblioteca do Largo de São Francisco adquiriu, por meio de compra, exemplares do *Mercure de France*,²⁸⁵ quando a revista já havia vivenciado seu momento de efervescência simbolista e apresentava assuntos diversos em suas páginas. No acervo da Biblioteca Mário de Andrade, também aparecem obras editadas pelo *Mercure* nas primeiras décadas do século XX.²⁸⁶

Em 1890, no Rio de Janeiro, o jornal carioca *Folha Popular*²⁸⁷ divulgou o texto “O que é ser novo”, assinado por F. B. O periódico é reconhecido da história literária brasileira

²⁸¹ Poeta do grupo da *Jeune Belgique*.

²⁸² CAMARGOS, Márcia. *Villa Kyrial – Crônica da Belle Époque* paulistana. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001. p. 112.

²⁸³ Idem. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2012. p. 120.

²⁸⁴ Disponível para consulta na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional.

²⁸⁵ Ao entrarmos em contato com o Serviço de Atendimento ao Usuário da Biblioteca da Faculdade de Direito da USP, recebemos o documento que atesta essas aquisições.

²⁸⁶ Do acervo de Monteiro Lobato e da Seção de Obras Raras, que contém livros que pertenceram a escritores do início do século XX.

²⁸⁷ Único exemplar que consta do acervo de microfílm da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, proveniente da coleção Plínio Doyle. Leopoldo Cabral era o diretor da *Folha Popular*; Arthur Torres era o gerente; e o

como um jornal simbolista. De fato, a *Folha Popular*, cuja existência foi curta, nasceu de um grupo liderado pelo poeta Oscar Rosas, que, na época, se dizia um “simbolista radical”, e era próximo de Cruz e Sousa e Virgílio Várzea. De certa maneira, essas linhas parecem afinadas às propostas que se propagavam na França²⁸⁸ e, talvez, àquelas do próprio *Mercur de France*. Embora não cite a revista, F. B. (Félix Bocayúva) enfatiza a necessidade de renovação na literatura brasileira, em um momento em que o Parnasianismo ditava regras severas na poesia e o Naturalismo firmava-se no romance, e em oposição semelhante àquela imposta pela querela francesa entre o “novo” e o “antigo”, e à superação dos movimentos precedentes. Sabemos, ainda, que uma disputa entre “novos” e “velhos” ocorreu no Rio de Janeiro desses anos, ainda que não da mesma maneira da França, dadas as configurações do campo; os primeiros eram os poetas que contavam entre 20 e 30 anos, em sua maioria nascidos no Sul do Brasil.²⁸⁹

Essa necessidade [de renovação] tem seu eco, a sua repercussão no mundo intelectual.

O que há de vir é e há de ser fatalmente superior ao que foi.

Não há inovações, há consequências.

O movimento literário e artístico de hoje, a fermentação cerebral dos tempos que correm, são o elo entre o deslumbramento morto de ontem e a fulguração viva de amanhã.

Não somos novos porque o queremos ser, mas sim porque o não podemos deixar de ser; não temos ideias novas e aspirações novas porque um papa externou isso em uma encíclica, mas sim porque pisamos sobre ideias e princípios mortos e a morte como disse alguém, é o princípio mecânico da vitalidade – é por isso que queremos imprimir novo cunho às ideias, apresentar novo tipo às aspirações, sem encenações artificiais e aparatosas, sem dogmas, sem sumos pontífices, sem bandeira pintada e hasteada às pressas, sem... barulho proposital, apenas fazendo ouvir o ruído natural da fermentação do trabalho para o futuro e para o aperfeiçoamento das artes, das letras... e de tudo.²⁹⁰

O *novo* não era projeto exclusivo aos jornais cariocas. Em 1893, *A Pena*,²⁹¹ que se dizia “Órgão da Biblioteca do Clube Doze de Agosto” de Desterro, Santa Catarina e que, posteriormente, se tornou “Órgão do Clube Literário Cruz e Sousa” (1900), declarou em seu primeiro número:

simbolista Emiliano Pernetta, secretário da redação. Do número investigado, consta o soneto “Um deus morrendo”, de Luiz Delfino – que nutria aspirações simbolistas, além de lista dos nomes daqueles que haviam visitado a redação no início de seus trabalhos, como o de Virgílio Várzea, amigo de Cruz e Sousa.

²⁸⁸ Nesse mesmo número, o periódico fez a seguinte menção à publicação intitulada *A Página*: “*A Página* – N. I., da qual é diretor o Sr. Olavo Guerra, que tem como auxiliar uma numerosa colaboração. *A Página*, segundo afirma, não vem revolucionar a literatura, vem apenas ser-lhe útil, encorajando os novos e *consolando* os velhos. Quanta dificuldade no consolar...” (p. 2., 2. col.).

²⁸⁹ ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa*: Dante Negro do Brasil. Rio de Janeiro: Pallas, 2008. p. 242.

²⁹⁰ B., F. O que é ser novo. *Folha Popular*. Rio de Janeiro, out. 1890, p. 2, 1 col.

²⁹¹ Constam de tal número texto de Virgílio Várzea e versos de Stuart Merrill, apontado pelo periódico como simbolista.

Queremos ser uma revista literária rigorosamente, e daí porque esta folha há de procurar ater-se em posição onde o atrito das personalidades é só concebível sobre os pontos de ideias que subordinem-se ao esforço da perfeição geral do pensamento.

A Pena separa-se, em absoluto, de preconceitos que, em verdade, ainda façam época em algumas das diversas camadas do espírito público, e toma por base da sua conduta as normas triunfantes que estão imprimindo feição nova à literatura.

Não vejo nisto, porém, a louca pretensão de modificar a orientação dos colegas com quem, por fundamento de escola, estejamos em profunda divergência, ou de servir a ambições piegas, que repugnamos.²⁹²

O jornal *O Paiz*²⁹³ mostrou-se amistoso às notícias do *Mercure de France* e dos simbolistas graças a Xavier de Carvalho. Em diversos momentos, Xavier de Carvalho mencionou Mallarmé em sua “Carta Parisiense”. Em 5 de janeiro de 1893, ano que se considera o de início do Simbolismo no Brasil, entre assuntos diversos sobre a França, Carvalho deu notícia da publicação de um livro de versos de Stéphane Mallarmé, definindo-o como “papa do Simbolismo”. Tal denominação nos leva a pensar que, de fato, Xavier de Carvalho via Mallarmé como uma espécie de “autoridade literária”. Ao identificar para seus leitores os frequentadores do cenáculo da Rue de Rome, – “iniciados do simbolismo, decadismo, escola romana, neo-decadentes, esotéricos, instrumentistas, rapazes com a cabeça povoada de bons versos em estilo difuso, às vezes”²⁹⁴ – clarificou a composição do cenário literário francês, no que se refere aos movimentos em voga e em ascensão. Em março do mesmo ano, ao falar de um espetáculo de dança que assistira em Paris, citou Mallarmé como um dos “maiores artistas” da cidade.²⁹⁵

Já em 6 de janeiro de 1898, Xavier de Carvalho apontou o *Mercure de France* como uma revista “interessante” ao mencionar uma enquete sobre a questão da Alsácia e Lorena. Em março do mesmo ano, o literato português que, como já se mencionou, era próximo de Remy de Gourmont, discorreu sobre a produção intelectual e artística na França, afirmando que o “*Mercure de France* e a *Plume* continuam a ser os dois órgãos mais interessantes da literatura da vanguarda. São indispensáveis para aqueles que querem estar ao corrente de todo o movimento intelectual do mundo”.²⁹⁶ Em 29 de novembro de 1898, pronunciou-se sobre a morte de Mallarmé, afirmando ser ela assunto de diversas revistas literárias parisienses, indicando o seu conhecimento daquilo que circulava nos periódicos da capital francesa. Afirma ter visitado inúmeras vezes o apartamento do poeta de *L’Après-Midi d’un Faune*, explicitando

²⁹² *A Pena*. Desterro-SC, 1893, p. 1, 1 col. Autor.

²⁹³ Jornal lançado em 1884, no Rio de Janeiro. Conservador, envolveu-se em polêmicas com a *Gazeta de Notícias*.

²⁹⁴ CARVALHO, Xavier de. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1893, p. 2, 3 col.

²⁹⁵ Idem. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1893, p. 2, 2 col.

²⁹⁶ CARVALHO, Xavier de. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 mar. 1898, p. 2, 1 col.

seu endereço – Rue de Rome, 89 – e ter mantido correspondência com o mesmo, a qual diz composta de “várias cartas deliciosas e de fina arte”.²⁹⁷ Ressalta as qualidades do caráter do francês, bem como relata episódios de sua vida. Ao afirmar que as revistas literárias francesas publicavam diversos estudos sobre Stéphane Mallarmé, demonstra ter conhecimento daquele assinado por Albert Mockel e publicado no *Mercure de France*.²⁹⁸ “As revistas literárias, como já dissemos, estudam agora a poesia em suas diversas manifestações. O melhor estudo que até hoje tem aparecido sobre Mallarmé é o de Alberto Mockel”.

Na época, também circulou a *Revista Moderna*,²⁹⁹ folha brasileira sediada em Paris. Fora criada por Martinho Arruda Botelho, jovem da aristocracia paulista que vivia na capital francesa, esteve em atividade entre os anos de 1897 e 1899. Tratava-se de uma publicação destinada aos brasileiros e que contou com a colaboração de Eduardo Prado, Magalhães de Azeredo, Eça de Queirós, entre outros, além de Xavier de Carvalho. A *Revista Moderna* não se aproximava do *Mercure de France* por causa do movimento simbolista, mas sim por sua proposta de ser um *recueil* da literatura e das artes. Acima de tudo, considerar a proximidade de ambas nos leva a compreender a *rede* estabelecida entre brasileiros e franceses no período. Em dois momentos, a *Revista Moderna* declarou sua afinidade com o *Mercure* e Yvanhoé Rambosson, um dos redatores da publicação francesa. Em dezembro de 1898, anunciou em sua primeira página a Exposição Falguière,³⁰⁰ organizada por Rambosson. Já em fevereiro de 1899, publicou a seguinte nota: “No próximo número publicaremos, deste ilustre escritor e distinto crítico de arte do *Mercure de France* e da *Plume*, uma versão portuguesa de um artigo sobre Mucha, por ele expressamente escrito para a nossa revista”.³⁰¹ Não se deve ignorar que, em seu primeiro número, a revista divulgou a resenha de *Les Jeux Rustique et Divans*, livro de versos de Henri de Régnier. A *Revista Moderna* chegava ao Brasil e era anunciada pela *Gazeta de Notícias*,³⁰² jornal carioca fundado em 1875 por Ferreira de Araújo e que alcançou posto importante em seu tempo, inclusive por conta da notoriedade de seus colaboradores, a exemplo de Machado de Assis e Olavo Bilac. *Revista Moderna*, segundo a *Gazeta*, era um “jornal de salão” que trazia consigo “magníficas ilustrações da atualidade” e era “propriedade de um

²⁹⁷ Idem. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1898, p. 2, 2 col.

²⁹⁸ Sobre o qual discorreremos no terceiro capítulo.

²⁹⁹ A *Revista Moderna* foi criada por Martinho Arruda Botelho, jovem da aristocracia paulista que vivia em Paris. Circulou entre os anos de 1897 e 1899. Tratava-se de uma publicação destinada aos brasileiros e que contou com a colaboração de Eduardo Prado, Magalhães de Azeredo, Eça de Queirós, Xavier de Carvalho, entre outros.

³⁰⁰ Alexandre Falguière foi um escultor e pintor francês (1831-1900).

³⁰¹ *REVISTA Moderna*. Paris, fev. 1899, p. 1, 2 col.

³⁰² No anúncio de 2 de janeiro de 1898, o periódico é descrito da seguinte maneira: “Publicado em Paris e especialmente dedicado para o Brasil e Portugal”, indicando seu espaço de circulação. A *Gazeta* também informou que a *Revista Moderna* podia ser adquirida por assinatura e, também, nas principais livrarias.

brasileiro, de um ilustre paulista”.³⁰³ O periódico do Rio de Janeiro divulgava com frequência notas sobre aquilo que era publicado na revista, frequentemente classificada como “esplêndida”, “merecedora do favor do público” e “um tanto cosmopolita pela variedade de assuntos”.

À vista disso, os colaboradores da *Gazeta* tinham conhecimento daquilo que circulava no cenário das revistas francesas, inclusive das *petites revues*. Há, portanto, a presença do *Mercure de France* e do Simbolismo francês em suas páginas,³⁰⁴ o que comprova a irradiação dessa publicação e do movimento em terras brasileiras. No entanto, as manifestações, na contramão dos periódicos acima mencionados, não foram unanimemente cordiais. Para a análise deste dado, consideramos as diversas justificativas para a recusa do Simbolismo no XIX brasileiro. Wilson Martins sustentou a hipótese de que o Simbolismo não se assimilou à poesia brasileira por conta de sua temática, dotada de “neve, princesas longínquas, guerreiros medievais, monjas maceradas e cidades mortas”.³⁰⁵ Segundo Antonio Candido, em seu ensaio intitulado “Literatura e subdesenvolvimento”,³⁰⁶ a “penúria cultural fazia os escritores se voltarem necessariamente para os padrões metropolitanos e europeus em geral, formando um agrupamento de certo modo aristocrático em relação ao homem inculto”, assimilando o modelo europeu e empregando-o em obras destinadas a “leitores altamente requintados”, o que ocorreu na época simbolista;³⁰⁷ na face oposta, o Naturalismo seria reflexo do “peso da realidade local [que] produz uma espécie de legitimação da influência retardada, que adquire sentido criador. Por isso, quando na Europa o Naturalismo era uma sobrevivência, entre nós ainda podia ser ingrediente de fórmulas literárias legítimas (...)”.³⁰⁸ Examinamos, ainda, o fato de que a produção e publicação de romances naturalistas ocorreu *pari passu* na França e no Brasil, e que o ideal republicano de Émile Zola correspondia ao apregoado na jovem República brasileira.³⁰⁹

Já para Andrade Muricy, “certa desinformação e certo imobilismo aprovincianado facilitaram a extensão e penetração da acessibilidade da estética do Parnasianismo”.³¹⁰ A preferência pelo Parnaso refletia-se, ainda, em crítica aos agrupamentos simbolistas franceses. Embora em alguns momentos da década de 1890 colaboradores da *Gazeta de Notícias* tenham

³⁰³ 15 set 1897, p. 1, 5 col e 15 out. 1897, p. 2, 3 col.

³⁰⁴ Em breve pesquisa, deparamo-nos, também, com menções à *petite revue* parisiense *La Plume* (1894 e 1898).

³⁰⁵ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994-78. 4.v.

³⁰⁶ MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. Literatura e subdesenvolvimento. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 140-162.

³⁰⁷ Idem, p. 148.

³⁰⁸ Idem, p. 150.

³⁰⁹ Em artigo intitulado “Naturalismo, aqui e *là-bas*”, Leonardo Mendes e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina discutem a relação entre o movimento naturalista brasileiro e o francês.

³¹⁰ MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 1. v.. p. 22.

questionado a legitimidade das ditas “escolas”, como o fez Fantasio (pseudônimo de Olavo Bilac) em 1895, era evidente certa resistência em relação ao Simbolismo, e mesmo a aquilo que circulava na França nas rodas dos *novos*.

Em 1891, Pedro Malazarte³¹¹ fez de Paul Verlaine e de Stéphane Mallarmé tema de seus “Fanfreluches”. Nas estrofes de “Condecorado!”, não chegou a achincalhar os poetas franceses, embora a epígrafe indique que o público talvez esperasse tal conduta. Malazarte utilizou como mote um fato envolvendo Xavier de Carvalho, o que, em tempos de exaltação da literatura e cultura da França, era algo considerado significativo. Em quartetos heptassílabos, dirige-se a um “colega”, a quem exalta o feito de Carvalho:

Condecorado!

Mallarmé e Verlaine vão prefaciар os versos de Xavier de Carvalho. Que ponta! Apostamos como o Pedro Malazarte vai meter a catana nisto.
(Do *Novidades*)

Catana, por que, colega?
Não me faça assim tão mal!
Justiça aqui não se nega,
Não se nega nem a pau!

O meu mote é este, e creio
Que o cumpro de vez em quando:
- Como o bebê do Passeio,
Sou útil inda brincando.

É bem feliz quem alcança
Como o Carvalho, quem lê,
Prefácio, em língua de França,
De Verlaine e Mallarmé!

Colega, não sou perverso
E veja que o que nos conta
Em prosa, eu cá digo em verso:
- O Carvalho está na ponta!

Olha, colega estimado
O que afirmo com razão
- Ser assim prefaciado
Vale mais que ser barão!³¹²

³¹¹ Pedro Malazarte foi pseudônimo utilizado por Antonio José Soares de Sousa Junior (1851-1893), poeta, teatrólogo, jornalista e político. Assinou, sob a alcunha de Malazarte, o drama *Os sete pecados mortais*, de 1882, e comédias, como *Um par de galhetas* e *Engraxate*, ambos de 1888. Redator da *Gazeta de Notícias*, manteve uma coluna nesse jornal, intitulada “Fanfreluches” – palavra da língua francesa que designa um pequeno ornamento de toilette ou mobília. Esse espaço foi dedicado à poesia satírica e à poesia lírica e o autor, provavelmente, escrevia por encomenda.

³¹² MALAZARTE, Pedro. Condecorado! *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1891, p. 1, 6 col.

Ao longo da década de 1890, a *Gazeta de Notícias* mostrou-se frequentemente elogiosa a Émile Zola. O criador de *Nana* aparecia em anúncios das livrarias Garnier e Laemmert, o que atesta a circulação de suas obras no Brasil; era sempre mencionado por cronistas – mesmo Ferreira de Araújo, sob o pseudônimo Lulu Sênior, recorreu a uma imagem de um poema de Zola em “Às Quintas”. Romances “ao estilo de Zola”, como *O aborto*, de Figueiredo Pimentel, eram anunciados, e obras do francês constam das propagandas dos catálogos da Livraria do Povo, de propriedade de Pedro da Silva Quaresma e que tinha freguesia assídua que se interessava, sobretudo, em adquirir edições de baixo custo e que eram aprovados pelos leitores,³¹³ e da Livraria Central do Cunha. A *Gazeta* também notificava seus leitores sobre a montagem de peças baseadas em suas obras, a exemplo daquela feita do *Assomoir*, representada no Teatro de Sant’Anna, no Rio de Janeiro.

As viagens e relações políticas do naturalista, bem como seu papel no campo editorial e em revistas francesas, eram constantemente noticiadas. Em abril de 1890, o jornal informou sobre as tiragens dos romances de Zola, que eram grandiosas; de certo modo, assim enalteceu o feito do escritor francês ao mostrar o alcance de seus livros, justificando, também, sua admiração por ele.³¹⁴ Além disso, sua candidatura à Academia, para a qual nunca foi eleito, era acompanhada pelo periódico carioca, que saiu em sua defesa quando da sua derrota para Pierre Loti, em 1891, – renunciada na “Chronique” de Laurent Tailhade. Nas “Cartas Literárias”, Adolfo Caminha classificou Émile Zola como autor de obra “colossal” e comparou-o a William Shakespeare e Honoré de Balzac.

Posto isto, em 1894, por exemplo, o jornal publicou a seguinte nota, referindo-se ao texto “Le crétin des Pyrénées”, de Léon Bloy,³¹⁵ divulgado pelo *Mercure de France* em setembro do mesmo ano. Acima de tudo, questionou a validade daquilo que se publicou na *petite revue* de Vallette e, ao recorrer ao vocábulo “adversário”, mostrou-se em descompasso com o periódico parisiense:

O sestro de injuriar e de descompor os que não nos agradam ou são nossos adversários por qualquer título, é desgraçadamente muito comum aos povos de raça latina. Aí vai um espécime das amabilidades que ao ilustre E. Zola dirigiu há pouco o Sr. Léon Bloy, num estudo (?) crítico que o *Mercure de France* publicou:

³¹³ EL FAR, Alessandra. Os romances que o povo gosta: o universo das narrativas populares de finais do século XIX. *Floema* — Ano VII, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011 p. 14

³¹⁴ Em 8 de abril de 1890, na primeira página do jornal.

³¹⁵ Jornalista e romancista francês (1846-1917).

“Négociant littéraire, – Balcon de table d’hôte, – vieux serpent, – fangeux domestique, – Messie de la tinette, – Christophe Colomb d’un lieu commun, – bison, – cafard, – belle brute, – crétin des Pyrénées”.³¹⁶

Ao considerarmos a orientação literária e ideológica da *Gazeta de Notícias*, deparamo-nos com o fato de que seus redatores se aproximavam de um reduto realista-naturalista, ou parnasiano, ou positivista, e não aceitavam de bom grado a produção de literatos que ousavam romper as barreiras dessas estéticas e ideais. No período, ser um escritor naturalista era atividade concomitante ao jornalismo. Além disso, a *Gazeta* parecia mais próxima da *grande presse* francesa – vide sua parceria com o jornal *Le Figaro*, indicada em suas páginas.³¹⁷ Quando da morte do simbolista belga Georges Rodenbach,³¹⁸ – que era próximo do grupo do *Mercur de France* – a *Gazeta* reconheceu o seu talento, mas ressaltou sua “escola um pouco simbolista”.³¹⁹ Além disso, o periódico parece ter dele se lembrado por conta de sua proximidade com um dos redatores do jornal brasileiro (“Ainda há pouco tempo um nosso companheiro de redação recebeu amável carta do ilustre poeta belga. Nessa carta, dizia Rodenbach: ‘quando vier a Paris teremos boas conversas sobre os nossos comuns ideais’”).

Na ocasião da morte de Stéphane Mallarmé, publicou “O príncipe dos poetas franceses”, tradução de um artigo do *Temps*, um grande jornal francês. Isto indica que o olhar direcionado ao *chef d’école* do Simbolismo na França era intermediado por um órgão da *grande presse* e de grande circulação. Parece-nos que, ao divulgar um julgamento de um periódico francês, a *Gazeta* fundamenta a sua própria crítica face à escola simbolista. Nessas linhas, Mallarmé é elogiado, mas o valor dos *novos* é relativizado (“O simbolismo e o mallarmismo foram sempre inofensivos, e pôde-se prever a hora em que deixarão de existir”), assim como o parnasiano Leconte de Lisle³²⁰ é exaltado e considerado superior a Paul Verlaine, em clara referência à disputa entre as estéticas:

É preciso notar que este título de príncipe dos poetas não lhe é dado aqui [na França], por uma fantasia irônica e, muito menos, por uma exagerada admiração.

É que, por ocasião da morte de Verlaine, a tribo dos jovens artistas, entendendo que o cetro e auréola desse imperador da poesia não podiam ficar sem herdeiro, abriram um inquérito, por meio do jornal *La Plume*, sobre quem merecia as honras de tão bela herança.

Depois de um regular escrutínio, S. Mallarmé foi proclamado sucessor de Verlaine, que, por sua vez sucedera ao enorme Leconte de Lisle.

³¹⁶ *GAZETA de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 set. 1894, p. 1, 5 col.

³¹⁷ Em 1º de janeiro de 1890, por exemplo, a *Gazeta de Notícias* informou aos seus leitores ter firmado, em 1889, um contrato com o *Figaro* para a elaboração em português de “sua artística e primorosa ilustração, para 1890” (p. 2, 4 col.).

³¹⁸ Escritor belga de expressão francesa (1855-1898). Simbolista, do grupo da *Jeune Belgique*.

³¹⁹ *GAZETA de Notícias*. Rio de Janeiro, 28 dez. 1898, p.1, 4 col.

³²⁰ Ao longo da década de 1890, a *Gazeta de Notícias* publicou a tradução de poemas de parnasianos franceses.

Havia nisso progresso? – Todas as famílias reinantes têm conhecido grandes vicissitudes.

O rei doido Carlos VI ocupou o mesmo trono que o ajuizado Carlos V.³²¹

Em *O Paiz*, encontravam-se expoentes da geração de 1870, mas de posicionamento menos aguerrido, e de caráter semiliterário, que aceitavam a colaboração de um *novo*: mais uma vez, tem-se o nome de Xavier de Carvalho, que, como já se mencionou, esteve afinado ao *Mercure*. A *Revista Moderna* publicava assuntos diversos, da literatura à moda e aos esportes. Era expedida para o Brasil e, em seu primeiro número, afirmou-se como revista “verdadeiramente moderna” e como um periódico “novo” – como vimos, não se tratava de uma revista simbolista, mas que abria possibilidade à discussão de tendências renovadoras. É relevante apontar o fato de que colaboradores da *Gazeta* receberam exemplares da revista na redação do Rio de Janeiro – pelos editores A. Lavignasse Filho & Cia³²² – e nela publicaram seus textos, o que sugere colaboração e camaradagem entre ambas as folhas. Em número de 15 de outubro de 1897, o jornal sugere ligação comercial com a revista ao noticiar a vinda de seu administrador, Edgard Godefroy,³²³ ao Brasil. Em abril de 1898, foi anunciada a homenagem da folha de Martim Botelho a Coelho Neto e o aparecimento, no mesmo número, do nome de Olavo Bilac.³²⁴ Em agosto do mesmo ano, aparece a menção ao texto publicado sobre Valentim Magalhães.³²⁵ No entanto, a cooperação com esse periódico publicado em Paris e próximo de atores do círculo simbolista não determinou a boa aclimatação do *Mercure de France* nesse jornal.

Podemos considerar, também, a hipótese de que a circulação significativa de periódicos pertencentes à *grande presse* francesa no Brasil tenha superado a propagação de ideias das *petites revues*. Este é o caso da *Revue des Deux Mondes*, que, a partir do Segundo Reinado, fez-se presente de maneira expressiva no Rio de Janeiro, e tinha Machado de Assis como um de seus leitores fiéis. Na década de 1850, Émile Adêt, francês naturalizado brasileiro e redator-chefe do *Jornal do Comércio*, e João Manoel Pereira da Silva foram seus colaboradores. No Rio de Janeiro, era vendida por Garnier, H. Nicoud e Lombaerte, e por A.-L. Garraux em São Paulo.³²⁶ Ademais, observamos acima que um grande periódico brasileiro como a *Gazeta* valia-se daquilo que era publicado na imprensa francesa para julgar movimentos

³²¹ *GAZETA de Notícias*. Rio de Janeiro, 9 out. 1898, p. 1, 7 col.

³²² Ao consultarmos o exemplar de julho de 1898 da *Revista Moderna*, obtivemos a informação de sua circulação nos seguintes estados brasileiros, além do Rio de Janeiro: Rio Grande do Sul, São Paulo, Minas Gerais, Pernambuco, Ceará e Pará.

³²³ *GAZETA de Notícias*. Rio de Janeiro, 15 out. 1897, p. 2, 3 col.

³²⁴ Idem. Rio de Janeiro, 15 out. 1897, p. 2, 4 col.

³²⁵ Idem. Rio de Janeiro, 17 ag. 1898, p. 2, 6 col.

³²⁶ Dados que constam da própria *RDDM*, que informava sobre seus valores de assinatura.

literários que surgiam na Europa. Se comumente deparamo-nos com a informação de que havia o afã de se publicar as novidades de Paris, e aquilo que era sucesso ou fracasso na França refletia-se no Brasil, observamos que tal fluxo se deu por intermédio dos periódicos.

Nesse processo de transferências culturais, livros de colaboradores do *Mercure de France* ou por ele editados também ocuparam espaço de algumas prateleiras oitocentistas, o que é ilustrado na tabela abaixo, em São Paulo, como já se mencionou, e no Rio de Janeiro. Notamos que a chegada desses livros pareceu intensificar-se no final do século XIX, quando o *Mercure* passou a ser não apenas um periódico simbolista, mas também uma revista de contornos generalistas; nessa altura, sua editora estava consolidada. Como comprovamos nas últimas linhas, literatos brasileiros mantinham contato com colaboradores e próximos do *Mercure*, o que justifica o acesso a essas obras.

Acervo	Obra e autor	Data
Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro) – Coleção Roland Corbisier ³²⁷	<i>Stéphane Mallarmé: Un héros</i> , de Albert Mockel	1899
Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)	<i>Gaspard de la Nuit: fantaisies, à la manière de Rembrandt et de Callot</i> , de Aloysius Bertrande	1902
Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)	<i>Les villes tentaculaires</i> , de Émile Verhaeren	1904
Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)	<i>Poètes d’Aujourd’hui (1880-1900)</i> , de Adolphe Van Bever	1905
Alberto de Oliveira ³²⁸	<i>La lyre héroïque et dolente</i> , de Pierre Quillard	1897
Alberto de Oliveira	<i>Paul Verlaine: sa vie, son œuvre</i> , ³²⁹ de Edmond Lepelletier	1907
Alberto de Oliveira	<i>Poèmes élégiaques</i> , de Laurent Tailhade	1907
Alberto de Oliveira	<i>Poèmes et sylves</i> , de Jean Moréas	1907
Celso Vieira ³³⁰	<i>La vie de Jean-Arthur Rimbaud</i> , de Paterné Berrichon	1897
Celso Vieira	<i>Lettres</i> , de Arthur Rimbaud	1899
Celso Vieira	<i>Le Chemin de Velours</i> , de Remy de Gourmont ³³¹	1901
Celso Vieira	<i>Œuvres de Jean-Arthur Rimbaud</i> , de Arthur Rimbaud	1904
Celso Vieira	<i>Dialogues des amateurs sur les choses du temps</i> , de Remy de Gourmont	1907

Tabela 11 – Livros da editora do *Mercure de France* no Brasil

³²⁷ Não foi possível reconhecer a origem desses exemplares. Funcionários da Biblioteca Nacional, onde se encontram tais livros, afirmaram a impossibilidade de disponibilização de registros de obras que foram agregadas ao acervo após 1975, situação dos títulos mencionados.

³²⁸ Alberto de Oliveira doou ainda em vida sua biblioteca à Academia, como comprova a Ata de Sessão de 4 de março de 1937.

³²⁹ Tal exemplar conta com indicação da Livraria H. Garnier. Como apontam os estudos realizados por Lúcia Granja, a família Garnier, no século XIX, imperou o comércio de livros no Rio de Janeiro.

³³⁰ Biógrafo, ensaísta e historiador brasileiro (1878-1954).

³³¹ *Ex-libris* do poeta Elísio de Carvalho (1880-1925).

Andrade Muricy possuía edições de simbolistas franceses próximos do grupo do *Mercure de France*:³³² *L'après-midi d'un faune*, de Stéphane Mallarmé (1882); o *Traité du verbe*, de René Ghil (1887); e *Gaspard de la nuit*, de Louis Bertrand (1895). A edição de *L'après-midi d'un faune* aparece com carimbo e assinatura de Jean Itiberê da Cunha (João Itiberê da Cunha), poeta que flertou com o Simbolismo de Maurice de Maeterlinck e que participou de cenáculos belgas; a de *Gaspard de la nuit* foi presente de Nestor Vitor em 1927, e conta com a seguinte anotação: “Exemplar pertencente a Luís Tibúrcio de Freitas, o mais íntimo amigo de Cruz e Sousa, e no qual este se iniciou na arte de Aloysius Bertrand – Andrade Muricy”.

Caso semelhante é o de João do Rio. O escritor tinha em suas prateleiras as seguintes obras³³³ editadas pelo *Mercure de France* e assinadas por seus colaboradores, além de escritos de Mallarmé e Verlaine:³³⁴ *Jadis et Naguère*, de Paul Verlaine (1891); *Vers et proses: morceaux choisis*, Stéphane Mallarmé (1893); *La musique et les lettres*, também de Mallarmé (1895); *Premiers poèmes*, de Gustave Kahn (1897); *Les mystiques dans la littérature présente*³³⁵, de Victor Charbonnel; *Divagations*, Stéphane Mallarmé (1897); além de livros publicados no início do século XX.³³⁶ João do Rio, assim como Luís Edmundo³³⁷, Severiano de Rezende, Nestor Vitor e Gilberto Amado³³⁸ viajavam com frequência à capital francesa.³³⁹ O primeiro era, ainda, próximo de Jean Lorrain,³⁴⁰ também da editora do *Mercure*, de Freitas Valle e de

³³² Disponíveis na Biblioteca São Clemente, situada na Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro.

³³³ A biblioteca de Paulo Barreto (João do Rio) foi doada ao Real Gabinete Português de Leitura por sua mãe, D. Florência Christovam dos Santos Barreto, logo após o seu falecimento em 23 de junho de 1921. João do Rio não tinha filhos. Algumas das obras contêm anotações do escritor. A biblioteca abriga traduções da obra de Friedrich Nietzsche, traduzidas por Henri Albert e editadas pelo *Mercure*. Fazem parte de tal coleção quatro exemplares do *Mercure de France*: 1º de agosto de 1919; 15 de janeiro de 1921; 1º de fevereiro de 1921; e 15 de fevereiro de 1921.

³³⁴ Estes dois últimos provinham de outras editoras.

³³⁵ Foi publicado de forma seriada pelo *Mercure de France*.

³³⁶ *Contes et nouvelles suivis du théâtre*, Rachilde; *Le chariot d'or, Aux flancs du vase* e *Contes: xanthis, divine bontemps, hyalis, rovere et angisele*, de Albert Samain; *Exegese des lieux communs*, Léon Bloy; *Le trésor des humbles*, Maurice Maeterlinck; *Le bon plaisir, Les vacances d'un jeune homme sage, Sujets et paysages* e *Couleur du temps: le trefle blanc; l'amour et le plaisir; Tiburce et ses amis; contes pour les treize*, de Henri de Régnier; e *Physique de l'amour: essai sur l'instinct sexuel, Dialogues des amateurs sur les choses du temps: 1905 – 1907, Lilith; Thedat* e *La culture des idées*, de Remy de Gourmont.

³³⁷ Jornalista, poeta e memorialista (1878-1961). Participante do grupo simbolista do Rio de Janeiro. Eleito à Academia em 1944.

³³⁸ Político, ensaísta, memorialista e diplomata (1887-1964). Eleito à Academia em 1963.

³³⁹ BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. p. 144.

³⁴⁰ Pseudônimo de Paul Duval (1855-1906). Cronista do *Journal* e do *Écho de Paris*. Representante do Decadentismo. Próximo de Vallette e Rachilde.

Severiano de Rezende³⁴¹ e de Manoel Gahisto,³⁴² que também assinou as “Lettres Brésiliennes” no *Mercure de France*. Aliás, Paulo Barreto foi descrito na revista como um dos “grandes intelectuais brasileiros”, ao lado de Olavo Bilac, Coelho Neto e Julia Lopes de Almeida.³⁴³

Consideramos, por fim, o fato de que a Academia Brasileira de Letras contava, ao final do século XIX e início do século XX, com ocupantes europeus, que faziam as vezes de correspondentes e podem ter corroborado a circulação de livros e de ideias francesas entre os literatos brasileiros. Nesses anos, a cadeira número 13 foi ocupada por Henrique Ibsen, Georges Alphonse Dumas e Georges Duhamel.³⁴⁴

Também no século XX, exemplares do *Mercure de France* preenchiam as estantes das bibliotecas particulares de Lima Barreto, colecionador de periódicos franceses e que, possivelmente, inspirou-se na revista de Vallette para a criação de sua *Floreal*; e a de Mário de Andrade. Possivelmente, “a obtenção desses exemplares se dava por assinatura, em especial aqueles de numeração seriada; ou fornecidos por amigos do circuito internacional, que eram muitos; ou adquiridos pessoalmente nas livrarias da época”.³⁴⁵

Assim como os literatos brasileiros estabeleciam contato com escritores franceses, a redação do *Mercure* era composta de colaboradores que mantinham vínculos entre si e, também, relacionavam-se com membros de outros periódicos e círculos literários, o que particularizava, ainda, as práticas adotadas entre os críticos de literatura da revista. Aspectos dessa sociabilidade serão elucidados no capítulo a seguir.

³⁴¹ Nascido em Minas Gerais, em 1871. Conheceu Alphonsus de Guimaraens em 1886, aos 15 anos, quando estudaram juntos em Ouro Preto. Mudou-se para São Paulo em 1889, para cursar Direito. Participou do grupo simbolista da capital paulista. Na década de 1890, tornou-se seminarista. Foi colaborador do *Correio da Manhã*. Mudou-se para Paris no início do século XX, onde aproximou-se de Philéas Lebesgue. Sobre a vida e a obra de Severiano de Rezende, consultamos a dissertação de Mestrado intitulada “O refratário e abnegado José Severiano de Rezende”, de Renato Rodrigues de Lima Junior (UNICAMP, 2002).

³⁴² Biógrafo e tradutor francês.

³⁴³ Nas “Lettres Brésiliennes”, seção ainda assinada por Philéas Lebesgue em 1º de julho de 1919 (p. 146, tomo CXXXIV).

³⁴⁴ Tais informações aparecem no Anuário da Academia Brasileira de Letras.

³⁴⁵ MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e Práticas em Tempos de República*, São Paulo, 1890-1922. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 106.

2 Simbolismo e sociabilidades no *Mercure de France*

Na edição de 2 de outubro de 1892, o jornal *Le Courrier Français*,³⁴⁶ entusiasta da literatura de sua época, publicou na coluna “L’Avenir littéraire” (“O Futuro literário”) uma entrevista com Alfred Vallette, divulgada junto de uma ilustração da face do diretor do *Mercure de France*. O título da coluna nos indica que, para o jornal, o *Mercure* seria um expoente daquilo que caracterizaria o futuro da literatura francesa, e a revista comumente proclamava exercer tal função anunciadora.

Já nas primeiras linhas, o entrevistador Georges Bradimbourg, escritor que foi assíduo da boêmia parisiense, explicita aos leitores a localização física da redação da revista, bem como descreve esse espaço como lugar de encontro da “jovem literatura”. Repleto de livros, o cômodo contava, ainda, com a presença de Remy de Gourmont – “sentado, de pernas cruzadas” – e de Rachilde, já romancista de sucesso e aclamada como “rainha dos decadentes”. Rememora aqueles que entravam e saíam constantemente, o que nos sugere que a sala nunca ficava vazia, e que era prestigiada. Bradimbourg repara, ainda, nas litografias de Odilon Redon, um dos pintores do Simbolismo, doadas pelo próprio a Vallette, e desenhos de Paul Gauguin pendurados nas paredes. Juntam-se a eles fotografias de Flaubert, Verlaine, Laurent Tailhade e Saint-Pol-Roux, entre outros, as quais nos possibilitam imaginar quais os referenciais do periódico. Na mesa, “espalham-se as publicações e os livros recentes”, mostrando que o *Mercure de France* estava a par da atualidade literária de seu tempo.

Ao falar dos colaboradores presentes no dia da entrevista, bem como daqueles que eram assíduos desse *bureau* – Charles Morice, Stéphane Mallarmé, Jean Dolent, Léon Bloy, Paul Margueritte, Camille Lemonnier, Lucien Descaves, Adrien Remacle, Ernest Tissot, José-Maria de Heredia, Marcel Schwob, Tola Dorian, Jean Lorrain, Léo Trézenik, Bernard Lazare, H. Gauthier-Villars, Paul-Napoléon Roinard, Adolphe Retté, Marcel Collière e Théodore Randal – Bradimbourg nos oferece não apenas as alcunhas daqueles que frequentavam o prédio de número 15 da Rue de L’Échaudé, mas, também, algumas das peças que compunham as relações estabelecidas entre literatos e artistas do *fin-de-siècle*. A afirmação de Alfred Vallette de que a redação do *Mercure* era composta por membros heterogêneos solidifica a premissa de que diversas propostas *novas* vieram a lume por meio de sua publicação, ao correr da pluma – ou dos pincéis – de diferentes personagens.

³⁴⁶ BRADIMBOURG, Georges. “L’avenir littéraire”. *Le Courrier Français*. Paris, 2 oct. 1892, p. 10-11.

Ainda nessa conversa, Vallette declarou que o objetivo maior do *Mercure de France* era o de ser uma publicação na qual seus colaboradores pudessem falar sobre tudo aquilo que quisessem, sem a preocupação de agradar ou não aos leitores, explorando uma arte *subversiva*. Logo, concluímos que o traço mais evidente da revista foi o de impor-se, desde o início, como porta-voz de tendências que preconizassem o *novo*, aspiração própria do momento simbolista. Portanto, neste capítulo, desenvolvemos a nossa tese de que o *Mercure* foi uma publicação simbolista, e elucidamos de que maneira a revista caracterizou-se como tal, considerando, ainda o papel das – complexas – sociabilidades do período. Por meio não apenas dessa publicação, mas, também, de outros periódicos coetâneos, buscamos fundamentar as nossas hipóteses, que serão apresentadas nos tópicos a seguir.

2.1 O Simbolismo na França: colunas dos jornais e páginas das revistas

Na França, a ascensão do Simbolismo ocorreu na década de 1880. O termo “Simbolismo” possui significado amplo e, valendo-se dele, uma geração de poetas prezou a sugestão, o misticismo e o idealismo, que evoluiu para um apreço pela arte dita espiritualista. Ganhou vez o “*poète voyant*”, o “revelador”, distante da realidade concreta, que a transformou à sua maneira e negou a recorrência à imitação, baseando-se no mítico e no alegórico.³⁴⁷ Havia a necessidade de se definir a poesia, quando a exaltação da beleza foi elevada à condição *sine qua non* da perfeição poética. A forma lírica seria, assim, a “forma natural da literatura”, a partir da valorização da palavra, da musicalidade e da busca pela livre criação.³⁴⁸

Os entusiastas dessas perspectivas reuniam-se, muitas vezes, em torno de Paul Verlaine e de Stéphane Mallarmé: do primeiro, admiravam a forma da poesia, a representação do amor platônico e sensual; do segundo, exaltavam as sugestões, evocações e analogias. Comumente, as origens do Simbolismo entrelaçam-se com aquelas do Decadentismo, do qual se dissociou a partir do início das “Terças” – *les Mardis* – de Mallarmé, que fizeram o movimento poético entrar “em uma fase de ruptura mais radical e, ao mesmo tempo, em uma fase mais positiva de afirmação própria e de elaboração teórica”.³⁴⁹ O Decadentismo seria uma

³⁴⁷ MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste* (documents). Paris: Librairie Nizet, 1947. p. 45.

³⁴⁸ PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 75.

³⁴⁹ ILLOUZ, Jean Nicolas. Les Manifestes symbolistes. In: *Littérature*, N°139, 2005. Marges. p. 93-113. DOI : 10.3406/litt.2005.1905 http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905, p. 96. Acesso em: 20/08/2015

“mensagem artística”, enquanto o Simbolismo comporia uma “sistemizável doutrina”.³⁵⁰ Para Gustave Kahn, o simbolista seria o “técnico” e o decadente, “o diletante”, que vivia um “estado de espírito” semelhante ao *mal-du-siècle* romântico.³⁵¹ Em *La mêlée symboliste*,³⁵² livro no qual se recorda dessa escola, Ernest Raynaud afirma que o vocábulo “*décadent*”, no sentido de designador de um grupo, teve origem em texto de Paul Bourde, no jornal *Le Temps*, e nas *Délinquescences d’Adoré Floupette*,³⁵³ de Beauclair e Vicaire, que se mostraram desconfiados da legitimidade do movimento em ascensão. Para Raynaud, decadentes e simbolistas se distinguiram na medida que os primeiros admitiam a “emoção direta, a tradução exata dos fenômenos da vida”, e não se atinham com tanto afinco à produção de manifestos e de doutrinas.³⁵⁴

Como apontamos no primeiro capítulo, a “visão pessimista da evolução histórica coetânea” deu vida à uma inspiração artística, que bebeu nas fontes de Charles Baudelaire e popularizou os epítetos *décadent*, *décadence* e *décadentisme*, que representaram o homem finissecular “desgostado de si mesmo e de uma civilização em crise aberta”.³⁵⁵ Não por acaso, o jornal *Le Décadent* surgiu, em 1886, como porta-voz dessa inquietação.³⁵⁶ Dirigido por Anatole Baju,³⁵⁷ e contando com a atuação de Luc Vajarnet³⁵⁸ como redator-chefe, declarou, em seu primeiro número, pertencer ao grupo dos “malditos que clamam eternamente o dogma elixirizado, o verbo refinado do decadismo triunfante”, em meio ao estado de decadência de todas as instituições.³⁵⁹ Esses “malditos” eram animados pela filosofia de Arthur Schopenhauer, que assinou as obras *O mundo como vontade e representação*, de 1819, e *Parerga e Paralipomena*, de 1851, e para quem o homem, vítima da vontade cega e irracional, é infeliz, já que não consegue concretizar os seus desejos. Presa ao mundo da razão e da realidade, a raça humana poderia se libertar por meio da arte, da simpatia e da ascese, que se distanciavam dos valores da ciência, da Revolução Industrial e do Positivismo. O culto ao pessimismo estendeu-se às causas políticas (em especial a aquilo que se refere ao trauma da Comuna) e científicas.

³⁵⁰ PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 3.

³⁵¹ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Editora Perspectiva, 1985. p. 15.

³⁵² RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste: portraits et souvenirs (1870-1890)*. Paris : La Renaissance du Livre, s/d.

³⁵³ Sobre o qual discorreremos ainda neste tópico.

³⁵⁴ RAYNAUD, op. cit., p. 115.

³⁵⁵ PEREIRA, op. cit., p.22-23.

³⁵⁶ Faziam parte da redação do *Décadent*: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, Laurent Tailhade, Charles Morice, Ernest Raynaud, Stuart Merrill e Jules Laforgue.

³⁵⁷ Escritor francês (1861-1903). Revindicou a criação do termo “*décadent*”. Fundou diversas revistas.

³⁵⁸ Pseudônimo do tipógrafo Paul Pradet.

³⁵⁹ LA RÉDACTION. Aux lecteurs! *Le Décadent littéraire et artistique*. Paris, 10 avr. 1886, p. 1.

Existia, ainda, certa recorrência aos valores do Romantismo, que ofereceu “exemplos preciosos”, como o conceito do escritor Alphonse Lamartine de que a languidez e a imprecisão poderiam constituir uma “fonte fecunda de poesia”; e, com Victor Hugo, a concepção de que “a imagem e a palavra podiam ser associadas para traduzir o poder de suas virtualidades representativas ou musicais, as forças obscuras que erram no infinito”.³⁶⁰ Para Anna Balakian, o termo Simbolismo designa, justamente, a fase pós-romântica da literatura francesa, diferenciando-se de seu antecessor por seu caráter “internacional”, pois a língua francesa adquiriu *status* de “linguagem universal do intercâmbio poético” a partir da recorrência a Swedenborg,³⁶¹ que inspirou as “correspondências” baudelairianas – um dos fundamentos do Simbolismo, que apregou a correlação entre o mundo material e espiritual³⁶² – e à produção literária alemã, sem, contudo, deixar de lançar uma produção original. Os nomes de Swinburne – e seus temas fúnebres e Esteticismo³⁶³ – e de Edgard Allan Poe eram frequentes nas rodas simbolistas. Ao ecoar na Bélgica, por exemplo, a estética disseminou em toda uma geração “a fase inicial de uma teoria e de uma prática poéticas deliberadamente novas” e, além disso, “antecipadora de uma reflexão crítica poetológica”.³⁶⁴ Tratava-se, portanto, “não apenas da recepção de uma teoria literária entre outras, de uma sensibilidade ou de um estilo”, mas também de “uma mudança de paradigma”; aos simbolistas belgas atribui-se o mérito de “terem sido os artesãos, na literatura francesa, de uma reviravolta radical dos critérios da criação e da crítica”.³⁶⁵

Em 25 de julho de 1886, o jornal *Le Figaro*, de grande circulação e reconhecido por seus pares pela qualidade de suas publicações literárias, estampou em suas páginas o famoso “Un manifeste littéraire – Le symbolisme”,³⁶⁶ de Jean Moréas. Os manifestos eram comuns na primeira hora simbolista, na confluência entre o político e literário: “(...) a forma ‘manifestária’ que reveste o Simbolismo em seu início indica-nos o sinal de uma literatura que entrou em uma era de revoluções permanentes, na qual a arte, inquieta de sua própria legitimidade, vê-se

³⁶⁰ BARRE, André. *Le symbolisme*. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900. New York: Burt Franklin, s/d. p. 39. Tradução nossa.

³⁶¹ Místico sueco que exaltava a filosofia ocultista e a comunicação entre os homens e as divindades por intermédio do símbolo.

³⁶² MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste* (documents). Paris: Librairie Nizet, 1947. p. 21.

³⁶³ Movimento que prezou temas estritamente estéticos na literatura.

³⁶⁴ GORCEIX, Paul. La théorie belge du Symbolisme: origines et actualité. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 93e Année, No. 2 (Mar. - Apr., 1993), pp. 207-224. Published by: Presses Universitaires de France Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40530849> Accessed: 24-07-2015 12:11 UTC. p. 208. Tradução nossa.

³⁶⁵ Idem, p. 224. Tradução nossa.

³⁶⁶ MORÉAS, Jean. Un manifeste littéraire – Le symbolisme. Supplément Littéraire. *Le Figaro*. Paris, 18 sept.1886, p. 1-2.

constantemente intimada a se redefinir, para reconstruir seus valores e reassegurar seu crédito”.³⁶⁷

Em seu texto, Moréas, – que, ao pronunciar-se, tenta impor-se como uma espécie de líder de seus pares, – sugere que uma arte *nova* era esperada por seus contemporâneos e que a “verdade” da poesia lírica estaria na proposta de “desordem aparente”, de “demência ruidosa” e de “ênfase apaixonada”, o que, para ele, se distanciava dos preceitos do tratado de Théodore de Banville.³⁶⁸ De acordo com o poeta, as escolas literárias progrediriam e, assim, seria possível atribuir ao Naturalismo apenas “um valor de protesto, legítimo, mas desavisado contra a insipidez de alguns romancistas então em voga”. Por fim, defende as diversas combinações rítmicas na poesia, afirmando que apenas os “mediócrs” obtiveram ganhos com a sua “regulamentação” pelo Parnasianismo ao longo da história. Em resumo, o seu Simbolismo representava uma “recusa do didatismo” e da descrição objetiva do Parnasianismo, “em nome de um idealismo vagamente platônico que opõe as aparências sensíveis às Ideias primordiais e que seria, assim, a verdadeira sensibilidade”.³⁶⁹

No entanto, anteriormente à publicação desse Manifesto, já se vivificavam outros sinais daqueles que ambicionavam a revolução na poesia, e alguns periódicos foram importantes para a sua divulgação. Nesses anos, em analogia aos “*quatre tétrarques du Parnasse*”, – Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville e Baudelaire, – houve a “*Révolution des Cinq*”: os já mencionados Mallarmé e Verlaine, acompanhados de Rimbaud, Lautréamont e Tristan Corbière. Juntos, não formaram um grupo e não produziram obra heterogênea, mas foram determinantes para uma geração, por meio de propostas formais ou de conteúdo. O poema “Voyelles”, de Arthur Rimbaud, assumiu, no início da década de 1870, o papel de “revolucionário” e de “animador” daqueles que aspiravam à revolução do verso; as estrofes indicariam “(...) uma teoria da audição colorida, um desejo inabalável de introduzir na poesia as ‘novas correspondências’; e os desejos musicais e ‘harmonistas’ de alguns cenáculos se viram aí encorajados”.³⁷⁰ Em meados dos anos de 1883 e 1884, escritores e artistas iniciavam suas discussões sobre o símbolo,³⁷¹ e Lautréamont e Tristan Corbière³⁷² surgiram no cenário literário. O primeiro, que se tornou personagem lendária dos cenáculos, encarnou a concepção

³⁶⁷ ILLOUZ, Jean Nicolas. Les Manifestes symbolistes. In: *Littérature*, N°139, 2005. Marges. pp. 93-113. doi : 10.3406/litt.2005.1905 [http:// www. persee.fr/ web/revues/ home/prescript/ article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905). p. 94.

³⁶⁸ Manual de versificação que defendia o emprego do verso tradicional.

³⁶⁹ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 69. Tradução nossa.

³⁷⁰ MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme* (1850-1900). 9 ed. revue et corrigée. Paris: Librairie Armand Colin, 1954. p. 131. Tradução nossa.

³⁷¹ MARCHAL, op. cit., p. 60

³⁷² Poeta francês (1845-1875). Pseudônimo de Édouard-Joachim Corbière.

do “*poète maudit*” de Verlaine – definição difundida em texto homônimo e em artigos do jornal *Lutèce*, também entre os anos de 1883 e 1884. Na mesma época, o aparecimento de *À Rebours*, de Huysmans, representou o sinal “de agonia de uma literatura esgotada”³⁷³ e simbolizou uma “retirada estética” por meio da figura de des Esseintes, além da redescoberta do valor da religiosidade, do transcendentalismo, que se fundiu ao ocultismo e apresentou nuances de erotismo.³⁷⁴

Em 1885, Édouard Dujardin³⁷⁵ e Houston Stewart Chamberlain³⁷⁶ fundaram a *Révue Wagnérienne*, publicação que também constituiu uma sorte de manifesto do Simbolismo. René Ghil,³⁷⁷ Huysmans, Mallarmé, Catulle Mendès, Stuart Merrill, Verlaine, Édouard Rod³⁷⁸ e Théodor de Wyzewa³⁷⁹ eram seus redatores. Seu objetivo era o de “explicar ao público a obra lírica de Richard Wagner” e, a aqueles que não a conheciam, “explicar o gênio completo do mestre”.³⁸⁰ No furor das *petites revues*, em 1886, surgiu *La Vogue*, da qual Gustave Kahn³⁸¹ era redator-chefe e Adolphe Retté, o secretário da redação.³⁸² Divulgava textos literários de diferentes gêneros e contava com a colaboração de assíduos das rodas simbolistas. No mesmo ano, René Ghil lançou o seu *Traité du Verbe*, onde discorreu sobre a “imaterial e natural instrumentação do verso” e apontou a importância do “mestre” Charles Baudelaire para a poesia francesa, entre outros temas.³⁸³

Para Bertrand Marchal, o movimento simbolista dividiu-se em três concepções distintas: em um primeiro momento, tem-se o simbolismo “*stricto sensu*”, que durou pouco mais de uma década e cujos representantes foram o próprio Moréas, Gustave Kahn, René Ghil, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Stuart Merrill e Charles Morice.³⁸⁴ Em um segundo

³⁷³ BARRE, André. *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*. New York: Burt Franklin, s/d. p. 132. Tradução nossa.

³⁷⁴ PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 31.

³⁷⁵ Escritor, poeta e dramaturgo (1861-1949). Discípulo de Mallarmé. Também foi diretor da *Revue de littérature et d'art*. Autor de diversas obras sobre a História das religiões.

³⁷⁶ Alemão de origem inglesa, foi homem de letras, filósofo e musicógrafo (1855-1927). Foi criado na França. Seu pensamento influenciou o nacional-socialismo. Em 1908, casou com Eva von Bülow, filha de Richard Wagner.

³⁷⁷ René Guilbert Ghil nasceu na Bélgica, em 1862, e morreu na França, em 1925. Inicialmente, foi entusiasta do Simbolismo e discípulo de Mallarmé. Colaborador dos seguintes periódicos: *Journal de Gand*; *Annales artistiques*; *La France moderne*; *Revue méridionale*; *Le Scapin*.

³⁷⁸ Escritor, crítico literário e jornalista suíço (1857-1910). Colaborou em diferentes publicações: *Revue Contemporaine*, *Le Figaro*, entre outros.

³⁷⁹ Musicólogo e jornalista francês (1862-1917).

³⁸⁰ Em “A nos lecteurs”.

³⁸¹ Poeta (1859-1936). Com Jean Moréas e Paul Adam, fundou o jornal *Le Symboliste*. Com Catulle Mendès, criou as “*Matinées des poètes*” à l’Odéon”.

³⁸² Outros colaboradores: Paul Adam, Jean Ajalbert, Francis Vielé-Griffin, Henri de Régnier, Jean Thorel, Jean-E Schimit, Félix Fénéon e Georges Vanor.

³⁸³ GHIL, René. *Traité du verbe*. Paris: Giraud, 1886.

³⁸⁴ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 15. Tradução nossa.

período, ganhou vez o simbolismo que “recobre uma reconstrução *a posteriori*, um anarquismo, somente uma apelação cômoda para nomear a modernidade poética entre o romantismo e o naturalismo e o surrealismo”.³⁸⁵

Por fim, a terceira via seria a de um “simbolismo da moda, que abraçou, com exceção do Naturalismo, o essencial da produção não somente literária, mas pictural e musical entre 1880 e 1914”,³⁸⁶ de Villiers de L’Isle-Adam a Wagner e Debussy. Possibilidades, essas, inseridas em um fim de século que, como já se discutiu, caracterizou-se pela luta contra a produção literária dita comercial, o que nos indica que, para além das incursões estéticas, o Simbolismo esteve afinado às demandas de seu tempo. Tratava-se de uma crise da sociedade que se configurou como crise geral de essência literária: uma crise da representação,³⁸⁷ que afetou os movimentos então dominantes, – Parnasianismo e Naturalismo, – gerando uma reconfiguração do campo literário.

É necessário assinalar que, na época, os grupos estabeleciam-se em relação a sua oposição a outros grupos: entre 1876 e 1880, o Naturalismo alcançou o sucesso.³⁸⁸ No entanto, novas perspectivas no campo literário modificaram o cenário, culminando a crise dessa estética. Além disso, podemos considerar o fato de que, ao retomarem valores como o da religião, os simbolistas distanciaram-se dos interesses da ciência, mantidos pelos positivistas.

O pessimismo é uma corrente idealista oposta ao materialismo científico do naturalismo; do ponto de vista literário, ele preconiza a introspecção e rejeita o determinismo do meio e da psicologia; enfim, socialmente, ele é conservador, e mesmo reacionário, hostil à ascensão do movimento socialista e sindical, assim como a algumas aspirações reformistas do naturalismo de Zola.³⁸⁹

A crise do positivismo no século XIX pode ser entrevista, também, a partir de uma perspectiva histórica e social, em seu intento de “combinar realidade e subjetividade”, que se distanciou de uma estética da sugestão, própria do momento simbolista. Desse ângulo, aqueles que se opunham aos ideais positivistas insistiam no

[...] fato de a “realidade” não *estar* ali simplesmente para ser descoberta, mas ser algo percebido, enformado e até construído por meio de e pela mente do observador. Na versão “fraca” dessa perspectiva, a realidade estava aí objetivamente, mas apreendida apenas através dos estados de espírito do indivíduo que a apreendia e reconstruía, como na visão proustiana da sociedade francesa, um subproduto da longa expedição de um homem só

³⁸⁵ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 15. Tradução nossa.

³⁸⁶ Idem, p. 16. Tradução nossa.

³⁸⁷ CHARLE, *La crise littéraire à l'époque du naturalisme* (Roman – Théâtre – Politique). Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1979. p. 38.

³⁸⁸ Idem, p. 57. Tradução nossa.

³⁸⁹ Idem, p. 88. Tradução nossa.

explorando a própria memória. Na versão “forte”, nada restava da realidade, salvo o ego do criador e suas emanações sob a forma de palavras, sons ou pintura.³⁹⁰

O Simbolismo priorizou a poesia e procedeu como estética “antirromanesca”, quando a “poesia se estabelece em absoluto na literatura por meio da exclusão dos modos narrativo e descritivo que fundam o realismo”.³⁹¹ Entretanto, no que se refere aos gêneros literários, “seja na exclusão, confusão, ou síntese, a preeminência do poético não se limita a uma retificação de fronteiras; pois ela afeta também o teatro e o romance e conduz a repousar a questão de sua especificidade”.³⁹² Trouxe à tona o culto do verso livre, cuja paternidade – ou maternidade, se considerarmos o caso de Marie Krysinska³⁹³ – era reivindicada por diversos nomes, como o de Gustave Kahn. De fato, é preciso ressaltar que essa ruptura com o verso tradicional representou, também, uma espécie de crise, correspondente àquela da própria literatura do período. Nesse momento, poetas defendiam a liberdade da língua poética, que não deveria ser distinguida da língua comum, refletindo uma crise da sociedade, que era também o resultado de “desagregação das antigas ordens e de emergência do indivíduo em uma sociedade do século XIX que não havia acabado de digerir a Revolução”.³⁹⁴ Deste modo, “toda a ordem antiga, política, econômica, religiosa, do mesmo modo que a literatura, encontrava seu ponto principal em Deus, um Deus cujo rei, o ouro ou, à sua altura, a figura patriarcal de Vítor Hugo, eram, em seu domínio próprio, apenas representantes ou substitutos”.³⁹⁵

Em 1891, Jules Huret³⁹⁶ utilizou a categoria de “escolas” para classificar os escritores da época em sua *Enquête sur l'évolution littéraire*,³⁹⁷ quando interrogou 64 homens de letras, classificados da seguinte maneira: “psicólogos”; “magos”; simbolistas-decadentes; naturalistas; neorrealistas; parnasianos; independentes; “magníficos”; e teóricos e filósofos. Huret considera que escritores se comportavam como as demais “espécies vivas”, e demonstra possuir uma visão evolutiva da produção literária de seu tempo. O campo literário constituiria, então, um campo de batalha – ou de sobrevivência, – onde triunfavam os mais fortes ou os mais adaptados.³⁹⁸ De fato, esse momento da história literária francesa foi permeado pela influência

³⁹⁰ HOBSBAWN, Eric J. *A era dos impérios* (1875-1914). Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Técn. Maria Célia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 324.

³⁹¹ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 139-140. Tradução nossa.

³⁹² Idem, p. 139.

³⁹³ Poetisa nascida em 1864. Autora dos livros: *Rythmes pittoresques* (1890, Lemerre); *Joies errantes. Nouveaux Rythmes pittoresques* (1894, Lemerre); *Intermèdes* (Messein, 1904); *La force du désir* (Mercure de France, 1905).

³⁹⁴ MARCHAL, op. cit., p. 22. Tradução nossa.

³⁹⁵ Idem, ibidem. Tradução nossa.

³⁹⁶ Jornalista francês nascido em 1863.

³⁹⁷ Data de 1891.

³⁹⁸ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982. p. 20.

dos estudos da biologia, quando Charles Darwin (1809-1882), antecedido por Buffon (1707-1788), difundiu suas teorias; portanto, a necessidade de “ordenação” não se restringiu apenas às espécies vivas, mas, também, classificou aqueles que compunham o campo literário. Nesses anos, escritores opunham-se uns aos outros e sustentavam suas respectivas doutrinas. No prefácio de sua “investigação”, Huret faz a seguinte afirmação, que nos leva a refletir sobre as rivalidades, a significação dos “mestres” e o processo de evolução da literatura.

Primeiramente, foi-me necessário partir de uma atualidade de alguns dos fatos literários com os quais o público letrado já se preocupava. Em tal circunstância, dois livros foram a razão de minha *Enquête: Le Jardin de Bérénice*, do Sr. Maurice Barrès, e *Le Pèlerin Passionné*, do Sr. Jean Moréas; o primeiro, acolhido interesseiramente pelos Psicólogos; o outro, reivindicado, em todos os sentidos da palavra, pelos Simbolistas-Decadentes. Talvez nos lembremos de que esses livros foram a oportunidade – o pretexto, se quisermos – à juventude literária de abrir passagem na vida à custa de seus mestres ou de seus predecessores. Daí, nas primeiras entrevistas, este resultado: apologia às novas tentativas, esgotamento das obras consagradas – o que me levava a oferecer às escolas criticadas a oportunidade de defenderem-se e de ter a vez de injuriarem.³⁹⁹

Não por acaso, Huret lançou mão de duas obras para justificar seu intento, uma de Maurice Barrès e outra de Jean Moréas, que representariam, naquela hora, a renovação. Meses antes da publicação da *Enquête*, em 1890, Barrès redigiu no *Figaro* um texto crítico sobre Moréas,⁴⁰⁰ indagando o leitor sobre as mudanças operadas pelo Simbolismo na literatura, o que, para o primeiro, não ocorrera de fato. Maurice Barrès reconheceu o valor de *Pèlerin Passionné* e seu autor; contudo, questionou a ascensão de um novo movimento, o que remete à disputa de escolas, o que poderia, como vimos no trecho destacado da *Enquête*, gerar uma oportunidade de defesa e réplica. Compreendemos, portanto, a existência e validade dos enfrentamentos do campo literário desses anos, o que foi documentado por Jules Huret. Das respostas dos escritores, apreendemos que a maioria considerava a “morte do Naturalismo”; mesmo Émile Zola, “pai” dessa estética, avalia essa circunstância da evolução literária:

Poderíamos, na verdade, responder: essa impaciência é legítima, mas a ciência caminha a passos lentos e, talvez, conviria dar-lhe crédito. Contudo, essa reação é lógica e, durante dez ou quinze anos, ela pode triunfar, caso um homem apareça e resuma em si, poderosamente, essa queixa do século, esse recuo diante da ciência. Eis como o naturalismo pode estar morto; mas, o que não pode morrer, é a forma do espírito humano que, fatalmente, o impulsiona

³⁹⁹ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982. p. 42. Tradução nossa.

⁴⁰⁰ BARRÈS, Maurice. Jean Moréas. *Le Figaro*. Paris, 25 déc. 1890, p. 1, 1-3 col.

à investigação universal, é a necessidade de buscar a verdade onde quer que ela esteja, o que, por sua vez, o naturalismo cumpriu.⁴⁰¹

Consequentemente, era necessário ir além. Na mesma sondagem, Saint-Pol-Roux aclama a poesia de Maurice Maeterlinck, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Gabriel Randon⁴⁰² e Stuart Merrill; para ele, fundamentar uma escola simbolista significava “fundar uma Suíça da poesia”,⁴⁰³ isto é, instituir um território de preceitos e influências distintas do fazer poético. Para Remy de Gourmont, rotulado como simbolista por Huret, não havia dúvida de que a sua geração literária era anti-naturalista. Palavras de ordem não teriam sido proferidas, e “cruzadas” não teriam sido organizadas; para ele, os simbolistas “afastaram-se com horror” da literatura naturalista, cuja baixeza os fazia vomitar.⁴⁰⁴ Em sua resposta, Gourmont recupera, ainda, um episódio que envolve o *Mercur de France* e Émile Zola, quando a revista não teria conseguido reunir “oito ou dez colaboradores que tenham lido *La bête humaine* integralmente, ou alguém que aceitou lê-lo para resenhá-lo”. Para ele, esse “tipo de obra e o método que a dita nos parecem tão antigos, tão de outrora, mais distantes e mais obsoletos do que as mais loucas truculências do romantismo!”⁴⁰⁵ As palavras de Remy de Gourmont concernem, também, à representação exata dos fatos nos romances naturalistas, o que teria sido uma contribuição positiva; todavia, já era dado ultrapassado, substituído por um “Idealismo” que apregoava o “sonho” e “fantasia” como realidade verdadeira.

Apesar dessa simpatia para com o *novo* de grande parte dos entrevistados, outros se mostraram contrários ao Simbolismo. Nessas páginas, René Ghil, dissidente do movimento por ter discordado do idealismo de Mallarmé, critica Verlaine e Moréas – este último visto por ele como não representativo da *jeunesse* literária, o que demonstra a rivalidade estabelecida entre ambos. Vemos, novamente, emergir a disputa de representações na literatura, ou mesmo a “concorrência de espécies literárias” aludida por Jules Huret, tendo em vista outros processos de sucessão. Devemos considerar o fato de que declarações antagônicas ao Simbolismo eram comuns desde sua primeira hora. Em 1885, por exemplo, o jornal *Le Temps* divulgou crítica assinada pelo romancista Paul Bourde à segunda edição de *Les déliquescentes d'adoré Floupette*. Nela, trouxe ao público pastiches dos escritos de Verlaine, Mallarmé e Jules

⁴⁰¹ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982. p. 193. Tradução nossa.

⁴⁰² Poeta, romancista, dramaturgo, jornalista e ensaísta francês (1867-1933).

⁴⁰³ HURET, op. cit., p. 145. Tradução nossa.

⁴⁰⁴ Idem, p. 164. Tradução nossa.

⁴⁰⁵ Ibidem. Tradução nossa.

Laforgue, de autoria dos poetas Gabriel Vicaire⁴⁰⁶ e Henri Beauclair,⁴⁰⁷ sugerindo que os simbolistas eram “fumistas ou decadentes incompreendidos”. Nesse texto paródico, Beauclair e Vicaire doutrinarão às avessas as teorias simbolistas, com suas inversões sintáticas e seu culto às sensações, entre outros aspectos.

Bourde chama os decadentistas e simbolistas de “grupo curioso que encarna as tendências mais excêntricas da poesia francesa no ano de 1885”.⁴⁰⁸ Trata-se, para ele, de uma geração de “imaginação vagabunda” e que vivia em um “mundo absolutamente artificial”. Indica que “decadente” era um epíteto irônico, de um movimento sem editor ou coletânea. Em nota, ainda critica Léon Vanier, que almejava ser um “Lemerre dos decadentes”.⁴⁰⁹ Sobre o “decadente” descrito por Floupette, comenta:

O traço característico de sua fisionomia moral é uma aversão declarada pela multidão, considerada como soberanamente estúpida e plana. O poeta se isola para buscar o precioso, o raro, o requintado. Assim que um sentimento está prestes a ser compartilhado por certo número de semelhantes, ele se apressa a desfazer-se dele, à maneira das jovens moças que abandonam um traje assim que o copiam.⁴¹⁰

O autor profere sua crítica à postura dos decadentes que se diziam distintos dos demais, mas compartilhavam dos mesmos modos da maioria. Logo, eles não possuiriam a excepcionalidade que julgavam ter ou atribuir aos poetas: para Bourde, o decadente, apesar de sua “mania doentia de se separar do resto dos homens”, não deixava de “amar o bife malpassado” ou de recorrer, quando preciso, “aos agentes dessa sociedade que ele desdenha, de ter um alfaiate que o vista na última moda e de praticar sem esforço as regras da civilidade pueril e honesta em suas relações com seus contemporâneos”.⁴¹¹ Paul Bourde afirma que poderia ter deixado os decadentes em paz “em sua pequena igreja” se eles não tivessem a vaidade de “buscar sensações inéditas” naquilo que entreviam como “rimas raras e uma língua renovada”.⁴¹² Julga que as incursões simbolistas eram “infrações” e afirma que o decadentismo não era uma expressão artística original – em aparente indistinção das duas manifestações na literatura. No entanto, os leitores poderiam permanecer tranquilos, pois, ao final, declara que, “enquanto o Sr. Stéphane Mallarmé permanecer o maior representante da poesia nova, [...] ela jamais será contagiosa”.⁴¹³

⁴⁰⁶ Escritor francês (1848-1900).

⁴⁰⁷ Escritor, autor de romances, canções e paródias (1860-1919). Colaborador do *Petit Journal*.

⁴⁰⁸ BOURDE, Paul. Les poètes décadents. *Courrier Littéraire. Le Temps*. Paris, p. 2, 2 col. Tradução nossa.

⁴⁰⁹ Alphonse Lemerre era o editor dos poetas parnasianos.

⁴¹⁰ BOURDE, op. cit., p. 2, 2 col. Tradução nossa.

⁴¹¹ Idem, p. 2. 3 col. Tradução nossa.

⁴¹² Ibidem. Tradução nossa.

⁴¹³ Idem, p. 2. 4 col. Tradução nossa.

O próprio manifesto de Jean Moréas teve resposta imediata de Anatole France,⁴¹⁴ à época colaborador do *Temps*.⁴¹⁵ France inicia sua análise zombando do *Figaro*, chamando-o de jornal de “manifestos dos príncipes”. Em tom de chacota, afirma não entender a escolha da designação “simbolista” e nem mesmo o que seria o movimento. Considera negativamente o “caráter obscuro” dessa escola, já que o poeta simbolista “nada descreve e nada nomeia”. Diz haver uma disputa entre os que eram e os que não eram simbolistas, entre “a Sinagoga e a Igreja”, “entre a verdade e o erro”, e, dirigindo-se diretamente a Moréas, alega-se constrangido diante do fato de ter o autor do “*Manifeste*” relacionado tudo ao Simbolismo, e que este não se diferia do Naturalismo como “elemento único”, apesar de a ele tentar se opor:

O exemplo do Sr. Zola deveria vos inquietar mais. Se a filosofia literária que culmina no único naturalismo é falsa, aquela que leva ao único simbolismo arrisca não ser mais verdadeira. É o perigo dos sistemas, e eu quero vos lembrar de um ilustre exemplo disso. O grande Augustin Thierry estabeleceu, por volta de 1835, que tudo o que havia ocorrido em nosso país, desde os Romanos, era apenas uma preparação para a Monarquia de Julho, e que, conseqüentemente, a história da França era dali em diante perfeita. Esse sistema foi invertido em 1848, e depois não se reergueu.⁴¹⁶

Anatole France não deixou de criticar a oposição de Moréas ao gramático Vaugelas e ao rígido crítico e poeta Boileau, afirmando, também, que, “por amor”, o então simbolista “fazia mal à língua francesa”, por conta de sua escrita de difícil compreensão. Jean Moréas seria, ainda, o autor da “obra-prima desconhecida”. Ao final, France o aconselha:

Se eu tivesse vossa idade e talento, senhor, eu deixaria de lado todos os “vocábulos ilibados”, todas as vossas “rimas alvorecentes” e todas as “fluidez incomprensíveis” e me esforçaria para escrever bem e melhor que ninguém na língua de todo mundo. O reino da poesia é como o reino de Deus. Só se pode entrar com um coração simples. O sentimento conduz até lá, e não os sistemas. Vede Lamartine. Ele é o maior de nossos poetas, assim como é o mais simples.⁴¹⁷

Em 1888, foi a vez de Ferdinand Brunetière⁴¹⁸ criticar o Simbolismo na *Revue des Deux Mondes*, em texto intitulado “Symbolistes et Décadents”. Em um primeiro momento, Brunetière elogia Verlaine, Mallarmé e Jules Laforgue, entre outros poetas – “mestres” do

⁴¹⁴ São diversas as menções a Anatole France no *Mercure de France*. Em 1891, Pierre Quillard ironizou sua existência, afirmando: “O Sr. Anatole France nunca existiu; esse nome, como o de Homero, representa uma coletividade de escritores”. Para Quillard, seria impossível “atribuir a um único homem, tão dotado como se supõe, tantas contradições, desfalecimentos e palinódias”.

⁴¹⁵ FRANCE, Anatole. La vie à Paris. *Le Temps*. Paris, 16 sept. 1886, p. 2-3.

⁴¹⁶ Idem, p. 2, 6 col. Tradução nossa.

⁴¹⁷ Idem, p. 3, 1 col. Tradução nossa.

⁴¹⁸ Crítico literário (1849-1906). Membro da Academia Francesa. Diretor da *Revue des Deux Mondes* entre os anos de 1877 e 1893).

Decadentismo ou então futuros entusiastas do movimento. No entanto, na sequência, indica a ausência de uma “obra-prima” decadentista e a “inexistência” da “revolução simbolista”:

Sem ter, com efeito, produzido nada, não ouço nada considerável, nada que valha a pena de ser estudado por si mesmo; eles exerceram e ainda exercem sobre toda uma porção da juventude contemporânea uma enorme influência. Acreditamos neles, e o que é notável é que parecem não crer neles mesmos; encontramos neles “efeitos”, “belezas”, “profundidades” que todos os outros não têm.⁴¹⁹

Em linhas marcadas pela ironia, Brunetière lança mão de versos que julga simbolistas para fundamentar sua crítica – de Verlaine, Mallarmé, Kahn e Moréas, entre outros. Sobre Gustave Kahn e René Ghil, afirma que, se “eles têm algum mérito, aliado aquele de serem, geralmente, ininteligíveis, é o de trair, nos raros momentos em que cremos compreendê-los, uma infável ignorância de todas as coisas, uma emocionante inexperiência da vida”.⁴²⁰ O crítico avalia negativamente a contestação da forma parnasiana, pregada pelos simbolistas. E, por fim, sobre os versos sem rima e sobre o desejo de revolução da poesia:

Verdadeiramente, o procedimento é muito simples. Não se saberia ser um escritor sem um pouco de gramática; e, se podemos evitá-la algumas vezes, é apenas na condição de bem fazer sentir que sabemos que a evitamos, e por quais razões. Igualmente, não se saberia ser poeta sem um pouco de métrica e de ofício, e, se querem violar as regras, faz-se necessário que isso ocorra por uma alusão evidente e direta, por assim dizer, a essas próprias regras. Eu gostaria de ver versos parnasianos do Sr. Gustave Kahn ou do Sr. René Ghil, “versos bem-feitos”, um soneto sem defeito, enfim, qualquer coisa facilmente compreensível a todo mundo; e, então, eu ainda nada louvaria, mas levaria a sério seus *Palais nomades* ou seus *Écrits pour l'art*.⁴²¹

Ao analisarmos os excertos transcritos acima, observamos que os autores dos três textos possuem em comum as seguintes ressalvas em relação ao Simbolismo e ao Decadentismo: restrição a aquilo que consideravam irregular na poesia, o comportamento de seus entusiastas, a ausência de uma obra que os guiasse e seu “caráter obscuro”. Ao valerem-se de termos como “incompreensão”, “artificialidade” e refutarem a “renovação da língua proposta pelos simbolistas”, esses autores colocam à prova o questionamento de uma mudança de representação da realidade pela literatura, o que, como já notamos, havia sido apontado por Remy de Gourmont na *Enquête sur l'évolution littéraire*. Ao retomarmos o veredito de Anatole France de que a poesia simbolista “nada descreve e nada nomeia”, reforça-se aos nossos olhos a ideia de que uma das grandes recusas ao Simbolismo foi aquela de ter-se afastado da escrita

⁴¹⁹ BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849-1906). *Nouvelles questions de critique*. Paris, 1890. p. 306-7. Tradução nossa.

⁴²⁰ Idem, p. 309. Tradução nossa.

⁴²¹ Idem, p. 324. Tradução nossa.

parnasiana, realista e naturalista e, conseqüentemente, daquilo que se tomava como válido na produção de suas obras e, ainda, da própria escrita jornalística, atenta ao relato de notícias. Essas observações parecem indicar certa consonância de opinião dos colaboradores da *grande presse* da época. Não podemos deixar de considerar o fato de os escritos de Paul Bourde, Anatole France e Ferdinand Brunetière terem sido divulgados, respectivamente, pelo jornal *Le Temps* e pela *Revue des Deux Mondes*.

Fundado em 1861, por Auguste Nefftzer, *Le Temps* era um periódico austero, de tiragem e rentabilidade consideráveis,⁴²² cujos assinantes apreciavam “o sentido das nuances, as rubricas literárias e teatrais, assim como a quantidade e a infalibilidade das informações”.⁴²³ Em 1886, ano da crítica analisada, era dirigido por um jornalista e também senador, Adrien Hébrard, e que confiou não apenas a Anatole France, mas, igualmente, ao tradicionalista e acadêmico Ernest Legouvé as rubricas literárias de seu jornal. A *Revue des Deux Mondes*, que popularizou a fórmula da revista intelectual e bimensal e que, no fim do período da Restauração, exerceu “magistério intelectual e cultural”, era símbolo do saber acadêmico. Ao final da década de 1870, possuía mais de 25.000 assinantes, o que representava o dobro do número de assinantes das demais publicações. Assim como não fora gratuita a publicação do “Manifesto” de Jean Moréas no *Figaro*, de circulação significativa e que cedia grande espaço à literatura, e que encarnou o espírito “político-literário” de forma mais eclética, a divulgação de elementos contrários nesses órgãos de imprensa indica a orientação de sua linha editorial, de certo modo avessa ao culto à renovação.

Entre defesas e antagonismos, Michel Decaudin aponta os anos de 1895 a 1914 como sendo os da “crise dos valores simbolistas”. Para o autor, os simbolistas viam-se imersos em divergências e em contradições. Uma série de rupturas e novas desavenças enfraqueceu o movimento. Em nossas fontes, a hipótese desse autor avivou-se. Contudo, deparamo-nos, por exemplo, com um registro publicado já em 1891, na *Revue Indépendante*. Fundada em 1884, tratava-se de um órgão proveniente das rodas simbolistas, e que ilustrou a rivalidade de René Ghil e Jean Moréas. “Le fiasco symboliste” (“O fiasco simbolista”)⁴²⁴ foi assinado pelos pseudônimos Gaston e Jules Couturat. Por detrás desses nomes, escondiam-se Gaston Moreilhon e Georges Bonnamour, ambos discípulos de Ghil.

⁴²² Na década de 1890, a tiragem era de 30.000 exemplares e rentabilidade de 1,8 a 2 milhões de francos.

⁴²³ ROBERT, Vincent. Périodiser: paysages politiques, cohérences médiatiques. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011. p. 243.

⁴²⁴ COUTURAT, Gaston et Jules. Le fiasco symboliste. *Revue Indépendante*. Paris, t. 20, juill-sept 1891. p. 1-28.

O texto já se inicia com a afirmação de que eram tempos de “derrota” do Simbolismo, justificada pelas opiniões de seus próprios membros – Moréas, Charles Morice, Quillard, Gourmont e Aurier – na *Enquête* de Huret. A recorrência a essa enquete como matriz não parece infundada, já que a mesma foi reveladora de todas as tensões literárias de então. Os autores, servindo-se de diversos adjetivos depreciativos, acusam o Simbolismo de ser um movimento impotente e mentiroso, formado por um grupo de “derrotados”, cuja forma poética apregoada seria questionável. Segundo eles, a *Revue Indépendante* deixara de ser simbolista, e Jean Moréas seria um oportunista cuja fama ocorreu apenas porque Anatole France havia se manifestado sobre sua obra no *Temps*, assim como todos os outros simbolistas teriam tirado proveito de outrem para se afirmarem:

Os simbolistas abusaram da morte de Jules Laforgue para tentar insinuar que esse espírito muito original caminhava com eles. Seria fácil de lhes demonstrar que eles exageram. De qualquer forma, nós nos gratificamos em saudar nesse poeta morto não um gênio, mas uma inteligência muito superior da qual é preciso guardar devotadamente, com um lamento terno, a memória. Afirmam que ninguém ousava questionar Mallarmé, e o fazem.⁴²⁵

Portanto, para eles, os “homens do Simbolismo” seriam: Moréas, Mallarmé, Charles Morice, Régnier, Remy de Gourmont, Francis Vielé-Griffin, Pierre Quillard, Saint-Pol-Roux, Albert Aurier, Edouard Dubus, Julien Leclercq, Jean Court, Charle Merki, Gabriel Randon, Maurice Du Plessys, Albert Saint-Paul e Dauphin Meunier. E os “órgãos do Simbolismo” seriam *Entretiens politiques et littéraires* e o *Mercure de France* – não por serem frutos dessa escola, mas por reunirem em suas redações os adeptos da renovação da literatura e por compartilharem o “ódio e desprezo a Zola”.⁴²⁶ Observamos que, enquanto os *novos* acusavam os naturalistas e outros grupos de avidez pelo lucro, a mesma queixa lhes era dirigida por seus adversários. O tom manifestário faz-se evidente; parece-nos que, nessa hora, impera o desejo de impor uma nova escola, de exaltar a concorrência com Moréas, e Gaston Moreilhon e Georges Bonnamour afirmam aquilo que gostariam de instituir na literatura: o renascimento do Naturalismo e o romance embasado na ciência, que encontrariam sua edificação na obra de J.-H. Rosny.⁴²⁷

Do ponto de vista literário, o *Mercure de France* e *Entretiens* elevam-se raramente acima do medíocre. Face a face um do outro, esses dois periódicos

⁴²⁵ COUTURAT, Gaston et Jules. Le fiasco symboliste. *Revue Indépendante*. Paris, t. 20, juill-sept 1891. p. 5

⁴²⁶ Idem, p. 20.

⁴²⁷ Pseudônimo de Joseph Henri Honoré Boex (1856-1940) e Séraphin Justin Boex (nascido em 1859), respectivamente Rosny “*ainé*” e Rosny “*jeune*”. Inicialmente naturalistas, romperam com Zola. Faziam parte da Académie des Goncourt.

alimentam uma surda hostilidade que nos permite crer que ninguém está de acordo entre os adeptos sobre as tendências e das teorias da Escola. [...] E eles permanecem, esses dois órgãos, como espelhos emblemáticos onde uma parte da juventude literária vem refletir sua mediocridade ambiciosa e sem dignidade, sua intolerância e sua má-fé. Eles permanecem, solenes e nulos, mimados pelo espírito de cenáculo, sem independência inata, redigidos por falsos revolucionários que só querem deles o sucesso, não o de cervejaria ou de bulevar, mas universal e consagrado pelo Dinheiro. E isso explica esse concerto de injúrias, nos quais confunde, sem preocupação do ridículo que os cobre, Sr. Georges Ohnet e Sr. Émile Zola; Sr. de Maupassant e Sr. Delpit. Isso explica que, a despeito da sua grande inteligência e da preocupação que têm, preocupação única entre os nossos primogênitos, de compreender as gerações que o seguem e de ajuda-los, o Sr. Paul Bourget não tenha sido perdoado por eles.⁴²⁸

No período, houve, ainda, um momento de reação contra o misticismo, e a filosofia de Schopenhauer foi substituída por aquela de Friedrich Nietzsche. A morte de Paul Verlaine, em 1896, e a de Mallarmé, em 1898, também corroboraram esse esgotamento. Além disso, as combativas *petites revues* da década de 1880 e início de 1890 passaram a ambicionar o sucesso e o ecletismo. Até mesmo a oposição ao Parnasianismo enfraquecera; estabelecido na poesia, o Simbolismo não mais necessitava hostilizar seu adversário. Decaudin classifica, ainda, o ano de 1895 como um divisor de águas, a começar por ofensivas dirigidas a Mallarmé. Assim como Ghil, Adolphe Retté,⁴²⁹ em uma revisão da poesia de sua época, atacou o então mestre do Simbolismo na revista *La Plume*, causando polêmica e, conseqüentemente, suscitando um debate poético a respeito dele, pois seu nome “tornou-se o símbolo de uma literatura que recusa a vida e encontra em si mesma seu próprio fim, condena-se à impotência e à esterilidade”; pois, “é sob a forma de um antimallarmismo que se exprimirá o antissimbolismo dos grupos literários a partir de 1895”.⁴³⁰ Muitos amigos de Stéphane Mallarmé saíram em sua defesa, o que resultou em um “*affaire*”, marcado por uma série de protestos a seu favor, muitas vezes “mais por amizade e respeito pelo homem do que por admiração de seus princípios e de sua obra”.⁴³¹

Em sua “Chronique de Livres”, Retté avaliou os versos de *La musique et les lettres*. Afirmou que, em sua época, ou era-se um “espírito livre”, ou um “turiferário de Pontífices”: isto é, um literato poderia ser independente, o que Adolphe Retté julgava ser, ou pertencer a um grupo. Nesse texto, o crítico alude à luta entre seus coetâneos e os respectivos predecessores na literatura, o que nos faz pensar no conflito de gerações: temos a impressão de que, nessa última hora simbolista, sobressaía a novidade de superar essa estética. Outras passagens desse escrito

⁴²⁸ COUTURAT, Gaston et Jules. Le fiasco symboliste. *Revue Indépendante*. Paris, t. 20, juill-sept 1891. p.21-22.

⁴²⁹ Inicialmente, poeta simbolista.

⁴³⁰ DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes*, vingt ans de poésie française (1895-1914). Toulouse: Privat, 1960. p. 32. Tradução nossa.

⁴³¹ Ibidem.

parecem indicar que, mais do que uma resenha, as palavras de Retté compuseram um discurso de ruptura: servindo-se de uma linguagem combativa, proclama que Mallarmé não possuía obra válida, e sua “influência” seria mera “criação”. Assim sendo, os jovens nada lhe deveriam, pois seria ele a “última encarnação do Parnaso agonizante”, a qual era necessário superar. Vê-se, portanto, a repetição de um ciclo: se, anos antes, apregoava-se vencer o Naturalismo, o passar do tempo fez com que o Simbolismo fosse igualmente posto à prova. Assim como os novos naturalistas fizeram com Zola no manifesto contra *La Terre*, fora dada a vez àqueles que desejavam sobrepujar Stéphane Mallarmé. Vale ressaltar que a notabilidade da opinião de Retté entre seus pares se deu, igualmente, pelo fato de ter sido veiculado em uma *petite revue*, mostrando-nos que as dissensões ocorriam entre aqueles que, anteriormente, proclamaram os mesmos preceitos literários, tal qual o que ocorrera na *Revue Indépendante*, em caso descrito linhas acima.

A partir de então, surgiram outros grupos que questionaram o valor do Simbolismo, a exemplo da “école de Toulouse”, de Émmanuel Delbousquet,⁴³² Marc Lafargue,⁴³³ Eugène Thébault,⁴³⁴ Pierre Devouluy,⁴³⁵ Charles Guérin,⁴³⁶ Maurice Le Blond,⁴³⁷ Jean Viollis⁴³⁸ e Maurice Magre.⁴³⁹ Entre os anos de 1896 e 1898, a revista *L'Effort* foi suporte daqueles que indagavam o valor da “arte pela arte”. Na Bélgica, onde, como já se mencionou, fervilharam agrupamentos simbolistas, tal reação também ocorreu: parnasianos e adversários do verso livre rebelaram-se contra o Simbolismo. Iwan Gilkin⁴⁴⁰ e Valère Gille⁴⁴¹ fizeram da redação de *La Jeune Belgique* o pano de fundo para novas manifestações literárias.⁴⁴² Basta-nos como exemplo da recusa à estética simbolista “Lamentable reculade!” (“Lamentável retrocesso!”), texto publicado em 1895.⁴⁴³ Nessas linhas, que tratam de Francis Vielé-Griffin, o próprio Gilkin define o versilibrismo apregoado pelos simbolistas como “inovação falaciosa e perniciosa”.

⁴³² Poeta; escreveu romances regionalistas.

⁴³³ Nascido em Toulouse, foi poeta, pintor e crítico de arte.

⁴³⁴ Jornalista e homem de letras.

⁴³⁵ Poeta e romancista; coronel. Pseudônimo de Paul Gros-Long.

⁴³⁶ Charles Louis Joseph Augustin Guérin (1873-1907). Discípulo de Rodenbach. Ligação com Mallarmé e Francis Jammes. Passou a colaborar no *Mercure* em 1895. Aconselhado por Heredia. Também redator de *L'Ermitage*.

⁴³⁷ Homem de letras; genro de Émile Zola.

⁴³⁸ Escritor; pseudônimo de Henri d'Ardenne de Tizac.

⁴³⁹ Maurice Magre nasceu em Toulouse, em 1877. Em 1894, fundou em Villefranche de Lauraguais a revista *Essais d'Art Jeune* e, em 1898, *L'Effort*. Mudou-se para Paris em 1898. Poeta.

⁴⁴⁰ Poeta, autor dramático, cronista musical, crítico literário e jornalista belga.

⁴⁴¹ Nascido em Bruxelas, em 1867. Do grupo de *La Jeune Belgique* – foi um de seus diretores a partir de 1894. Bibliotecário na Bibliothèque Royale de Belgique. Seu livro de poemas *La Cithare*, de 1898, foi aclamado pela Academia Francesa. Parnasiano e adversário do verso livre. Próximo de Ivan Gilkin.

⁴⁴² Eram do grupo da *Jeune Belgique*: Max Waller; Albert Giraud; Georges Rodenbach; Camille Lemmonier; Émile Verhaeren; Georges Eekoud; James Vandrumen; entre outros.

⁴⁴³ Faz referência a um texto do *Mercure*, sobre o qual discorreremos ainda neste capítulo.

Para ele, Griffin definia o Simbolismo como “bandeira da poesia nova”, quando o movimento tratar-se-ia, na verdade, de “pequenos movimentos anárquicos”, de “imitação dos ideais de Victor Hugo” e de “estética inconsistente”. Ao final de suas conjecturas, em mais um exemplo do significado da suplantação de um movimento literário e de um de seus representantes, e que indica aquilo que se considerava o sobrepujamento de um passado, Iwan Gilkin afirma: “Agrada-nos ver Sr. Vielé-Griffin, o protagonista da ‘Poesia nova’, abandonar o suposto verso livre para se refugiar nos pântanos de uma estética inconsistente. É uma triste aposentadoria. Saberemos aproveitá-la”.⁴⁴⁴

Mudanças de entendimento de alguns escritores também culminaram em questionamento dos valores do Simbolismo, a exemplo de Marcel Proust, em texto publicado na *Revue Blanche* em 1896.⁴⁴⁵ Nessas linhas, o então futuro autor de *À la recherche du temps perdu* critica, sobretudo, o caráter “obscuro” dos versos dos jovens poetas; para Proust, as sensações ininteligíveis deveriam ser “traduzidas” por eles. Sobre o Simbolismo, diz ele:

Nas obras, assim como na vida, os homens, por mais gerais que sejam, devem ser fortemente individuais (Cf. *la Guerre et la Paix*, o *Moulin sur la Floss*) e podemos dizer deles, como cada um de nós, que é quando eles são eles mesmos que realizam mais amplamente a alma universal.

As obras puramente simbólicas correm o risco, portanto, de desproverem-se de vida e, assim, de profundidade. Se, além disso, ao invés de tocar o espírito, suas “princesas” e seus “cavaleiros” propõem um sentido impreciso e difícil a sua perspicácia, os poemas, que deveriam ser de símbolos vivos, são apenas alegorias.⁴⁴⁶

A transformação também ocorreu para André Gide. Outrora inserido no meio e nos preceitos simbolistas, não rompeu apenas com amigos – caso de Pierre Louÿs – mas, outrossim, com aqueles que julgava perdidos “no esnobismo e no esteticismo”.⁴⁴⁷ O surgimento do Naturismo,⁴⁴⁸ movimento do qual fizeram parte Saint-Georges de Bouhéliér,⁴⁴⁹ Albert Fleury⁴⁵⁰

⁴⁴⁴ GILKIN, Iwan. Lamentable reculade!. *La Jeune Belgique*. Bruxelles, t. 14, juill.-oct., p. 372.

⁴⁴⁵ DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes*, vingt ans de poésie française (1895-1914). Toulouse: Privat, 1960. p. 53.

⁴⁴⁶ PROUST, Marcel. Contre l’obscurité. *La Revue Blanche*. Paris, t. XI. p. 72. Tradução nossa.

⁴⁴⁷ DÉCAUDIN, op. cit., p. 53. Tradução nossa.

⁴⁴⁸ Movimento fundado em 1895 por Saint-Georges de Bouhéliér e Maurice Le Blond, genro de Émile Zola. Proclamou a “morte do Simbolismo” e o nascimento de uma poesia inspirada na natureza.

⁴⁴⁹ Georges de Bouhéliér-Lepelletier (1876-1947) foi um poeta naturista. Diretor do periódico *L’Assomption* (março 1893). Em sua capa, *L’Assomption* indicava a leitura do *Mercure de France*, da *Revue Blanche*, *La Plume*, *Jeune Belgique*, *Le Mouvement Littéraire*, *Les Essais d’art libre*, *l’Ermitage*, *La Jeune Belgique*, *La Révolution*, *La Haute Science*.

⁴⁵⁰ Poeta nascido em Lyon (1875-1911). Fundador e director da revista *La Renaissance Idéliste*, da qual fazia parte Georges Pioch, jornalista e militante político. Naturista.

e Georges Pioch,⁴⁵¹ foi igualmente relevante. Artigos críticos foram publicados e Maurice Le Blond encabeçou esse movimento, doutrinando-o e proferindo palavras de ordem.⁴⁵² Le Blond rejeitou Mallarmé, Henri de Régnier e Ernest Raynaud, “contaminados” de Huysmans e Maldoror, os “bastardos do simbolismo, os Montesquieu em miniatura, todos os fantasistas do estranho, todos os virtuosos do anormal”.⁴⁵³

A renovação proposta pelos simbolistas e seus consequentes cismas e transformações foram antecipadoras de movimentos que ascenderam no século XX, sobretudo as vanguardas europeias. É significativo apontar para o fato de que ponderar sobre a função da arte era comum ao âmbito literário do XIX. Escritores e artistas, de acordo com Peter Bürger, estiveram imersos no desenvolvimento da “dialética forma-conteúdo”.⁴⁵⁴ Como vimos, os periódicos franceses estiveram a par desse processo. A busca do *novo* não apenas aflorou em prosa e verso, mas foi pauta para a crítica, bem documentada pelo *Mercure de France*, cujo *status* de revista simbolista será elucidado nas próximas linhas.

2.2 O Simbolismo no *Mercure de France* (1890-1898)

Na apresentação do primeiro número da *série moderne*, Alfred Vallette negou qualquer classificação relacionada às escolas literárias, ou, ainda, a atribuição de “epítetos comuns” ao *Mercure de France*, fazendo referência, também, à *Pléiade*, cujo grupo deu origem à revista:

É habito, com efeito, entre os nossos colegas dos grandes quotidianos, infligir o irônico epíteto de *decadente* a toda publicação onde se arriscam jovens escritores que amam a arte, curiosos, certamente, de fórmulas inéditas, mas, sobretudo, conscienciosos, que têm horror à frase feita e à palavra banal, ao clichê, qualquer que ele seja. De modo algum, além disso, nós nos rebelaríamos se por *decadente* nossos cronistas entendessem algaravia, ênfase, incoerência, para ter estudado o caso em pequenas folhas onde, aparentemente, a incoerência, a ênfase e a algaravia substituísem a estética e o pensamento. Mas, essas efêmeras gazetas foram estéreis, e importa distinguir entre os humanistas de dezessete anos que as redigem, Palhaços de letras quase extenuados, e os jovens laboriosos em busca de uma virgem expressão do belo e do verdadeiro, tais como os concebem os tempos complexos. Ora, no sentido que os quotidianos atribuem a essa etiqueta, a

⁴⁵¹ Poeta parisiense nascido em 1874. Anarquista. De *Art jeune* e *Coq rouge*, com Gustave Kahn, André Gide, Adolphe Retté e Robert de Souza. Com Albert Fleury, fundou a revista *La Renaissance idéaliste*. Publicou seus versos no *Mercure de France*.

⁴⁵² DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Toulouse: Privat, 1960. p. 61.

⁴⁵³ Ibidem. Tradução nossa.

⁴⁵⁴ BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naif, 2012. p. 48.

PLÉIADE não foi *decadente*, e o MERCURE DE FRANCE tão pouco o será.⁴⁵⁵

De fato, a *grande presse* francesa muitas vezes lançou mão de forma pejorativa do termo “decadente”, e a ela Alfred Vallette parece referenciar-se no trecho em questão. Ele mesmo se mostrou desconfiado dos valores dessa estética, quando redigiu um artigo no *Scapin* intitulado “Les Symbolistes”, no qual afirmou ser ilusória a homogeneidade dos pontos de vista e de interesses entre seus contemporâneos, e negou o fim da “*école du vrai*”, assertivas que fariam parte de uma das “fases de sua evolução”, quando acabara de descobrir a poesia de Mallarmé.⁴⁵⁶

Entretanto, são diversas as evidências que confirmam que o *Mercure de France* foi, de fato, uma publicação simbolista, que esteve em busca de uma nova expressão formal. Em um primeiro momento, devemos considerar aquilo que apontamos anteriormente e foi defendido por Bertrand Marchal: entre os anos de 1880 e 1914, houve, na França, uma voga simbolista que, à exceção do Naturalismo, imperou entre as diversas manifestações artísticas da época.⁴⁵⁷ Além disso, as *petites revues* configuravam o meio onde aqueles que partilhavam os “germes do Simbolismo” se encontravam.⁴⁵⁸ Eram, em oposição à grande imprensa, o seu suporte. Como já discutimos, essas publicações rompiam com o academicismo e encorajavam as manifestações de vanguarda, particularidade que pode ser atribuída ao *Mercure*. Se, na primeira geração, tal papel foi exercido por revistas como *Lutèce* e *Revue Wagnérienne*, a década de 1890 encontrou em *Entretiens Politiques et Littéraires*, *L’Ermitage*, *La Plume* e *La Revue Blanche*, bem como no próprio *Mercure de France*, a sustentação do Simbolismo.

Se, na década de 1890, o momento não era mais o de construção do movimento, os simbolistas ainda traziam consigo o anseio de ruptura dos anos de 1880. Dentre os mais assíduos estiveram Remy de Gourmont, Louis Dumur e Camille Mauclair. Em sua maioria, os colaboradores do *Mercure de France* advinham de agrupamentos simbolistas – basta lembrarmos, por exemplo, as origens de seus redatores, indicadas no primeiro capítulo. Ainda que a redação do *Mercure* fosse heterogênea, no sentido de abrigar indivíduos que se ajustavam a ideias distintas, os que se declaravam simbolistas nela tiveram presença importante, a exemplo de Saint-Pol-Roux, Paul Napoléon Roinard, Pierre Quillard, Ferdinand Herold e Henri de Régnier, “que se tornou um dos pilares da casa”. A presença daqueles que não eram

⁴⁵⁵ VALLETTE, Alfred. *Mercure de France*. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 1-2, janv. 1890. Tradução nossa.

⁴⁵⁶ RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste: portraits et souvenirs (1870-1890)*. Paris : La Renaissance du Livre, s/d. p. 54-55.

⁴⁵⁷ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 16.

⁴⁵⁸ BARRE, André. *Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900*. New York: Burt Franklin, s/d. p. 68.

“convictos”, a exemplo de Jules Renard, não impediu a contribuição do *Mercure de France* ao Simbolismo, fazendo com que a revista adquirisse “(...) esse caráter de universalidade que conservou, e que será sua originalidade e uma das razões de seu êxito duradouro”.⁴⁵⁹ Os não adeptos do movimento, e que se mantiveram fiéis à “fórmula parnasiana”, tal como Laurent Tailhade, estavam impregnados do *esprit nouveau* da época.⁴⁶⁰

Em diferentes momentos do período estudado, textos literários que flertam com aquilo que se entendia como propostas do Simbolismo foram publicados. Como exemplo, tomamos alguns dos poemas que foram divulgados pelo *Mercure* em seu primeiro ano, como “La nuit sans nuit”, de Louis Dumur,⁴⁶¹ cujos versos sem rima recorrem à sinestesia e ao onírico; o soneto “Laisse la rue à ceux que leur âme importune”, de Albert Samain,⁴⁶² repleto de elementos místicos; e “Pluie d’automne”,⁴⁶³ de Ernest Raynaud. Este último, ao apelar à palavra “automne”, de pronto nos remete à “Chanson d’automne” de Verlaine e, também, ao fato de o outono ser uma estação transitória, que representa a mudança lenta e gradual, de aspecto melancólico, e que se assemelha mesmo à própria mudança da condição literária daqueles anos. Os versos de Raynaud parecem elucidar o pessimismo e a decadência de sua época, o tédio que se alastrou por todos os lados (vide o uso do vocábulo “partout”). Verão (*Été*), Chuva (*Pluie*) e Terra (*Pluie*) estão nitidamente antropomorfizados, e indicam a correspondência das estrofes com a natureza. A última, inclusive, representa o elemento feminino, já sem o seu verdejar, assolada pelo descontentamento. O culpado disso é o Homem, responsável pelo geral desalento de sua época. Em meio a diferentes apelos aos sentidos, há a esperança de que a primavera (*Printemps*) suprima as angústias do outono, dando nova chance à Terra. Assim, o *novo* daria lugar ao antigo e tradicional:

De l’Été riche et de sa gloire ensoleillée,
L’Étang, où nagent les débris de la feuillée,
Pas plus que l’horizon n’a gardé de reflets,
Et, partout, c’est l’ennui d’une plaine souillée,
Où la pluie uniforme a tendu ses filets.

⁴⁵⁹ MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011. p. 172. Tradução nossa.

⁴⁶⁰ RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste: portraits et souvenirs (1870-1890)*. Paris : La Renaissance du Livre, s/d. p. 179.

⁴⁶¹ DUMUR, Louis. La nuit sans nuit. *Mercure de France*. Paris, t.1, janv. 1890, p.7.

⁴⁶² SAMAIN, Albert. Laisse la rue à ceux que leur âme importune. *Mercure de France*. Paris, t.1, janv. 1890, p. 18.

⁴⁶³ RAYNAUD, Ernest. Pluie d’automne. *Mercure de France*. Paris, t.1, janv. 1890, p. 5.

La Terre, dépouillée aujourd'hui des verdure
 Qu'un long émoi d'oiseaux éventait de frissons,
 Le cuir ridé d'avoir gesté mille moissons,
 Avec tout ce que l'Homme y fit de marques dures,
 Nue et vide s'en va rejoindre l'horizon.

Le ciel bas, vers qui fume un encens de tristesse,
 Où la pluie uniforme a tendu ses réseaux,
 N'a plus le vol elliptique de ses oiseaux
 Quand des lueurs d'aurore y traînaient leur mollesse
 Et qu'un soleil mirait sa gloire au tain des eaux.

Ce long bruit de la pluie uniforme qui tinte,
 Ce long bruit qui nous vient des lointains assoupis
 Et se propage autour de nous, semble la plainte
 Triste qu'exhalerait, d'une voix presque éteinte,
 La Terre à qui l'on a ravi tous ses épis.

La Terre dépouillée, et qui se remémore,
 Par ce tantôt de pluie uniforme et sonore,
 De quels poings inlassés il lui meurtrit le sein,
 De l'aube jusqu'au soir à l'aurore,
 L'Homme qui tire d'Elle et son or et son pain.

La Terre qui s'éplore à n'avoir rien pour elle,
 Mère-des-sept-douleurs que la Peur vient hanter
 Des printemps, décrétant sa grossesse nouvelle,
 Et qui sait qu'à l'endroit de ses flancs, éternelle,
 Jamais ne périra da douleur d'enfanter.

Nue, avec ses sillons creusés en longues rides,
 La Terre, où s'exalta naguère Messidor,
 S'endolorit ainsi dans ce tantôt languide,
 Sous le ciel, qui s'étire en longs brouillards arides,
 Sans même une éclaircie où reluise un peu d'or,

Et s'endeuille aux plis longs de ses linges sévères,
 Cependant qu'uniforme et lente pour le grain
 Que l'Homme à pleine poigne y jettera demain
 A travers l'humus détrempe, jusqu'aux ovaires,
 La Pluie indolemment prépare le chemin.

Guy Michaud considera a relação entre o Simbolismo e a recorrência aos temas da espiritualidade, ocultismo e mistério, e estes ganharam espaço na revista. De certa maneira, a evocação desses assuntos nos leva a pensar que a presença dessas proposições afastava a revista da realidade representada pelos jornais, pelo Realismo e Naturalismo. No *Mercure*, o apelo às significações da religião refletiu um desejo da arte *nova*, que encontrou no místico e no sagrado uma via de oposição ao materialismo, o que também caracterizou os movimentos nascentes e suas respectivas publicações periódicas. A apropriação de uma “renovação” religiosa seria, portanto, uma ferramenta de disputa contra a ameaça à escrita puramente artística, quando o

espiritual salvaria a matéria literária, encaminhando-a à modernidade, guiada por nomes como o de Paul Adam e Charles Morice – ambos colaboradores do periódico.

Em outubro de 1890, Edouard Dubus exaltou os estudos sobre a Alquimia no século XIX, em “La théorie alchimiste au XIXe siècle” (“A teoria alquimista no século XIX”). Em março de 1893, foi publicado “Incubat e succubat” (“Incubato e sucubato”), assinado por De Vaintray – e que parece referir-se ao tema do satanismo de *Là-bas*, de Huysmans, romance publicado em 1891, – trazendo à luz a teoria da sugestão via sono, que alude ao distanciamento da realidade: no “estado de sonambulismo”, a “sugestão se realiza. Importa, contudo, que ela seja, para a assim dizer, canalizada, pois o sujeito, então, não mais possui vontade própria”. Em “Sur un livre d’occultisme” (“Sobre um livro de ocultismo”), o mesmo Dubus, sempre atraído por essa temática, menciona que, no século XVIII, as ciências ocultas haviam perdido a capacidade de suscitar a curiosidade e a imaginação dos indivíduos, o que ter-se-ia modificado no XIX a partir de algumas associações, como a *Société théosophique*; revistas, a exemplo de *l’Aurore*, *Lotus* e *Initiation*; e por meio de obras de alguns autores, dos quais Joséphin Péladan⁴⁶⁴ se destacou.⁴⁶⁵ Na época, a perspectiva jornalística tomava forma na expressão literária, o que pautava esse tipo de texto na fidelização da realidade

Em 1891, o *Mercur de France* ressaltou que os membros da Academia francesa, tão combatidos pelos *jeunes*, não haviam compreendido o Simbolismo. Realizava-se, assim, uma espécie de estratégia de defesa da estética e, também, de contestação dos desdobramentos da própria história literária francesa, e daquilo que era canonizado por seus estudiosos. A seguinte nota foi publicada na sessão “Échos divers et communications” que, como analisamos no capítulo anterior, servia de caminho para a propagação das novidades que envolviam o círculo literário simbolista:

Como se escreve a história... literária:

“Os simbolistas introduziram seu sistema na prosa.

Eles acumulam em suas frases palavras do francês, do latim, do grego, palavras que não pertencem a língua alguma. Sr. Verlaine escreveu em seu *Traité du Verbe... etc.*” *Histoire Générale de la Littérature Française depuis 1815 jusqu’à nos jours* (p. 394), por Charles Gidel, *Diretor do Liceu Louis-le-Grand, Laureado da Academia Francesa e da Academia das Inscrições e Belas-Letras* (Lemerre).⁴⁶⁶

⁴⁶⁴ Pseudônimo de Joseph-Aimé Péladan. Escritor, crítico de arte e ocultista francês. Próximo de Léon Bloy e de Barbey d’Aurevilly. Seu livro *Le vice-suprême* é marca de oposição à literatura de Émile Zola.

⁴⁶⁵ Texto de Edouard Dubus, de junho 1890.

⁴⁶⁶ *MERCURE de France*. Échos divers et communications. *Mercur de France*. Paris, t. 3, nov. 1891, p.320. Autor. Tradução nossa.

Como se vê, a *Histoire Générale de la Littérature Française* foi escrita por Charles-Antoine Gidel (1827-1900), professor de literatura e retórica, especialista em grego e, além disso, colaborador da *Revue Archéologique*, da *Revue Moderne*, da *Revue Contemporaine* e da *Revue de l'Instruction Publique*, folhas acadêmicas que alcançaram expressão no século XIX. Observamos, assim, que o *Mercur* ironizou a maneira como se documentou a história literária do período, e de como ela foi institucionalizada. O fato de Gidel ser um acadêmico em oposição ao Simbolismo também nos remete àquilo que significava ser um intelectual nesse período. Para os representantes das revistas de vanguarda, a comunidade universitária da década de 1890 era formada por uma “massa passiva e inconformista”.⁴⁶⁷ Assim, contestar a definição de Charles Gidel, que atuava, entre outros estabelecimentos, na Universidade de Paris (Sorbonne), significava não apenas contradizer aquilo que compunha a história literária, mas, igualmente, tomar partido “contra toda autoridade e toda hierarquia social”, atitude própria do “clima dos meios literários da época”.⁴⁶⁸ Não por acaso, assinala-se que a obra de Gidel foi publicada por Lemerre, responsável por editar livros assinados por poetas parnasianos e que, certamente, não dava vez aos simbolistas. No mais, parece-nos que o *Mercur de France* buscou exemplificar ao leitor a incompreensão acadêmica para com a real proposta do Simbolismo.

Remy de Gourmont, em fevereiro de 1892, lançou o seu olhar sobre os movimentos a ele contemporâneos e sobre a representatividade do Simbolismo em sua época, o que foi divulgado pelo *Mercur*. Esse texto foi publicado primeiro no jornal *La Petite République Française*, um *journal d'opinion* fundado em 1876 e cujas colunas, comumente, eram espaço de defesa de ideias sobre a política e sociedade. Tratava-se, ainda, de um jornal distinto das folhas políticas francesas, e que cedia espaço significativo aos *faits divers* e ao folhetim. Ao discorrer sobre Laurent Tailhade (por seu livro *Vitraux*) e Adolphe Retté (por *Thulé des brumes*), Remy de Gourmont promove os escritos de colaboradores do *Mercur de France*. Novamente, uma alusão à disputa entre “escolas” denuncia marcas de um campo caracterizado pela oposição entre grupos e órgãos de imprensa, sobretudo no que concerne à objeção ao Naturalismo. Nesse trecho, Gourmont também ressalta a reflexão sobre o próprio fazer poético simbolista, que almejava a liberdade de criação e de estilo.

O argumento de Gourmont particulariza-se pela presença de uma série de ataques: às “catacumbas literárias” e aos “discípulos vazios” dos mestres daquela hora. Para ele, havia, naquele momento, “um exército de peregrinos engajados na rude tarefa de atravessar a obscura

⁴⁶⁷ CHARLE, Christophe. *Naissance des “intellectuels”* (1880-1900). Paris: Les Éditions de Minuit, 1990. p. 86. Tradução nossa.

⁴⁶⁸ Idem, p. 88. Tradução nossa.

e perigosa floresta da arte”, e que enfrentavam muitos percalços nessa jornada. Esses “peregrinos” seriam os simbolistas, que eram de talento diversificado e, muitas vezes, contraditório.⁴⁶⁹ E assim define o Simbolismo: “um movimento de reação contra o naturalismo. Trata-se de não mais colocar em livros a vida bruta, mas de lançar mão da vida, mesmo quotidiana, mesmo banal, para fazer algo além da vida bruta”.⁴⁷⁰ Para ele, a literatura deveria explicitar os fatos da existência, sem, contudo, mostrá-los tão “nus como asnos de feira”, como faziam os naturalistas. A solução seria recorrer aos moldes das épocas clássicas, quando “o escritor tinha este objetivo: exprimir, sob uma forma sensível, uma verdade eterna”. Nessa perspectiva, o estilo também adquiriu a sua importância. Não à maneira do Parnaso, aludida abaixo:

O estilo, nesse gênero de literatura, adquire naturalmente uma importância capital; nenhuma verdade se consente em envolver-se definitivamente apenas em vestes suntuosas, preciosas, de estética irrepreensível, de nuances concordantes à cor de sua alma e perfumadas (Sr. Roinard nos fez compreender), de um perfume adequado ao odor de sua existência.⁴⁷¹

Para além do aspecto estético, os periódicos do fim do século XIX também foram via de manifestação de um Simbolismo que transcendeu os preceitos da literatura. Yoan Vérilhac, em artigo intitulado “La fabrique médiatique de la postérité du symbolisme”,⁴⁷² afirma que, após 1886, todos os Anais, histórias do movimento poético contemporâneos, entre outros manifestos, já haviam sido escritos e divulgados pelos entusiastas do Simbolismo. Como já discutimos, consolidou-se, na época, “uma visão evolucionista da história literária do século”, vinculada às questões de grupos e de escolas, – e o Simbolismo configurou-se como manifesto de tendências que seriam apregoadas no século XX. E nas *petites revues* fabricava-se a “posteridade”, pois foram fruto de uma geração que soube “impor o rótulo aos manuais de história literária de forma duradoura” e, principalmente, “fabricou sua *própria maneira* de ser contada e conservada”, estabelecendo em definitivo a “hora simbolista” na literatura francesa.⁴⁷³ O Simbolismo, desde então, não seria “um movimento sem datas, nem obras; elas simplesmente não coincidem. As datas tendem a ser eventos midiáticos (criação de revistas, jantares, manifestos, polêmicas marcantes) e as obras exemplares pertencem aos mestres”.⁴⁷⁴

⁴⁶⁹ GOURMONT, Remy de. Journaux et Revues. *Mercur de France*. Paris, t. 4, fév. 1892, p.182. Tradução nossa.

⁴⁷⁰ Ibidem.

⁴⁷¹ Idem, p. 183.

⁴⁷² VERILHAC, Yoan. La fabrique médiatique de la postérité du symbolisme. *Médias 19* [En ligne], Problématiques et perspectives, Publications, L’Atelier médiatique de l’histoire littéraire, mis à jour le 15/02/2014. URL: <http://www.medias19.org.php?id=16001>. Acesso em: 25/06/2014. s. p.

⁴⁷³ Ibidem. Tradução nossa.

⁴⁷⁴ Ibidem. Tradução nossa.

Tais implicações fizeram com que essa geração de entusiastas de um “Simbolismo midiático”, que classificava grupos, elegia mestres e divulgava manifestos, de certo modo inventasse um “sistema de vanguarda”, o que era, também, uma postura própria das *petites revues* simbolistas:⁴⁷⁵ em suma, peças e “redações de vanguarda” eram frequentadas por simbolistas que se opunham à grande imprensa, que, por sua vez, fechava as suas portas aos seus representantes. Ao analisarmos as páginas do *Mercure de France*, tomamos como pertinente as premissas de Vêrilhac. Abaixo, analisaremos os elementos que fundamentam nossas suposições.

Embates, banquetes, homenagens, conferências, lembranças de seus mestres e listas bibliográficas eram comuns nas páginas do *Mercure de France*, que informava seus leitores sobre os encontros e iniciativas dos simbolistas. Em março de 1891, foi anunciado o acontecimento⁴⁷⁶ do “Banquete de 2 de fevereiro”, uma “festa organizada pelo grupo simbolista em honra de Jean Moréas, presidida por Stéphane Mallarmé”. A celebração aconteceu, inclusive, em nome de Paul Verlaine, que estava ausente. Tratava-se, outrossim, de um encontro entre jovens e seus mestres, de um grupo declaradamente simbolista.

O Banquete de 2 de fevereiro. – Seria inútil narrar amplamente, após tantas outras, a festa organizada pelo grupo simbolista em honra de Jean Moréas, a qual presidiu o Sr. Stéphane Mallarmé. Todavia, antes de publicar a lista completa – ou quase! – das pessoas presentes, nós identificaremos os brindes. Sr. Stéphane Mallarmé:

“A Jean Moréas, que, pioneiramente, fez de uma refeição a consequência de um livro de versos, e unido, para festejar o PÉLERIN PASSIONNÉ, toda uma juventude auroral a alguns ancestrais.

“Esse brinde,

“Em nome do caro ausente Verlaine, das artes camaradas e de muitos da Imprensa, ao meu, de grande coração”.

Jean Moréas responde:

“Só um minuto de silêncio saberia significar quanto eu guardarei a doce lembrança dessa festa. Portanto, eu me calarei, mas não antes de brindar Paul Verlaine”.⁴⁷⁷

Após a menção a todos os brindes, há a lista dos que estiveram presentes, o que parece reforçar quem eram aqueles – ou aquelas – que compunham um acontecimento social claramente determinado como “simbolista”, e mesmo edificar a existência real dessa manifestação estética, consagrando-a. O nome de Anatole France também consta dessa

⁴⁷⁵ Para Anne Pellois, autora do artigo “Petites-revues d’à côté: des affinités électives aux projections idéales”, já citado nesta tese.

⁴⁷⁶ G., R. Le banquet du 2 février. Échos divers et communications. *Mercure de France*. Paris, t.2, p. 189, mars 1891.

⁴⁷⁷ Idem, p. 190. Tradução nossa.

listagem, já que pertencia, na época, ao grupo de *La Plume* e se teria redimido com os simbolistas no *Temps*.

Todos os presentes: “Stéphane Mallarmé, Jean Moréas, J. Huret, Octave Mirbeau, Schuré, Henri Lavedan, P. Quillard, F. Hérold, Ch. Morice, A. Delzant, Emm. Chabrier, Sherard, Hugues Rebell, G. Heymonet, Mathias Morhardt, Paul Percheron, Tausserat, Albert Saint-Paul, Dufay, G. Sénéchal, Ach. Delarouche, Gauguin, Dauphin Meunier, Alexis Boudrot, Paul Roinard, Ernest Raynaud, Maurice du Plessys, Souday, Aug. Germain, Dodillon, Doncieux, G. Trarieux, H. Quittard, Signac, Jules Renard, Ch. Bouguereau, Champsaur, Meyerson, Corbier, Pierre Hermant, L. Bacarrand, Gayda, Eug. Tardieu, Bunand, Léopold Lacour, Clovis Huges, Daurelle, A. Fontainas, Odilon Redon, G. Vanor, J. Christophe, R. Gineste, Seurat, Maurice Fabre, Maurice Barrès, Henri de Régnier, Bernard Lazare, F. Vielé-Griffin, H. Mazel, Beraldi, R. Minhar, E. Jaubert, Lintilhac, Daniel Berthelot, Alfred Vallette, Félician Rops, André Gide, Albert Samain, Raymond Bonheur, Quiquet, Dubreuilh, l’éditeur Lacroix, docteur Barbarava, G. Lecomte, Jean Carrère, Collière, Fuchs, Fourest, Anatole France, Bartoux, Bonnet, Saint Silvestre, R. de Bonnières, Capillari, Ch. Raymond, Félix Fénéon, Bailliot, J. de Lorrain, La Tailhède, J. Tellier. – Sr. Catulle Mendès chegou por volta das onze horas, descendo do trem da Bélgica”.⁴⁷⁸

Meses após o referido jantar, Ernest Raynaud dedicou ao autor de *Les Cantilènes* os versos de “Épître à Moréas” (“Epístola a Moréas”), mostrando-nos que o poeta ainda alçava expressividade entre seus próximos. Raynaud e Jean Moreás foram do grupo fundador da Escola Romana, sobre a qual discorreremos no capítulo subsequente. Tais versos assemelham-se a um poema de circunstância, isto é, brindes ou cantos de louvor a alguma personalidade. Essa forma foi inventada na Grécia, no século V a. C. por Simônides de Ceos, poeta que foi o primeiro a fazer da arte poética um meio para obter benefícios. Dado importante a considerar é que esse poema foi publicado nas primeiras páginas do número supracitado, o que indica sua relevância.

A palavra “*épître*”, do francês, traduz-se “epístola” em língua portuguesa; proveniente do grego, significa “ordem”, “mensagem”. Esta característica sugere que a mensagem destinada a Moréas assemelha-se a uma correspondência que buscava expressar opiniões de interesse geral, tal qual aquelas que eram enviadas pelos apóstolos e registradas na Bíblia – o que lhe confere, ainda, certa “aura divina”. Nas estrofes, o poeta aparece como “mestre” de um movimento, o que insinua certa concorrência por liderança de escolas literárias. Nesses versos, aparentemente, Raynaud alude a outros poetas que, a partir dos indícios, suspeitamos tratar-se

⁴⁷⁸ G., R. Le banquet du 2 février. Échos divers et communications. *Mercur de France*. Paris, t.2, p. 189, mars 1891. p. 190-191. Tradução nossa.

de Leconte de Lisle⁴⁷⁹ e Jules Lemaître,⁴⁸⁰ parnasianos, que, de certo modo, opunham-se a Moréas na disputa entre estéticas.

Moréas é responsabilizado por ter repatriado os poetas “às bordas da pura Odisséia” – ou seja, à verdadeira poesia – e tido como “querido das Musas”, o que lhe confere autoridade literária e condição para reger os seus pares. O fato de “Épitre à Moréas” estar disposta em quartetos decassílabos e de rimas alternadas nos dá a impressão de se tratar de linhas que podem ser memorizadas. A epígrafe empregada é igualmente dotada de significado: trata-se de verso de autoria de Horácio, poeta protegido do ministro do imperador Augusto, Caio Mecenas, e que, graças a tal proximidade, foi introduzido nos círculos literários de sua época e tornou-se o primeiro literato oficial de Roma. Certamente, ao dedicar essa linha ao Mecenas, Horácio obteve ganhos; o sujeito lírico da “Épitre” sentia-se satisfeito por ter sido inscrito “*au rang des Lyriques*” daquele que admirava, em verso que beira o humor. Anos antes, Paul Verlaine valeu-se da mesma epígrafe em “Le poète”, que consta da coletânea *Inventives*. A investida de Verlaine em toda essa obra se deu contra agentes do campo literário de sua época, de modo ferino e rancoroso. Logo, Raynaud não apenas recorreu à autoridade horaciana, mas, também, àquela de uma figura cara ao Simbolismo para compor seus versos:

ÉPITRE A MORÉAS

Mæcenas, atavis edite regibus...

Q. H. F.,

Toi qui, d'un mouvement de strophes cadencées,
Par le sillage émerveillé du Vendômois,
“Nous rapatri's aux bords de la pure Odysée”,
Mignon des Muses qui te rangent sous leurs lois!

Tu sais quels soins divers se disputent les hommes :
L'un, jaloux du Centaure, est seulement joyeux
De faire voler la poussière aux hippodromes,
Où conquérir un prix qui l'enfle jusqu'aux dieux!

L'autre, ne dédaignant le plus humble des rôles,
Du peuple outrecuidé se fait le courtisan,
Pour en quêter un jour l'hermine à ses épaules,
Et d'où nouer la pourpre éclatante à ses flancs.

⁴⁷⁹ Da primeira à quinta estrofe, por conta da referência aos temas da Grécia e orientais na poesia. Na segunda estrofe, a menção ao “jaloux du Centaure” parece referir-se ao poema “La robe du centaure”, de Leconte de Lisle.

⁴⁸⁰ Na oitava estrofe, ao mencionar o “ami du vieux Massique”, parece referir-se ao poema “O nata mecum”, de Lemaître.

Celui-ci, possédé d'une manie étrange,
N'a souci que du gain imbécile et ne dort
Que s'il a rassemblé la Lybie en ses granges
Ou confisqué tout ce que l'Inde a de trésors.

Celui-là ne se plaint qu'en ses terres natales
Qu'il cultive et moissonne au gré de la saison :
Quand on lui donnerait tous les coffres d'Attale
Il ne changerait pas son modeste horizon.

Non, certe! il n'irait pas braver — d'une traverse
Abattue à grands coups de hache aux bois profonds
De Dodone — la mer Egée aux flots adverses,
Ainsi que les marchands insatiables font:

Eux qui, dès qu'échappés aux marines colères,
Jurent qu'ils n'iront plus quitter le port certain,
Et que, pourtant, tu vois, pressés par la misère,
Presqu'aussitôt cingler vers un nouveau butin.

Cet autre, ami du vieux Massique, c'est au verre,
Or' à la Ville, or' sous des feuilles le beau toit,
Qu'il a réduit sa part de bonheur sur la Terre,
Et sa félicité se jauge au vin qu'il boit.

Il en est pour la chasse, oublieux d'une épouse,
Qui souffrent mille froids et veillent pour que les
Molosses soient vainqueurs de la cerve jalouse
Ou que le sanglier n'échappe à leurs filets.

Tels enfin! animés par la fanfare altièrè
Sonnée aux camps bruyants, suivent le train guerrier.
Eux! les combats qui font trembler le cœur des mères,
Leur main sanglante y veut moissonner des lauriers.

Moi! qui m'isole aux bois où c'est que les satyres
Légers avec que les nymphes dansent en rond,
Moi! le divin bonheur et le seul où j'aspire,
C'est de ceindre l'hyerre ami des doctes fronts!

Mon nom déjà rayonne et Polymnie accorde
D'exceller sur la Lyre à mes doigts musicaux,
On dirait qu'elle-même en a tendu les cordes;
Euterpe se complait au bruit de mes roseaux;

Les sources, quand je chante, arrêtent leur musique.
Mais de te plaire, uniquement ambitieux,
Maître! si tu m'inscris au rang de tes Lyriques,
Mon front démesuré grandira jusqu'aux cieux.⁴⁸¹

⁴⁸¹ RAYNAUD, Ernest. Épitre à Moréas. *Mercur de France*. Paris, t.3, p. 214-215, oct. 1891.

Em maio de 1891, ganhou vez uma nota sobre um banquete no café Voltaire, publicada junto a um anúncio do Théâtre d'Art, grupo fundado por Paul Fort⁴⁸² em 1890, que atuou até 1893 e cujas propostas eram simbolistas. Essas linhas referem-se a uma homenagem ao pintor pós-impressionista Paul Gauguin. Nesse trecho, onde figuram os nomes de diferentes – e importantes – colaboradores do *Mercure de France*, podemos apreender uma amostra das relações que percorriam a redação da revista, bem como a solidariedade existente entre seus membros e artistas e escritores próximos dela – vide o fato de ser algo em prol de Verlaine. Há o cuidado – e, aparentemente, a *intenção* – de mostrar o número de presentes e elencar os (as) convidados (as):

Na segunda-feira, 23 de março, no café Voltaire, reuniram-se em um banquete os amigos do pintor Paul Gauguin, a fim de dizerem-lhe adeus antes de sua partida ao Taiti. Quarenta pessoas estavam presentes: Stéphane Mallarmé, Odilon Redon, Jean Dolent, Charles Morice, Alfred Vallette, Rachilde, Jean Moréas, Roger Marx, Albert Aurier, Edouard Dubus, Julien Leclercq, Ad. Retté, Félicien Champsaur, Gaston Lesaulx, Percheron, Dauphin Meunier, Bernard Lazare; os pintores: Eugène Carrière, Ary Renan, Willumsen, Fauché, Daniel, Sérusier, Laugier, Mogens-Ballin, o arquiteto Trachsel.[...] A próxima representação do Théâtre d'Art em benefício de Paul Verlaine e de Paul Gauguin está marcada em definitivo para o dia 27 de maio. Ela ocorrerá no Vaudeville, de manhã. No programa: *Les Uns et les Autres*, 1 ato de Paul Verlaine; *L'Intruse*, 1 ato de Maurice Maeterlinck; *Chérubin*, 3 atos de Charles Maurice; *Le Soleil de minuit*, poema dramático de Catulle Mendès; por fim, um poema dialogado de Théodore de Banville.⁴⁸³

Em 1896, um banquete em honra do poeta simbolista português Eugénio de Castro foi noticiado pelo *Mercure de France*. Castro foi o introdutor do Decadentismo e do Simbolismo em Portugal e, em 1895, dirigiu em Paris a revista *Arte*. O excerto também nos sugere indícios de transferências culturais entre França, Portugal e Brasil, já que, como discutimos no capítulo anterior, figuras de mediação entre a literatura dos dois países fizeram-se presentes no evento:

Banquete Eugénio de Castro: Com o objetivo de agradecer os serviços que ele prestou a nossa língua e à nossa literatura em Portugal e no Brasil, os amigos e admiradores do poeta Eugenio de Castro festejaram em um banquete, em 15 de junho, sua passagem por Paris. Sr. Catulle Mendès representava ali os nossos primogênitos literários, e Sr. Rafaelli nossos artistas. Sr. L.-P de Brinn'Gaubast, na qualidade de organizador dessa festa e como representante da revista de Coimbra, *Arte*, Sr. X. de Carvalho, correspondente, na França, dos dois mais importantes jornais de Lisboa e do Rio de Janeiro, Senhores Henri Mazel, Marc Legrand e Edouard Ducoté, proferiram discursos e leram

⁴⁸² Poeta e dramaturgo. Próximo de Paul Valéry. Com Lugné-Poë, fundou o Théâtre d'Art, em 1887.

⁴⁸³ *MERCURE de France*. Échos divers et communications. *Mercure de France*. Paris, t.2 p. 318, mai. 1891. Tradução nossa.

traduções dos poemas de Eugénio de Castro, que soube, para agradecer-lhes, encontrar expressões encantadoras e calorosas.⁴⁸⁴

No que concerne às polêmicas, o primeiro enfrentamento ocorreu em maio de 1890, quando René Ghil, que considerava o Simbolismo parte de um “passado caótico”, enviou uma carta à redação da revista. Tal manifestação do autor do *Traité du verbe* no *Mercure* não era gratuita: como já se mencionou, o poeta renegara Mallarmé, dizendo que ele era apenas um “parnasiano” sem nenhuma obra publicada.⁴⁸⁵ Assim, ao longo da década de 1890, sempre esteve às voltas com os colaboradores da revista, comumente em defesa de suas teorias. Na enquete de Huret, declarou-se “inimigo” do Simbolismo, e, inclusive, atacou Moréas, com quem, de certo modo, competia pelo título de chefe dos simbolistas, e se mostrou questionador da forma empregada na poesia de seus contemporâneos.

Nessa missiva, Ghil apresenta uma retificação daquilo que Alfred Vallette, em abril do mesmo ano, expusera sobre suas suposições (o seu *Traité du verbe* e o princípio de sua filosofia), as quais afirmava serem “originais”. Logo após a carta desse poeta, aparece a resenha de *Poèmes anciens et romanesques*, de Henri de Régnier. J. C., autor dessas linhas, elogia a poesia de Régnier, e faz uma consideração sobre René Ghil. Parece-nos, portanto, que a revista se fundamentou na forma empregada por Ghil para deslegitimar o seu intento de contrariá-la. Desse modo, o seu próprio texto mostraria aos leitores a ausência de justificativa de sua crítica, indicando de que modo a referência estética também servia de elemento de ataque à produção de René Ghil:

Frases construídas desse modo desconcertam mais quando estão quase sempre pontuadas segundo a fórmula de René Ghil. Mas isto é apenas trapaça de um pobre coitado, e eu não teria falado disso se não tivesse ouvido diversas vezes associarem o poderosíssimo poeta que é Henri de Régnier aos desastrosos escritores cuja única originalidade consiste em demolir selvagememente a língua. As imitações inconscientes, que cá e lá se revelam em alguns versos livres dos poemas antigos e romanescos, constituem um agravo mais grave a se formular contra esse livro [...].⁴⁸⁶

No ano seguinte, logo após mencionar a publicação de um artigo elogioso sobre Ghil na *Revue Indépendante*,⁴⁸⁷ assinado por Gaston e Jules Couturat, o *Mercure* divulgou versos de Laurent Tailhade – sob o pseudônimo R. P. Dom Junipérien – “à moda” de René Ghil,

⁴⁸⁴ *MERCURE de France*. Banquet Eugenio de Castro. Échos. *Mercure de France*. Paris, t. 19, p. 190-191, juill. 1896. Tradução nossa.

⁴⁸⁵ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982. p. 113.

⁴⁸⁶ C., J. Les livres. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 173, mai 1890. Tradução nossa.

⁴⁸⁷ Nessas quase 100 páginas, os autores versam sobre a obra de Ghil, definindo, por exemplo, a sua prosa como “preciosa”. Analisam as características de sua poesia, atacando os que se opunham a ela. (p. 178-251)

satirizando seus preceitos. Essas estrofes, que seriam entoadas ao som de “dois trombones” por um sujeito trajando um “chapéu chinês”, – o que parece lhe conferir ares de cena espalhafatosa, em uma recorrência ao dado oriental, comum à poesia da época, – foram retiradas de um “jornal defunto”, o *Paillasson*.⁴⁸⁸ O fato de Tailhade ter escrito esses versos também é digno de atenção, visto ter sido ele um reconhecido polemista, que, neste caso, não se poupou de uma menção direta ao nome de seu alvo. Coube a aquele que possuía o espírito mais “cáustico” entre os colaboradores do *Mercure de France* a tarefa de atacar seu adversário daquela hora.

Nessa “*odelette*” – gênero que aspira à graciosidade, mas que, nesta situação, aparece cômica – a menção aos instrumentos musicais (“*deux trombones*”) remete à teoria instrumentalista de René Ghil, cuja intenção era a de que versos fossem elaborados com fins de correspondência a uma obra de orquestra. Em diversas estrofes, as palavras parecem desconexas, e as menções aos elementos da cultura clássica mostram-se vazios de sentido:

Odelette instrumentale
À la façon de M. René Ghil

(Deux trombones et un chapeau chinois)

Muse scinte d’asphodèle,
Il faut chanter mis Clary,
L’imprenable citadelle
Le fleuve jamais tari.

Il faut chanter ses prunelles
Obscures où les saphirs
Ont des noirceurs solennelles :
Clary-Bell ! sœur des Zéphyr.

Il faut chanter sa ceinture
Où les Amours sont nichés,
Cette ceinture, armature
Des rêves et des pêchés.

Il faut célébrer ses tresses !
Sont-elles de jais ou d’or ?
Ses tresses d’où les detresses
Meuvent. O trépieds d’Endor !

Il faut chanter sa tunique
Byssus, pourpre et lin vainqueur.
Cette tunique runique
Qui s’imprime sur mon cœur.

⁴⁸⁸ DOM JUNIPERIEN, R. P. Odelette instrumentale à la façon de René Ghil. Échos divers et communications. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 253-255, oct. 1891.

Io Pœan ! chantons sa bouche !
 O sourire ! ô lis éclos !
 O habouche qui m'abouche
 Avec que l'azur des flots !

Chantons son nez, cet albâtre,
 Ce boisseau de pur froment,
 Pour qui l'on eût vu combattre
 Tous ceux du camp d'Agramant.

Et ses doigts, palmes ducales
 Dogaresses, que, jadis,
 Parmi les hémérocailles,
 Vos ongles auraient maudits.

O Clary-Bell ! ô sirène !
 Nixe ! Willis ! fen follet !
 Ananas ! fraisier ! migraine !
 Breuvage d'ambre et de lait !

Le Cantique des cantiques
 Semble composé pour toi.
 Salomon, sous les portiques,
 Écoute le kakatoï ;

Écoute-moi, jouvencelle,
 Touffe de lilas en fleurs !
 Printemps incarné ! Vaiselle
 D'or ! Lampe aux feux enjoleurs !

Désarme tes grands yeux qu'arme
 Une tigresse fierté !
 Sinon je me rendrai carme
 Dans un couvent, cet été.

Et, plus triste, sur les roches,
 Que le saint prophète Enos,
 Je me noierai, sans reproches,
 Dans l'Hunyadi-Janos.

René Ghil não foi o único a fazer parte das desavenças da década. Em junho de 1890, por exemplo, Charles Merki⁴⁸⁹ discutiu a construção de um novo *Port-Royal*,⁴⁹⁰ aludindo aos literatos de sua época. O local seria, para ele, feito de “protegidos”, sem dar lugar ao pensamento jansenista ou aos “modernos”. Um lugar de “isolamento” dos escritores. Assim, o texto pode ser compreendido como uma metáfora das relações que configuravam o campo literário de então: *grande presse* contra *petites revues* e escritores consagrados versus *jeunes*. Em linhas marcadas pela ironia, Merki menciona os jornais que relataram o ocorrido. “*Le jour*

⁴⁸⁹ Romancista e jornalista.

⁴⁹⁰ Importante local da história francesa, pois foi palco das discussões a favor do jansenismo; reconstrução iniciada em 1891.

de gloire est arrivé!”, em clara recorrência à Marselhesa, o que assinala o significado exagerado dado aos seus contemporâneos ao evento. Além disso, um dos trechos parece remeter ao já referido desejo de posteridade da época simbolista, pois o autor lançou mão da referência ao Hôtel de Ville parisiense, reconstruído após sua destruição durante a Comuna, para lembrar tempos passados. As imagens que buscam ilustrar o rebaixamento dos movimentos superados beiram o grotesco:

Nós possuímos, enfim, o *Hôtel de Ville* para lembrar esses monumentos de gordura de porco que tomam as vitrines das casas de frios. Nada falta ali, nem as moldagens em sebo dos nichos, nem os homenzinhos de chumbo do alto. De alguns dias, para completar a semelhança, acrescentam-se bandeirinhas e os cordões tricolores. Mas a posteridade não mais lhe respeitará.⁴⁹¹

Charles Merki ainda associou a construção do monumento à busca pelo *novo* na literatura, refutando o “culto ao passado” e correspondendo às necessidades do campo literário da época, cujos agentes almejavam a mudança. Ao mencionar elementos da Antiguidade, deixa clara a incoerência daqueles que não se dispunham a aceitar a superação de um passado já transcorrido e superado, e que mesmo parece aludir a elementos em que o Parnasianismo se inspirou. Notamos que a imagem da contraposição entre presente e passado se dá a partir de uma comparação do “céu” de outrora e aquele que lhe era contemporâneo, e que parece indicar que se, anteriormente, o cenário literário era propício a um determinado estilo, em sua época tudo havia mudado, iniciando o período da “Decadência”:

Pedir o novo seria pior; e, já que nos dignamos a consultar os literatos em seu culto ao Passado, a preferência não saberia ser duvidosa. Os frontões e as colunadas gregas, os templos romanos foram profanados pela Bolsa e os Institutos. O velho Egito e a Espanha moura dos libretistas reclamam um céu do qual não podemos mais dispor. Na época em que estamos, chove muito; todos os meteorologistas dirão isso. É preciso eliminar o estilo chinês, o hindu, o cambojano, o México e o Peru, as cebolas russas, as cabanas cafres⁴⁹² e samoiedas,⁴⁹³ que não têm voz alguma no capítulo; e nós permanecemos diante do esplendor decorativo da Idade Média Ocidental. É o sonho de um Port-Royal da Decadência, vagamente místico, e que faria tremer de alegria as efígies dos bons românticos.⁴⁹⁴

Merki considera a ausência de critérios para a visitação do local, o que, de certo modo, parece corresponder às configura es do campo, quando a arte “burguesa” e “menor” se fazia presente e alcançava o grande público, a exemplo daquilo que se entrevia na escrita de Émile Zola:

⁴⁹¹ MERKI, Charles. Le refuge. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 204, juin 1890. Tradução nossa.

⁴⁹² Termo que designa povos africanos.

⁴⁹³ Da Sibéria

⁴⁹⁴ MERKI, op. cit., p. 205. Tradução nossa.

Não haverá qualquer formalidade repulsiva de admissão ou de saída. Por meio do isolamento da idiotice exterior, poder-se-á ficar à vontade – enfim – com o Livro. E a piedosa solicitude da organização iria até manter – dizem os oficiosos – um editor artista com o consentimento da comunidade. [...] O refúgio se elevaria, portanto, no cume das colinas, suficientemente próximo da cidade para que ela *não fique ausente*, mas através de sua agitação artificial. Dominaria Paris e poderia conter os múltiplos aspectos de seus telhados, seus monumentos sob jogos de luz e o curso do rio, tudo como nos livros do Sr. Zola.⁴⁹⁵

Por fim, não deixa de ironizar de forma direta o leitor de um grande jornal, o *Le Constitutionnel*, folha associada ao governo, liberal e de “notabilidade provincial”.⁴⁹⁶ Esse leitor pertencia à burguesia e mesmo à aristocracia, – isto é, grupos que, como vimos no capítulo anterior, eram comumente achincalhados pelo *Mercure*, – e não seria capaz de compreender o real sentido da literatura:

Chegada a noite, veríamos as galerias incendiarem-se, flamejar as vidrarias das janelas e das rosáceas; um luar de braseiro planaria sobre o Refúgio, entre os cantos religiosos, o queixume dos órgãos, músicas profanas; e, a partir de então, o bravo assinante do *Constitutionnel* – persistente alegoria da candura otimista – que deixariam penetrar no imóvel e vagar pelas salas, poderia bem acreditar que seu simples cérebro vira gema de ovo batido.⁴⁹⁷

Como apontamos inicialmente, Verlaine e Mallarmé mantinham discípulos de sua poesia e pensamento, a exemplo de colaboradores do próprio *Mercure de France*: seguiam o primeiro Albert Samain e Maurice Maeterlinck; eram entusiastas do segundo Édouard Dubus, Camille Mauclair, Albert Mockel e Henri de Régnier. O Simbolismo não foi, necessariamente, um movimento encabeçado por um “chefe”, assim como Victor Hugo representou o Romantismo e Émile Zola, o Naturalismo. Contudo, Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé, atuaram como referenciais, dado sobre o qual discorreremos no capítulo seguinte. Assim, as homenagens a Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé eram igualmente recorrentes. Um e outro caracterizaram “o apogeu intelectual, quando se sublimou a essência da Segunda Geração do Século”.⁴⁹⁸ A poesia de Paul Verlaine flertou com a forma parnasiana e o poeta negava o título de mestre dos decadentes e dos simbolistas. Sua obra caracterizava-se pela presença do platonismo e do misticismo, representado pela fé cristã e pela adoração à Virgem Maria. O “simbolismo” de sua escrita estaria, portanto, na revolta contra tudo aquilo que pudesse

⁴⁹⁵ MERKI, op. cit., p. 203-4. Tradução nossa.

⁴⁹⁶ LYON-CAEN, Judith. L'exercice de la presse au XIXe siècle. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIXe siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 33.

⁴⁹⁷ MERKI, Charles. Le refuge. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 206, juin 1890. Tradução nossa.

⁴⁹⁸ VANOR, Georges. *L'art symboliste*. Préface de Paul Adam. Paris: Bibliopole Vanier, 1889. p. 23. Tradução nossa.

restringir sua inspiração ou “capacidade em expressão”.⁴⁹⁹ A produção literária de Stéphane Mallarmé particularizava-se pela correção da forma, mas diversificada (como, por exemplo, a partir da ausência de pontuação), e na qual se encontrava o idealismo, as sugestões e o onírico, além de imagens e analogias.

Em fevereiro de 1891, o *Mercure de France* publicou um poema de Charles Morice, intitulado “Paul Verlaine”. Trata-se de uma alusão ao *portrait psychologique* de Verlaine feito pelo pintor francês Eugène Carrière (autor de diversos retratos intimistas dos escritores simbolistas), quando da internação do poeta no hospital Broussais, em 1891.⁵⁰⁰ Morice lançou mão dos primeiros versos do Canto I do “Inferno”, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, quando da passagem em que Dante adentra a floresta escura e é auxiliado por Virgílio, e a associa à própria trajetória de Verlaine e sua poesia (referência à obra *Jadis e Naguère*, de 1884, e à musicalidade dos poemas de Paul Verlaine, por exemplo). Disposto em quartetos, rimas cruzadas e versos decassílabos, o poema traz à luz o sentimento de incerteza diante do futuro; o lamento perante a morte, que parecia iminente por causa da enfermidade do poeta, representada pela imagem do perecimento do dia, consumido pela noite; alusão às lembranças e aos desejos, bem como ao caráter excepcional de Verlaine, que foi acometido pela “*belle ivresse*”. A última parte do poema aparenta ser não apenas um desfecho, mas, também, a antevisão ao trágico fim do autor de *Poèmes Saturniens*, e esses versos sugerem que sua existência fora complexa e breve. Nessa terceira passagem, temos a impressão de que a voz do poeta ganha vez, e seu apelo a Deus e sua piedade nos remetem à devoção de suas obras ao catolicismo.

Paul Verlaine

A Eugène Carrière

*Em mi-chemin de ceste nostre vie
Me retrouvai en une selve obscure
Car droite voie ore estoit esmarrie.*

*Ah, ceste selve, dire m'est chose dure
Connue elle estoit sauvage et aspre et fort
Si que mon coeur encore ne s'assure,*

Tant est amer que peu est plus la mort.

DANTE : (*L'Enfer* traduit par LITTRE).

⁴⁹⁹ BARRE, André. Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900. New York: Burt Franklin, s/d. p. 196. Tradução nossa.

⁵⁰⁰ Representação disponível em: http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/oeuvres-commentees/peinture/commentaire_id/paul-verlaine 74.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=509&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=841&cHash=1f852ffd3c.

I

Le poète au penchant de sa destinée
S'arrête et contemple l'avenir obscur :
Déjà le soir de sa mourante journée
Monte parmi la vieillesse de l'azur.

Comme Dante a-t-il quitté la bonne voie
Celui qui mieux que tous connut le secret
Des hymnes splendides d'amour et de joie –
Comme Dante perdu dans l'âpre Forêt ?

C'est à peine si la mort est plus amère
Que cette Forêt d'épouvante et de nuit
Qu'emplit le sanglot de la chère chimère
D'autrefois, fantôme déçu qui s'enfuit.

Ah, que les routes claires se sont éteintes
Depuis que dans l'aube on partit pour là-bas
Où brillait au sommet des montagnes saintes
Une Rose en prix de glorieux combats !

Une Rose éblouissante comme un astre
Dans un ciel promis aux combats glorieux ! –
Quelle faute, hélas, enfanta quel désastre
Dont s'enténébrèrent les routes des cieus ?

Ou si fut vraiment comme Dante un ordre
Mystérieux qui conduisit le rêveur
Vêtu d'une armure où l'Enfer ne pût mordre
Dans la Forêt de l'erreur ou du malheur ?

II

Le Poète au milieu de son chemin sombre
S'arrête et triste contemplant le Jadis
Se revoit dans sa jeunesse – telle une ombre
Ambitieuse de tous le paradis.

Il se revoit dans toute la belle ivresse
De sa jeunesse éprise de l'Absolu –
Tel un fol vers une Amérique s'empresse
Pour un livre menteur naïvement lu.

Il voulait entendre parler dans les nues
Les messagers ailés, purs, savants et vrais –
Sans rien perdre cependant des chansons nues
Du plaisir qui s'ébat au fond des lieux frais.

Ce ne fut pas une mission céleste,
Ce fut un téméraire abus de pouvoir
Et voilà qu'il faudrait au remords qui reste
Expier d'avoir espéré tout avoir.

III

Le Poète dans un désolé silence,
 Sans plus se rebeller contre aucune loi,
 Sans invoquer dès lors aucune clémence,
 Comme un viel enfant regarde devant soi.

Comme d'un viel enfant près des pleurs encore
 Ses lèvres, on dirait, murmurent : “Déjà !
 “Déjà le soir ! et quoi ? ce n'est plus l'aurore!...”
 (Et c'est en vain que sur lui le temps neigea.)

“O mon Dieu, je ne suis qu'un simple poète,
 “Sans volonté, sans responsabilité ;
 “Tout chantait en moi, le cœur, les sens, la tête,
 “Et sans vouloir, et sans choisir, j'ai chanté !

“S'il me faut entrer dans la Forêt profonde
 “Sans doute ce sera pour chanter encor?
 “Je suis un élément dont les feux du monde
 “On fait tour à tour et du plomb et de l'or.

“J'ai jeté aux vents des richesses peut-être :
 “Eh bien? Je suis né sous l'astre saturnien :
 “Libre et nerveux ! – Je n'ai pas subi de maître
 “Puisque certes jamais je ne fus le mien !

“Je ne sais trop quelle route j'ai suivie,
 “Comme j'y suis entré ni comme on en sort, –
 “Je ne sais pas ce que j'ai fait de ma vie...
 “Qu'est-ce que je pourrais faire de la mort ?”.⁵⁰¹

A comoção diante do falecimento de Paul Verlaine, em 1896, e o de Stéphane Mallarmé, em 1898, traduziu-se em uma série de tributos. Em fevereiro de 1896, o *Mercure* abriu seu número com uma homenagem a Verlaine, redigida por André Fontainas.⁵⁰² Nesse escrito, as qualidades de sua poesia são exaltadas; há, ainda, os contributos de François Coppée, Maurice Barrès, Catulle Mendès, Stéphane Mallarmé, Jean Moréas e Gustave Kahn. Do mesmo número consta um ácido comentário, de autoria de Francis Viélé-Griffin⁵⁰³ sobre os que se pronunciaram no passamento de Paul Verlaine. Viélé-Griffin menciona a repercussão do ocorrido em outras folhas da época, indicando a hipocrisia daqueles que proferiram discurso em torno da tumba do poeta, como fora o caso de François Coppée. A crítica a este último, parnasiano, comumente alvo de pastiche dos chamados *poètes maudits* e membro da Academia,

⁵⁰¹ MORICE, Charles. Paul Verlaine. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 81-83, fév. 1891.

⁵⁰² Poeta e crítico belga (1865-1948). Colaborador do *Mercure de France* e da *Jeune Belgique*. Fundador de *La Basoche*.

⁵⁰³ Francis-Vielé Griffin, poeta estadunidense que viveu na França, era simbolista. Também colaborador da revista *Entretiens politiques et littéraires*.

aparenta ser não apenas um ataque individual, mas uma ofensiva contra o *status quo* no qual Coppée e seus semelhantes inseriam-se, ato que configurou mais uma das investidas combativas do Simbolismo. De acordo com Francis Viélé-Griffin, em seus últimos anos, Verlaine “parecia abandonado por todos os seus amigos, por aqueles mesmos que ouvi chorar em volta de seu túmulo”.⁵⁰⁴ Por fim, o colaborador do *Mercure* ressalta que, frequentemente, o valor de um poeta era reconhecido apenas após a sua morte, caso de Villiers de l’Isle-Adam.

Em maio de 1897, o *Mercure de France* divulgou uma conferência de Camille Lemonnier sobre o poeta da “Chanson d’automne”,⁵⁰⁵ elogiando-o. No mês de julho do mesmo ano, apareceu na revista a rubrica “Le monument de Paul Verlaine”, que conta com reprodução de um texto de Mallarmé sobre a profissão de Verlaine, – professor de língua inglesa – que indica a intenção de se construir um monumento em sua homenagem, em mais uma investida que pode ser associada à prática midiática do movimento simbolista. O periódico noticiou que artistas amigos de Paul Verlaine se organizaram para a edificação da escultura, a partir da venda de obras doadas e da preparação de um opúsculo pelo editor Blok, de La Haye, do água-fortista holandês Ph. Zilcken, amigo de Verlaine – “Título: *Paul Verlaine, Correspondance et Documents inédits relatifs à son livre ‘Quinze jours en Hollande’*, com uma carta de Stéphane Mallarmé e um retrato de Verlaine escrevendo, junto da ponta-seca de Ph, Zilcken sobre um croqui de J. Toorop”.⁵⁰⁶ Eram colaboradores:

Senhores Raoul Ponchin: 20 fr.; Jean Schlesinger (subscreições de Viena): 100 fr.; Albert Mérat: 5 fr.; Karel Reyckler: 2 fr.; Fritz Vanloo: 2 fr.; Charles Ruyttens: 2 rf.; J. Courdil: 1 fr.; Angel C. Rivas: 5 fr.; Urbaneja Achelpohl: 1 fr.; Francisco Garcia: 1 fr.; Alberic Rocheron: 5 fr.; Louis Crozat: 1 fr.; Jean Ruffat: 1 fr.; Jules Mirande: 1 fr.; Raymond Bonheur: 5 fr.; Albert Samain: 5 fr.⁵⁰⁷

Quando do passamento de Stéphane Mallarmé, em 1898, Henri de Régnier classificou o poeta como “homem perfeito”, amante da “meditação e de solidão”, além de entusiasta da maneira simples de viver e de “bondade superior”; Régnier elogiou, ainda, sua generosidade, comentando sua influência, bem como o considerou um homem distinto dos demais e ressaltou a grandiosidade de sua obra, situada na “coroa poética da França”.⁵⁰⁸ Uma série de homenagens foi publicada até o final de 1898: o “Sonnet adressé à M. Mallarmé le jour où il eut cinquante

⁵⁰⁴ GRIFFIN, Francis-Vielé. Autour d’une tombe. *Mercure de France*, t. 17, p. 155, fév. 1896. Tradução nossa.

⁵⁰⁵ A “Chanson d’automne” foi transformada em música em 1898, por Geroges Flé; sua partitura foi divulgada pelo *Mercure de France*.

⁵⁰⁶ *MERCURE de France*. Le monument Paul Verlaine. Échos. *Mercure de France*. Paris, t. 23, p. 184, juill.1897.

⁵⁰⁷ Ibidem Tradução nossa.

⁵⁰⁸ REGNIER, Henri de. Stéphane Mallarmé. *Mercure de France* Paris, t. 28, p. 10, oct. 1898.

ans”, de Pierre Louÿs;⁵⁰⁹ o poema “Thrène”, de Francis Viélé-Griffin;⁵¹⁰ além das notas de repercussão de sua morte em outros periódicos (seção “Les journaux” e “Les Revues”, em outubro e novembro) e texto sobre a revista *La Dernière Mode*, integralmente dirigida por Mallarmé (em “Variétés”). Em outubro de 1898, houve mesmo uma polêmica sobre o poeta na seção “Échos”: tratava-se da notícia de uma “eleição” daquele que ocuparia o seu posto, seguindo a tendência da discussão de evolução e posteridade do Simbolismo:

O “Príncipe dos Poetas”: O *Gaulois*, espirituoso, publicou, em 14 de setembro, a seguinte informação:

“Sabemos que a morte de Stéphane Mallarmé deixa vago o título de ‘Príncipe dos Poetas’, o qual lhe havíamos concedido quando morreu Paul Verlaine.

“As *petites revues* já se agitam, tais como a *Plume*, o *Mercure de France* e *tutti quanti*. Vão ‘inquirir’ sobre o assunto e falarão, sobretudo, para suceder o Sr. Mallarmé, Henri de Régnier, F. Viélé-Griffin, G. Kahn, Adophe Retté [sic], Emile Verhaeren, Georges Rodenbach e mesmo de Georges Vanor, o autor de *Tombeau du Cid*, da qual existe uma paródia famosa, conhecida pelo título *Tombereau de Cidre* [...].⁵¹¹

Na sequência, há a afirmação de que as revistas mencionadas pelo *Gaulois* já estariam prevendo, no dia seguinte à morte de Stéphane Mallarmé, quem seria o novo “Príncipe dos Poetas”. Literatos teriam recebido uma carta contendo esse questionamento; ao final, Alfred Vallette emitiu a seguinte resposta, colocando fim ao imbróglio: “Parece que só se pode ter admiração *ou* (?) simpatia por um único poeta de cada vez... Mas, verdadeiramente, a admiração *ou* a simpatia é uma obra-prima”.⁵¹² De certo modo, mais uma vez, evidencia-se a questão da sucessão: ao deixar de existir fisicamente, Mallarmé seria superado por seus pares. Nessa passagem, ironiza-se do fato de as *petites revues*, desde a época de Jules Huret, terem lançado mão das *enquêtes* para conhecer a opinião dos escritores. Enfim, temos em vista um pequeno trecho que nos revela as diferentes relações nas quais se pautavam os *novos* do período.

Portanto, concluímos que o Simbolismo, ao promover seus feitos e as obras de seus adeptos, por meio das *petites revues*, foi um movimento que se propagou em diversos espaços, configurando as sociabilidades entre os literatos da época, refletindo em diferentes meios. Discorreremos sobre essa particularidade nas próximas linhas.

⁵⁰⁹ LOUYS, Pierre. Sonnet adressé à M. Mallarmé le jour où il eut cinquante ans. *Mercure de France* Paris, t. 28, p. 5-9, oct. 1898.

⁵¹⁰ VIÉLÉ-GRIFFIN, Francis. Thrène. *Mercure de France*. Paris, t. 28, p. 11, oct. 1898.

⁵¹¹ AUBRY, F. Raoul. Le prince des poètes. Apud. *Mercure de France*. Paris, t. 28, p. 286, oct. 1898. Tradução nossa.

⁵¹² VALLETTE, Alfred. Échos. *Mercure de France*. Paris, t. 28, p. 287, oct., 1898.

2.3 Redatores e redações: literatura, crítica e sociabilidades no *Mercure de France*

A estrutura do campo literário constitui-se de relações objetivas e de “lutas que visam a conservá-la ou transformá-la”, as quais são intrínsecas às disputas no campo do poder, apresentando “suas próprias leis de funcionamento e de transformação”, o que determinaria, por exemplo, a trajetória de um escritor.⁵¹³

A segunda metade do século XIX francês foi mais do que um pano de fundo para a conquista da autonomia do campo literário, tratando-se do momento em que se desencadearam as mudanças que culminaram nesse processo. O grau de autonomia, que varia de acordo com a época e as tradições de um determinado país, é medido “a partir da importância do efeito da retradução e da *refração* que sua lógica específica impõe às influências ou aos comandos externos e à transformação, e mesmo à transfiguração (...)”,⁵¹⁴ associando-se diretamente ao acúmulo de capital simbólico. Nos anos de 1800, ocorreram disputas para a imposição de determinadas classificações e, também, o processo de “consagração dos produtores e dos produtos”. Isto quer dizer que se iniciaram processos de “instituição dos escritores”, que se apoiavam em uma série de eventos que corroboraram essa glorificação.

Todas as relações objetivas que compunham esse cenário, – “de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo”, entre outras, – estabeleciam uma *rede*, que determinava a posição de um indivíduo e que fundava e orientava “as estratégias que os ocupantes das diferentes posições engajam em suas lutas para defender ou melhorar sua posição; com efeito, essas estratégias dependem, em sua força e em sua forma, da posição que cada agente ocupa nas relações de força”.⁵¹⁵

Tal lógica leva-nos a refletir sobre a inserção das *petites revues* no campo literário do *fin-de-siècle*. Em maio de 1891, Alfred Vallette recusou-se a vincular as resenhas de livros publicadas no *Mercure de France* às “camaradagens da época”. Pouco mais de um ano após a fundação do periódico, em texto intitulado “Malveillance” (“Malevolência”), Vallette rebateu depreciações da *grande presse*.⁵¹⁶ Em 1892, o diretor do *Mercure de France* divulgou uma nota sobre os protestos dos autores face às resenhas de suas obras e ressaltou que todos os livros que chegavam a sua redação eram realmente lidos, sendo a sua “uma das raras publicações onde é

⁵¹³ BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire. p. 1. Tradução nossa.

⁵¹⁴ Idem. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris: Édition du Seuil, 1998. p. 360. Tradução nossa.

⁵¹⁵ Idem, op. cit., p. 19. Tradução nossa.

⁵¹⁶ VALLETTE, Alfred. Malveillance. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 261-268, mai 1891.

permitido dizer o que se pensa”. Além disso, acrescenta: “(...) conosco, os autores estão protegidos dessa gama de elogios inconsiderados com os quais ferimos frequentemente seu orgulho legítimo, e eles têm a segurança de uma opinião sempre sincera – senão, infelizmente! sempre justa”.⁵¹⁷

De fato, essas referências nos mostram que o *Mercure de France* proclamava recusar-se a fazer o jogo da grande imprensa. Contudo, a pesquisa de suas rubricas nos indica que as páginas da revista constituíram uma trama entre colaboradores, escritores, livreiros e demais *petites revues* que figuraram em um momento marcado por diversas formas de sociabilidades. Entre os anos de 1870 e 1885, emergiu certo “excedente de sociabilidade”, decorrente de uma tendência “compulsiva a agrupar sem se preocupar, necessariamente, com a coerência estética”. Nessa época, surgiram os *Hydropathes*, os *Hirsutes*, os *Totalistes* e os *Fumistes*, entre tantos outros. Além disso, a partir da década de 1870, “os artistas e os escritores cobrem-se de palavras em *-ismo*, não para se imporem no campo, mas para nele denunciar, pelo absurdo, a vaidade de ser um marco em um sistema coerente de princípios”.⁵¹⁸ Tudo isso nos remete, igualmente, àquilo que discutimos, ao mencionarmos a *enquête* de Jules Huret, sobre a necessidade de classificação que tomou conta das ciências e refletiu-se na literatura do período.

Afora os agrupamentos, outro modo de sociabilidade eram os cenáculos, locais de encontros regulares encabeçados por um chefe carismático, que contavam com a assiduidade de seus discípulos, possuindo uma “homogeneidade social e uma identidade coletiva”.⁵¹⁹ No século XIX, a dependência de um mecenato fora substituída por disputas de influências e interesses; nesses ambientes, os entusiastas das *petites revues* realizavam partilha e recrutamento de novos adeptos; ganhavam vez as suas publicações, que tinham em comum, ainda, o fato de “organizarem, *concomitante* a sua atividade editorial recepções semanais que permitiam aos redatores conhecerem-se, trocar opiniões e introduções de seus trabalhos”.⁵²⁰ Nos cenáculos das *petites revues*, reuniam-se grupos ecléticos que visavam, também, a difundir as obras que editavam:

Diferentemente das reuniões de *La Revue Blanche*, esnobes e mundanas, as Terças de Rachilde, as Quartas de Mazel [Henri Mazel, da revista *L’Ermitage*] e os Sábados de Deschamps, apesar de suas diferenças respectivas, têm algo em comum, no espírito, com o cenáculo, a saber: um amor desinteressado pela arte; uma curiosidade a respeito das novas correntes (simbolismo, impressionismo, tachismo); uma fascinação pelos pensamentos

⁵¹⁷ VALLETTE, Alfred. Les Livres. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 73, mai 1892.

⁵¹⁸ GLINOER, Anthony. LAISNEY, Vincent. *L’âge des cénacles: Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Fayard, 2013. P. 150. Tradução nossa.

⁵¹⁹ Idem, p. 72. Tradução nossa.

⁵²⁰ Idem, p. 197. Tradução nossa.

revolucionários (anarquia, socialismo); um interesse pelas artes conexas e as ciências humanas; um desejo de independência face às estéticas imperantes (Naturalismo e Parnasianismo); uma benevolência para com os jovens; uma recusa absoluta das concessões que evoluem em projeto de autonomia editorial; um nojo das instituições; uma hostilidade de princípios para com a grande imprensa e seus cronistas.⁵²¹

Os próximos do *Mercure* participavam de eventos de sociabilidades pontuais, como os banquetes simbolistas, sobre os quais discorremos no tópico anterior. Os cafés parisienses também acolhiam esses grupos – as instalações do François I^{er}, onde nasceu a revista de Vallette, foram testemunhas de encontros de membros de diferentes agrupamentos, como aquele encabeçado por Paul Verlaine. Convém ressaltar que as *petites revues* eram comercializadas por assinaturas e subscrições, reunindo, assim, “um círculo de leitores fiéis, de acordo com a linha editorial adotada”;⁵²² logo, o público leitor também sustentava essas folhas e, conseqüentemente, fazia parte de seus entrelaçamentos. Dedicatórias eram igualmente comuns nas páginas do *Mercure de France*: em seu primeiro ano, textos foram destinados a Charles Morice, Louis Denise, Pierre Quillard, Charles Merki, Ernest Raynaud, entre outros, todos pertencentes ao círculo *Mercure* e atuantes em outras *petites revues*, o que, mais uma vez, evidencia certa solidariedade existente entre esses indivíduos.

As cartas recebidas por Alfred Vallette⁵²³ na década de 1890 e, também, alguns anos antes e após a criação da *série moderne* do *Mercure de France*, possibilitam-nos conhecer as suas relações com os outros colaboradores da revista e demais escritores da época. Em 22 de março de 1891, por exemplo, Louis Dumur, naquele ano instalado em São Petersburgo, na Rússia, elogiou o livro *Sanglante Ironie*, de Rachilde, e um livro de Vallette, intitulado *Vierge*. Dumur declara: “Eu escrevi a [Georges] Bonnamour para tranquilizá-lo sobre a crítica na *Revue Indépendante*,⁵²⁴ assim como a da Sra. Rachilde”.⁵²⁵ Estas palavras sugerem sua relação com outros periódicos e, conseqüentemente, a cooperação existente entre eles. Dado relevante é o fato de, nessa carta, Louis Dumur ter mencionado o ataque de Georges Bonnamour ao *Mercure de France*, já analisado neste capítulo. Desta forma, concluímos que, muitas vezes, as relações entre âmbito literário/periódico e pessoal eram distintas. Sob a óptica do “simbolismo

⁵²¹ GLINOER; LAISNEY, op. cit., p. 198. Tradução nossa.

⁵²² PELLOIS, Anne. Petites revues d’â-côté: des affinités électives aux projections idéales. *Médias 19* [En ligne]. BARA, Olivier; THÉRENTY, Marie-Ève (dir.). *Presse et scène au XIX^e siècle*, RELAIS MÉDIATIQUES DES PHÉNOMÈNES DRAMATIQUES, mis à jour le: 19/10/2012, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=2906> p. 2. Tradução nossa.

⁵²³ Disponível para consulta no IMEC.

⁵²⁴ *La Revue Indépendante* foi criada em Paris, em 1884. Félix Fénéon era seu redator-chefe. Édouard Dujardin, Gustave Kahn e Jean Ajalbert estavam entre seus colaboradores.

⁵²⁵ Carta disponível para consulta no IMEC. Tradução nossa.

midiático”, temos então a prova de que as *petites revues* davam vez as tensões entre seus membros como forma de legitimação de suas ideias.

Além das promessas, Louis Dumur enviou instruções referentes a uma novela de sua autoria que seria publicada no *Mercure* e ao manuscrito de seu livro de versos, *Lassitudes*:

Eu vos envio aqui uma novela para o *Mercure*, mais as correções que tereis a gentileza de fazer no manuscrito de *Lassitudes*.

Entregue-o, assim que possível, ao editor. Espero que isso ocorra rápido. Vós me enviareis as provas impressas. Vós ou Dubus poderiam encarregar-vos de vê-las uma primeira vez. Nós estamos de acordo para o caractere médio do *Mercure* (o prefácio em letras grandes). Nós fazemos 108 páginas; elas estão indicadas no manuscrito, mas vós deveis, sem dúvida, rever esse trabalho que pode não coincidir exatamente com as necessidades da impressão.⁵²⁶

Dumur também faz determinações concernentes à localização das dedicatórias e disposição tipográfica, entre outras recomendações. Ao final, mais um indício de sociabilidade, por conta de um pedido de comentário de uma obra de Alfred Vallette: “Fleury⁵²⁷ não poderá falar, infelizmente, do *Vierge* [livro de Vallette] no jornal de São Petersburgo, por causa do público de moças que o leem. É o que ocorreu, também, com Albert. Mas, ele vos deve escrever para agradecer e apresentar os elogios e algumas críticas que ele me fez de vosso livro”.⁵²⁸ O aviso de Dumur ao seu colega e diretor reforça, mais uma vez, o argumento de que diferentes folhas auxiliavam umas às outras na difusão de seus escritos e de seus conceitos.

Era uma prática do *Mercure de France* publicar cartas endereçadas à redação em uma seção específica que lhes era destinada (“Lettres”). Junto às polêmicas já apontadas, apareciam comentários sobre textos publicados e pedidos de correção de informações. Já as missivas dirigidas particularmente ao *gérant* do *Mercure* contêm diversos pedidos e, comumente, acompanhavam livros a ele designados: o romancista Maurice Beaubourg, colaborador da *Revue Blanche*, enviou-lhe uma cópia de *L'Élite*, de Paul Laviol, o qual considerou um “livro por vezes muito chocante e absolutamente maravilhoso”.⁵²⁹ Émile Bernard⁵³⁰ oferecia-se sempre para colaborar na revista – a Vallette e a Louis Dumur. Havia aqueles que pediam dinheiro: em uma carta não datada, Paul Fort – do *Théâtre d'Art* – informou que precisava de certa quantia, já que a casa de sua mãe seria vendida pelo Crédit Foncier⁵³¹. Ou, ainda, queixavam-se de algo: em outra correspondência sem data, o mesmo Paul Fort, cuja obra era editada pelo *Mercure de France*, escreveu: “Vós não acheis que nosso impressor, em minha

⁵²⁶ Carta disponível para consulta no IMEC. Tradução nossa.

⁵²⁷ Possivelmente, Albert Fleury, escritor e jornalista.

⁵²⁸ Carta não-datada Tradução nossa.

⁵²⁹ Carta não-datada. Tradução nossa.

⁵³⁰ Pintor, jornalista e crítico literário.

⁵³¹ Órgão responsável pelo financiamento imobiliário na França.

homenagem, dorme sobre os *Idylles Antiques*? Seria gentil se pudésseis acordá-lo bruscamente – com uma palavra”. Em março de 1899, o diretor do *Mercur de France* recebeu as seguintes linhas do escritor belga Eugène Demolder, que contêm, ainda, uma pequena amostra de como os livreiros da época eram vistos e confirmam aquilo sobre o qual discorreremos nesta tese – os “mercantis”, isto é, os “interesseiros”, “ambiciosos” e “gananciosos”:

Meu caro Vallette,

Terça, eu falava a André Fontainas das livrarias e do meu livro. Esse livro não está nas vitrines das livrarias (livreiros?) do bulevar e, sem dúvida, não lhes atrai o interesse. Isso pode ser culpa minha... [...]

Mas não há um meio de estimular o zelo desses mercantis? Dizer-lhes que o livro é “divertido” e que eles podem recomendá-lo aos seus clientes?⁵³²

Junto às exigências de escritores, há agradecimentos pela publicação de artigos no *Mercur de France*, caso, por exemplo, de René Doumic, crítico literário da *Revue des Deux Mondes*, que mostrou gratidão pela divulgação – assaz irônica – de um texto crítico de sua autoria,⁵³³ além de elogios a Rachilde, como o fez Lucien Descaves.⁵³⁴ Muitos escreviam a Alfred Vallette para apresentar escritores – é o caso do tradutor Léon Balzage, que desejava lhe introduzir o seu amigo Pompeyo Gener, literato catalão que passou temporadas em Paris. Ou, como o fez Remy de Gourmont em 1890, pediam a opinião de Vallette e de Rachilde sobre um determinado escrito; e, como Willy, dirigiam-se ao amigo – o “Colonel” – para contar-lhe seus últimos feitos. Alguns próximos ao *Mercur de France* também se endereçavam a Alfred Vallette para opinar sobre as colaborações da revista. Paterne Berrichon,⁵³⁵ em 2 de abril de 1895, escreveu ao diretor propondo-lhe publicar, a cada número, versos de um único poeta, e não dos “quatro ou cinco rimadores de moda”. Além disso, Vallette também enviava livros aos seus camaradas, como o fez a Alphonse Daudet e Paul Claudel, e recebia agradecimentos por isso. Algumas correspondências relatavam conflitos entre homens de Letras e artistas: Paul Fort, por exemplo, contou de suas brigas com Rodolphe Darzens em plena redação do *Écho de Paris*; o último acusara o primeiro de ter roubado 200 francos da viúva de Villiers de l’Isle-Adam. André Gide, por sua vez, endereçou-lhe as seguintes linhas: “desejo manifestar que, apesar de minhas

⁵³² Carta disponível para consulta no IMEC. Tradução nossa.

⁵³³ Em 1899.

⁵³⁴ Em carta sem data. Lucien Descaves foi um romancista francês que nasceu em 1861 e faleceu em 1949. Colaborador de *Le Gaulois* e *L’Autorité*, entre outros periódicos.

⁵³⁵ Pseudônimo de Pierre-Eugène Dufour (1860-1917). Pintor, escultor e poeta francês. Cunhado de Arthur Rimbaud.

ligações com a *Nouvelle Revue Française* [sic], permaneço amigo do *Mercure* [sic] – e muito por *vossa causa, caro Vallette*”.⁵³⁶

Nessas cartas, a colaboração entre as *petites revues* é igualmente demonstrada. Nesses anos, era comum que os redatores se dividissem entre diversas publicações do gênero. Félix Fénéon,⁵³⁷ da *Revue Blanche*,⁵³⁸ mantinha uma correspondência assídua com Alfred Vallette. Além de propor um projeto que objetivava “renovar as letras francesas e a emancipar os escritores”,⁵³⁹ em 13 de dezembro de 1897, Fénéon, que comumente indicava colaboradores ao *Mercure*, também escreveu: “Seria de vosso agrado, como nos agradaria, que nossos periódicos fizessem, no seu número de 1º de janeiro, uma troca de uma página de anúncios consagrada tanto aos periódicos como às edições?”. Tanto no início da *série moderne*, como ao final da década de 1890, o *Mercure de France* citou as revistas *La Grande Revue*, *La Paix*, *La Plume*, *La Jeune Belgique*, *l’Art Moderne* e *L’Ermitage*.⁵⁴⁰ De modo geral, tratava-se de agradecimentos às publicações que mencionavam o *Mercure* ou de anúncios de publicações de seus colaboradores nessas folhas. Na tabela abaixo, apresentamos os títulos das revistas mencionadas em 1890 e 1898.⁵⁴¹

Mês	1890	1898
Janeiro	-	<i>Revue de Paris</i> e <i>Revue blanche</i> ⁵⁴²
Fevereiro	<i>Échos de Paris; Grande Revue; Paix; Bataille; Caravane; Reveil au Quartier; Annales Gauloises. Le Carillon</i> , antes <i>Lutèce</i> , dirigida por Léo Trézenik; <i>L’Europe</i> . ⁵⁴³	<i>Revue de Paris; Revue blanche; Revue du Palais; L’Ermitage; Revue du Palais; La Plume; Nouvelle Revue; Revue des Revues; La Quinzaine; Le Libre; La Jeune Belgique; La Revue Moderne; La Revue Naturiste; Revue encyclopédique Larousse; Revue de France; Revue Septentrionale; L’Effort; La Revue idéaliste; Méditerranéenne/Aurore Méridionale</i> . ⁵⁴⁴
Março	<i>La Plume, La Jeune Belgique</i> e <i>Pléiade</i> . Anúncio de <i>La Poésie de</i>	<i>L’Ermitage; Cosmpolis; Revue Naturiste; La Plume; Geste; L’Aube méridionale</i> . Memento: <i>La Quinzaine; La Revue Nouvelle; Revue Socialiste; L’Humanité Nouvelle; Nouvelle Revue Internationale; La Cité d’Art; La Revue blanche; La Critique; Le Sillon</i> ,

⁵³⁶ A *Nouvelle Revue Française* foi fundada em 1909, sob a direção de Eugène Montfort. Tratava-se de uma “revista mensal de literatura e crítica”, e André Gide era seu líder. Publicação de importante audiência em sua época. A tradução do trecho é de nossa autoria.

⁵³⁷ Jornalista e crítico (1861-1944). Redator-chefe da *Revue Indépendante*. Colaborador da *Revue Blanche* e *Vogue*, entre outros periódicos.

⁵³⁸ Fundada em 1891.

⁵³⁹ 7 de fevereiro de 1899.

⁵⁴⁰ Nas seguintes seções: “Échos divers et communications”; “Journaux et revues”; “Les Revues”.

⁵⁴¹ No quadro, indicamos as revistas que aparecem no primeiro e no último ano do recorte da pesquisa, na tentativa de ilustrar dois momentos distintos do Simbolismo na França. Os nomes dos colaboradores aparecem em nota de rodapé nas páginas seguintes.

⁵⁴² Émile Deschanel e Gustave Kahn.

⁵⁴³ Agradecimento às revistas que haviam anunciado o *Mercure de France; L’Europe*: Georges Blachon.

⁵⁴⁴ Jules Renard, Georges Rodenbach, Camille Mauclair, Adolphe Retté e Paul Adam.

	<i>Demain, de Saint-Pol-Roux.</i> ⁵⁴⁵	<i>Matines, l'Art libre, le Libre; l'Art universel; l'Œuvre; la Revue; la Revue de France; Revue Internationale des Expositions; Revue Larousse; Méditerranéenne; l'Effort; Revue Sentimentale; Saint-Graal; Mois dorés; Spectateur Catholique (); La Lutte; Durendal.</i> ⁵⁴⁶
Abril	Recebimento do primeiro fascículo de <i>Entretiens politiques et littéraires</i> (A. Savine, éditeur). ⁵⁴⁷	<i>L'Ermitage; Cosmopolis; La Revue du Palais; La Revue blanche; Revue Encyclopédique Larousse; Cité d'Art; Le Cri de Paris; La Plume; L'Œuvre; La Critique; Pages Brèves; la Revue idéaliste; la Colline; l'État Naturel; Plume libre; L'Enclos; La Revue Claire; La Province Nouvelle; L'Hermine; La Paix par le Droit; L'Aube Méridionale; La Montagne; Comme il nous pleura; La Revue Générale; La Revue de Belgique; L'Art Moderne.</i> ⁵⁴⁸
Maio	<i>Jeune Belgique, Révue Indépendante, Pléiade, Art et Critique.</i>	<i>La Revue du Palais; La Nouvelle Revue; La Quinzaine. Mémento: La Revue des Revues; La Revue générale; l'Age d'Art; Nouvelle revue internationale; Le Libre; Saint Graal; La Coupe; La Plume; l'Effort; La Clavallina; la Province nouvelle; l'Aube Méridionale; l'Œuvre; Le Magasin Littéraire; le Spectateur Catholique; Durendal; l'Art Moderne.</i>
Junho	<i>Bataille, Nord littéraire, L'Ermitage Revue Bleue. Art Moderne, France Moderne (Marseille).</i> ⁵⁴⁹	<i>La Lutte; La Revue blanche; Revue Encyclopédique Larousse; L'Ermitage; L'Œuvre; L'Œuvre internationale; L'Enclos; Le Libre; La Critique; La Revue Rouge; L'Effort; L'Âme latine; La Coupe; La Cité d'Art; Méditerranéenne; Art libre.</i> ⁵⁵⁰
Julho	<i>Les Écrits pour l'art; Le Roquet; Jeune Belgique; Annales Gauloises.</i>	<i>Cosmopolis; La Nouvelle Revue; Revue blanche; Revue de France; L'Avril; La Plume; La Quinzaine; L'Aube Méridionale; Anthologie-Revue; La Revue Idéliste; Matines; La Coopérations des Idées; La Lutte; Durendal; Simple Revue; La Revue du Palais; L'Art Libre; La Province Nouvelle; La Cité d'Art; La Revue encyclopédique; Le Cri de Paris.</i> ⁵⁵¹
Agosto	<i>Roquet; Revue d'Aujourd'hui; Art e Critique; Le Journal Libre; Wallonie. Revue de la Littérature Moderne.</i> ⁵⁵²	<i>Revue blanche; La Revue de Palais; Cosmopolis; Avril.</i> ⁵⁵³
Setembro	<i>La Plume. Art et Critique. Revue Bleue. Roquet.</i>	<i>Revue blanche; Revue des Revues; Nouvelle Revue; L'Ermitage; La Cité d'Art; La Silencieuse; La Coupe.</i> ⁵⁵⁴

⁵⁴⁵ Valère Gille e P. Lacomblez.

⁵⁴⁶ André Gide e Henri Ghéon sobre Maurice Barrès; Adolphe Retté; Camille Mauclair; Paul Adam e Francis Jammes.

⁵⁴⁷ Francis Vielé-Griffin, Paul Adam e Henri de Régnier.

⁵⁴⁸ Camille Mauclair.

⁵⁴⁹ Colaborações de Laurent Tailhade, Auguste Dorchain, Henri Mazel et Georges Fourest em *L'Ermitage*.

⁵⁵⁰ Gustave Kahn, Victor Charbonnel, Hugues Rebell, Remy de Gourmont, Paul Adam, Laurent Tailhade, Adolphe Retté, Jean Viollis, Francis Vielé-Griffin e Stuart Merrill.

⁵⁵¹ Henri de Régnier

⁵⁵² Alfred Vallette, Édouard Dubus, Jules Renard, Émile Verhaeren e Ernest Raynaud.

⁵⁵³ Camille Mauclair.

⁵⁵⁴ Henri Ghéon.

Outubro	<i>Art Moderne; Bataille (Louis Dumur). Revue Indépendante.</i> ⁵⁵⁵	<i>La Revue du Palais; La Lutte; Revue des Revues; La Coopération des Idées; Cosmopolis; Le Sillon; L'Ermitage; La Nouvelle Revue; La Revue blanche; La Revue des Poètes; Critique; Le Cri de Paris; La Plume; L'Art libre.</i> ⁵⁵⁶
Novembro	<i>Art Moderne</i>	Homenagens a Mallarmé: <i>Revue de Paris; Ermitage; Revue blanche; La Nouvelle Revue; Art Moderne; Critique.</i> Memento: <i>La Revue du Palais/La Grande Revue; La Revue blanche; L'Ame latine; Revue encyclopédique Larousse; Revue des Revues; Le Saint-Graal; La Revue de France; La Lutte; Cosmopolis; La Quinzaine.</i> ⁵⁵⁷
Dezembro	<i>Art Moderne; Entretiens Politiques et Littéraires ; Roquet; La Plume; La Wallonie; L'Ermitage; Les Annales Artistiques et Littéraires.</i> ⁵⁵⁸	<i>La Grande Revue; Cité d'Art et Revue encyclopédique Larousse; L'Ermitage; La Plume; Anthologie-Revue; Revue des Poètes; La Revue hebdomadaire; La Nouvelle Revue; Mercure Poitevin; La Quinzaine; Revue de Paris; Revue Française d'Edimburg.</i> ⁵⁵⁹

Tabela 12 – *Petites revues* citadas pelo *Mercure de France* em 1890 e 1898.

Ao analisarmos os dados acima, observamos que a rede estabelecida entre *Mercure de France* e demais *petites revues* sofreu acréscimo significativo ao cabo de oito anos de atividade; podemos inferir que esse aumento se deu por conta do estabelecimento do *Mercure* nesse meio enquanto revista de vanguarda e cosmopolita, e também pelo fato de estar inserido no momento de maior proliferação das folhas desse gênero, bem como por sua longevidade. Nas *petites revues* indicadas, os nomes de Camille Mauclair e Henri de Régnier são aqueles que aparecem com maior frequência. O caso deste último merece atenção particular, já que ele se dividiu entre a *petite* e a *grande presse* – cujos representantes quase não aparecem na tabela. Régnier pertenceu aos grupos da *Lutèce*, *La Pléiade*, *La Revue Indépendante* e *Entretiens Politiques et Littéraires* e, também, escreveu para o *Figaro* e para a *Revue des Deux Mondes*. De acordo com Julien Schuh, em artigo dedicado às atividades desse autor na imprensa,⁵⁶⁰ era ele defensor das revistas de vanguarda e, apesar de sua atuação na imprensa comercial, permaneceu à margem, por ser “muito clássico para uns, muito inovador para outros”.⁵⁶¹ François de Nion, por exemplo, colaborador de órgãos da *grande presse* como *Nouvelle Revue* e *Écho de Paris*, é citado por conta de uma contribuição em uma *petite revue*, a *Revue Indépendante*, de Édouard

⁵⁵⁵ Henri de Régnier era diretor da *Wallonie* em Paris. *Bataille (Louis Dumur). Revue Indépendante* (François de Nion e Georges Bonnamour).

⁵⁵⁶ Stuart Merrill; Francis Jammes; Émile Verhaeren; François Coppé; Francis Jammes.

⁵⁵⁷ Henri de Régnier; André Gide; Camille Mauclair; Gustave Kahn e Remy de Gourmont.

⁵⁵⁸ Jules Renard, Léon Bloy e Pierre Quillard.

⁵⁵⁹ Camille Mauclair sobre Mallarmé; Francis Viélé-Griffin.

⁵⁶⁰ SCHUH, Julien. Henri de Régnier dans les revues (1885-1911). Bertrand Vibert. *Colloque international “Henri de Régnier, tel qu'en lui-même”*. Feb 2013, Grenoble, France. Classiques Garnier, pp.63-77, Rencontres. Disponível em: <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988512/document>. Acesso em: 15/06/2016.

⁵⁶¹ SCHUH, op. cit., p. 3. Tradução nossa.

Dujardin. Em 1898, a menção à *Revue de Paris* ocorre para estabelecer uma espécie de contraponto entre *grande revue* e *petite revue*, reforçando a tensão entre ambos os órgãos: por ocasião da morte de Alphonse Daudet, Anatole France publicara sobre o ocorrido na *Revue de Paris*; Jules Renard, redator do *Mercure*, também o fizera na *Revue Blanche*, chamando de “falso” o sentimento de France:

A morte do Sr. Alphonse Daudet inspirou excelentes artigos sobre a obra desse romancista ilustre. Enquanto o Sr. Anatole France, na *Revue de Paris*, mostra uma emoção que as catástrofes públicas raramente lhe fazem provar, o Sr. Jules Renard compôs para a *Revue Blanche* uma série de quadrinhos sucessivos onde aplica, na observação do escritor morto, a maneira de destilação que é um charme de suas *Petites Histoires naturelles*. A filosofia, o sentimento, a gratidão, o sorriso está ali em pitadas, e medidos como os condimentos em um prato delicado: segundo uma gradação fina, o homem aparece – seu bom coração, sua alma, sua arte, sua miséria física e, depois, os funerais.⁵⁶²

Tal como as *petites revues* e seus colaboradores mantinham relações de apoio, compreendemos que a crítica literária era igualmente movida por estratégias, defendendo a criação de determinados artistas ou causando sua destruição. No final do século XIX, essa vanguarda artística e literária contava, também, com o respaldo de um público concentrado em Paris, e que justificava “o desenvolvimento de instâncias de difusão e de consagração específicas, próprias a oferecer aos inovadores, fosse por meio da polêmica ou escândalo, uma forma de patronagem simbólica”.⁵⁶³ A partir da análise das rubricas “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”, consideraremos as ligações de seus responsáveis com outros escritores e periódicos da época, percorrendo sua biografia e atividades literárias.⁵⁶⁴

⁵⁶² HIRSCH, Charles-Henry. Les Revues. *Mercure de France*. Paris, t. 25, p. 577, fév. 1898. Tradução nossa.

⁵⁶³ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 32. Tradução nossa.

⁵⁶⁴ Nesta pesquisa, utilizamos a base de dados Gallica; os índices disponíveis na base Médias 19 (www.medias19.org); e as obras: *Dictionnaire Bordas de Littérature Française*, Henri Lemaître; *Le Nouveau Dictionnaire des Auteurs de tous les temps et de tous les pays*, Laffont – Bompiani; *Dictionnaire des littératures de langue française*, Jean-Pierre de Beaumarchais, Daniel Couty et Alain Rey; *Dictionnaire des auteurs de langue française*, Gabriel Jourdain e Yves-Alain Favre; *Dictionnaire littéraire des femmes de langue française: de Marie de France à Marie Ndiaye*, Christiane P. Makward et Madeleine Cottenet-Hage; avec la collab. de Mary-Helen Becker, Erica Eisinger et al; e o *Catalogue général de la librairie française*, continuação da obra de Otto Lorenz.

2.4 Crítica e sociabilidades: “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”.

A crítica literária das *petites revues* possuía particularidades que lhe eram características. A partir das rubricas “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”, explicitaremos os aspectos das sociabilidades do meio simbolista presentes nas resenhas de livros divulgadas pelo *Mercur de France* em 1890 – seu primeiro ano – e 1898.⁵⁶⁵ A escolha desses anos não é gratuita: analisando as perspectivas do início da *série moderne* e do momento quase fim de século, buscamos compreender a atividade da crítica nesses dois momentos da estética simbolista.

Primeiramente, consideramos que a crítica literária das *petites revues* era diretamente produzida nessas publicações, uma vez que, na época, os livros de tal gênero eram escassos. Tratava-se, ainda, de uma crítica que questionava aquilo que se considerava “autoridade”, como uma forma de afirmação da “novidade”. Aquilo que se define como “simbolista” relaciona-se a um sistema de vanguarda, restrito a um determinado grupo de produtores, e que se desenvolveu nos periódicos, comentando com frequência a evolução e as transformações literárias e atuando como “o complemento indispensável de uma arte marginal, independente e autônoma”.⁵⁶⁶

Entre os que colaboravam nas *petites revues* imperava a “solidariedade” e a “sinceridade”, fundadas em “princípios de parcialidade, de intolerância e de dogmatismo”, o que já sugerimos no tópico precedente. Tratava-se de uma prática motivada por influências e, igualmente, por certo desejo de modificar o curso da evolução literária. Essas possibilidades serão analisadas nas próximas linhas, por meio de exemplos que constam das rubricas “Les Livres” – que, em 1890, era assinada por diversos colaboradores, – “Les Poèmes” e “Les Romans”, – em 1898 assinadas, respectivamente, por Pierre Quillard e por Rachilde.

“Les livres”, seção de resenhas de livros, nasceu concomitantemente ao advento da *série moderne* do *Mercur de France*. Ocupava as últimas páginas da revista e aparecia acompanhada das iniciais de seus autores, sendo as mais frequentes as de A. V. (possivelmente, Alfred Vallette, com 18 assinaturas) e R. G. (Remy de Gourmont, com 14).⁵⁶⁷ Nesse ano, somente uma resenha aparece seguida do nome de seu autor, o poeta simbolista britânico Arthur Symons, e que consiste na avaliação da tradução feita por V. Descreux da obra *Confessions*

⁵⁶⁵ Data delimitada para nossa pesquisa. Trata-se do ano da morte de Stéphane Mallarmé, que culminou no encerramento de um ciclo do Simbolismo francês.

⁵⁶⁶ VÉRILHAC, *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 144. Tradução nossa.

⁵⁶⁷ Em 1890, foram publicadas 80 resenhas de livros.

d'un mangeur d'opium, do escritor inglês Thomas de Quincey. Ao divulgar a assinatura de Symons, a revista deu credibilidade à opinião do autor da resenha e, também, afirmou manter relações com um importante nome da crítica inglesa, cuja obra foi influenciada por Verlaine e Baudelaire. Além disso, Arthur Symons revela a inovação e singularidade que o livro de Thomas de Quincey levou ao seu tempo, o que se casava com a proposta do próprio *Mercure de France*.

Tais linhas possuíam características próprias de estilo: 44 resenhas foram escritas em primeira pessoa, do singular e do plural (pronomes *je* e *nous*) e 36 em terceira pessoa (pronomes *il* e *on*), o que sugere certo equilíbrio entre a objetividade e a subjetividade – isto é, quando o crítico desejava dar tom pessoal à sua opinião, sem distanciar-se da obra analisada, lançava mão do pronome em primeira pessoa. Observamos que uma das resenhas evoca a atenção do leitor e duas endereçam-se aos autores comentados (Hugues Lepaire, por *Les Enfants*; Émile Zola, na avaliação de *La Gamelle*, de Jean Reibrach). O *Mercure* explicitou o seu interesse em manter a atualidade de “Les Livres”, afirmando que só admitiria edições recentes.⁵⁶⁸

“Les Poèmes” e “Les Romans” eram parte da “Revue du Mois”. Desde sua criação, Rachilde foi a responsável por “Les Romans”. Já “Les Poèmes” passou pelas mãos de Francis Viélé-Griffin, Henri de Régnier e, em 1898, de Pierre Quillard. Textos de síntese, algumas resenhas limitavam-se a breves resumos das obras contempladas,⁵⁶⁹ forma que merece atenção e análise:

O uso do resumo nas *petites revues*, especialmente na nota, testemunha uma apropriação negativa da prática. O resumo não é mais o momento onde se dá um parecer sobre os novos acontecimentos, nos quais o crítico toma-se por romancista, mas aquele em que se leva ao nada uma obra, revelando, por meio de uma narrativa enviesada, sua vacuidade, seu caráter estereotipado ou imbecil [...]. De forma geral, o resumo constitui um tempo de revelação concentrado de todos os erros que pode acumular a obra: erros estilísticos (vivificados pelo pastiche e pela paródia), erros estéticos, pesadas narrativas e aberrações filosóficas.⁵⁷⁰

Outros dados nos auxiliam a estabelecer o perfil dessas rubricas. A começar pelo fato de que o gênero literário mais contemplado foi o romance.⁵⁷¹ Em 1898, enquanto “Les Poèmes” apresentou a resenha de 43 livros, “Les Romans” considerou 174 obras. Esta informação mostra-se relevante na medida em que os simbolistas elegeram a poesia como gênero maior,

⁵⁶⁸ Sobre o livro de C.-Hygin Furey.

⁵⁶⁹ 12 resenhas restringiam-se ao resumo das obras avaliadas.

⁵⁷⁰ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 159-60. Tradução nossa.

⁵⁷¹ Em “Les Livres” (1890), foram avaliados 28 romances; 12 livros de poesia; 3 obras de crítica; 27 obras de outra natureza (coletânea de artigos, contos, novelas, traduções, entre outros).

associando o romance ao Naturalismo. Contudo, no caso específico da coluna de Rachilde, essa assiduidade pode ser atribuída não apenas ao seu ritmo intenso de trabalho, mas à sua filiação “à raça dos romancistas que persistem em escrever romances balzaquianos a despeito das inovações *gideanas* ou surrealistas”.⁵⁷² Além disso, no posto de crítica literária, apesar do lugar acordado à poesia nas *petites revues* e os aspectos frisados por seus colaboradores, Rachilde tentou encontrar “sua própria via, achar o tom justo, ser ela mesma, sem por isso singularizar-se pelas perspectivas de sua época”, fundamentando-se “na precisão e na eficácia na análise e escrita”,⁵⁷³ tendo respaldo para tanto, já que, ao lado de Alfred Vallette, conduziu o *Mercure de France*. Um dado de interesse é que Rachilde manifestava com frequência que realmente lia os romances recebidos, justificando, também, a extensão de suas resenhas, o que ocorreu, por exemplo, em um *post scriptum* de janeiro de 1898, trecho que nos indica o seu volume de trabalho de crítica do *Mercure* e que muitos queriam ser lidos por ela, legitimando seu poder simbólico:

P. S. – Eu respondo de uma vez por todas às cartas daqueles que me enviam *diretamente* os seus livros: não é preciso assinalar para mim uma ou outra obra: todos os volumes que recebo por intermédio do *Mercure*, com ou sem dedicatória, são lidos integralmente; e, se não posso fazer resenhas mais longas, deve-se acusar apenas a abundância assustadora da matéria.⁵⁷⁴

As resenhas divulgadas pelo *Mercure de France* seguiam a tendência das *petites revues*, cultuando – ou sublinhando a ausência – da novidade e da originalidade. Davam atenção, também, aos textos literários que propunham a ruptura com instituições ou determinadas tendências estéticas. Muitas vezes, consistiam em concisas menções ao tema, dada a brevidade dos romances ou livros de verso avaliados.⁵⁷⁵ Comumente, os críticos mostravam-se favoráveis às obras examinadas.⁵⁷⁶ Louvavam o “emprego do verso livre”, pauta claramente simbolista; a “atualidade”; a evolução de um (a) determinado (a) autor (a); o estilo; a novidade; a recusa do Naturalismo; a “influência” dos “mestres” – em especial Paul Verlaine e Charles Baudelaire. Todavia, o posicionamento majoritariamente favorável não impedia a publicação de julgamentos ferozes. Nesse sentido, como já se mencionou, as rubricas refletiam as tendências polêmicas e, por vezes, de intolerância, características próprias da crítica das

⁵⁷² DAUPHINÉ, Claude. *Rachilde*. Éditions Fanlac, 1985.p. 270. Tradução nossa.

⁵⁷³ Idem. Rachilde ou de l'acrobatie critique. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1991. p. 275. Tradução nossa.

⁵⁷⁴ RACHILDE. *Les Romans. Mercure de France*. Paris, t. 27, p. 231, janv. 1898.

⁵⁷⁵ Em 1890, “Les Livres” indicou tais características em oito resenhas, enquanto “Les Poèmes” e “Les Romans” as apresentaram em 14 avaliações.

⁵⁷⁶ Em 1890, 24 resenhas apresentaram comentários favoráveis. Em 1898, 131 o fizeram.

petites revues, cujos autores desejavam impor sua atuação e tomavam partidos radicais.⁵⁷⁷ As resenhas que apresentam crítica negativa retomam com frequência determinadas repreensões. Tanto em 1890 como em 1898, o mau uso da língua francesa, as obras dotadas de “espírito didático”, “sobriedade severa” e “incoerência”, e romances de “extensão desesperadora”, além de poemas de “retórica convencional” foram reprovados. Ataques diretos aos escritores e escritoras eram comuns: censurava-se a “ausência de talento” e a “verborragia de falsa aristocracia”, por exemplo. A filiação à Academia era sempre lembrada com desdém e uma escolha fazia-se necessária: era preciso optar entre a literatura e o jornalismo, relação sobre a qual discorreremos mais adiante.

Em “Les Livres”, traziam-se à luz assuntos particulares da virada do século, o que, conseqüentemente, esclarece-nos o posicionamento dos colaboradores do *Mercure de France* diante dessas questões. Tomamos como exemplo o fato de, em fevereiro de 1890, a rubrica ter avaliado o romance *Sous-offs*, de Lucien Descaves,⁵⁷⁸ autor que, na época, foi acusado de ultrajar os “bons costumes”; e, na resenha do livro *Le petit Margemont*, de Robert de Bonnières, aparece uma argumentação dirigida não apenas a esse autor, mas aos leitores da *Revue des Deux Mondes* – ou seja, àqueles da grande imprensa, usualmente de postura conservadora. O Naturalismo de Édouard Rod,⁵⁷⁹ J.-H. Rosny,⁵⁸⁰ Dauphin Meunier,⁵⁸¹ Jean Reibrach⁵⁸² e Émile Zola é igualmente posto a prova: é relevante reproduzir a avaliação destinada ao romance *A Trépas*, de Meunier, assinada por Ch. M^{ce} (Charles Morice),⁵⁸³ na qual a recusa desse movimento é notável, sobretudo no que se refere ao estilo:

Se, perto de nós, o Naturalismo parece fóssil, talvez ele o tenha sido sempre. Ele possui seus procedimentos, que são clichês, sua língua, que é uma língua morta. Ao fazer do naturalismo o dia seguinte de seu *bachot* [diminutivo de *baccalauréat*, qualificação acadêmica atribuída ao final do liceu], os novos escritores devem lembrar-se da *punição* há pouco familiar. – Sr. Dauphin Meunier laboriosamente escreveu nesse gênero fastidioso uma novela na qual se deve apenas considerar, diz o prefácio, “que o esforço consciencioso em direção do *savoir-écrire*”. Era preciso ali escolher esse tema? E é menos literatura do que um mosaico: para o estilo, Huysmans, Cladel, Goncourt, Verlaine (o Verlaine da prosa), Poictevin são muito habilmente imitados – sem sucesso, eu creio. – O interesse seria, nesse cuidado que toma um jovem homem, que não era ali condenado e parece seduzir outros desejos, exalar o

⁵⁷⁷ VÉRILHAC, op. cit., p. 92.

⁵⁷⁸ Escritor e romancista parisiense (1861-1949). Amigo de Émile Zola; entretanto, assinou o *Manifeste des Cinq* (1887). Antimilitarista. Em 1900, entrou na Academia Goncourt. Colaboraões: *Le Gaulois*; *L’Autorité*; *La République française*; *La Patrie*; *Journal*; *L’Écho de Paris*; *L’Aurore*.

⁵⁷⁹ Resenha de *Les Trois cœurs*.

⁵⁸⁰ Resenha de *Le Termite*

⁵⁸¹ Resenha de *À Trépas*.

⁵⁸² Resenha de *La Gamelle*

⁵⁸³ Poeta e ensaísta nascido em 1860. Colaborador da *Nouvelle Rive gauche* e *Lutèce*.

último suspiro de uma Escola agonizante. É naturalismo rebuscado, precioso, uma preocupação em escolher sílabas amáveis para nos mostrar doentes em uma “sala Jenner”⁵⁸⁴ e “esforços de expectoração e fungada... quando as mucosidades verde-escuras vinham escorrer nos pelos dos bigodes”. Eu considero esse esforço consciencioso de expectoração literária, mas prefiro este: “... dorminhocos... *que diríamos não querer aterrorizar as suas próprias lembranças*, tanto eles imobilizam-se em simulacros de uma vida que persiste além, com um piscar de olhos que espionam, um sorriso compadecidamente petrificado...”. Há um poeta, talvez, nessa pequena frase. Lamentamos que ele tenha se resignado, em quase todos os cantos nessa novela de uma centena de páginas, e reduzido às regras de um gênero no qual o seu prazer não o reclamava, não mais que o nosso.⁵⁸⁵

Ao mencionar que a literatura naturalista consistia de “clichês” e de uma “língua morta”, e era “fóssil”, Charles Morice nos leva a pensar nas questões de evolução literária de sua época, assim como ao contestar a atenção dada por um jovem escritor a uma “escola agonizante”. Aparentemente, de acordo com as linhas redigidas pelo crítico, seria um descompasso com as novas tendências da literatura um *jeune* do fim do século XIX produzir literatura sob a égide do Naturalismo. Além disso, Morice lança mão de referências escatológicas comuns à literatura naturalista para compor a sua crítica, como quando cita a “expectoração literária” presente no texto de Dauphin Meunier. Nesse sentido, temos a impressão de que o colaborador do *Mercure* parece empregar termos naturalistas para criticar o movimento e fazer com que, assim, o próprio leitor pudesse refletir sobre eles. Ademais, vemos que, ao classificar a escrita de Meunier como atraída pelo “rebuscado”, pelo “precioso” e pelas “sílabas amáveis”, determina que esse cuidado destoaria de temas que considerava menores, já que, no meio simbolista, o lugar acordado à arte literária era o do sublime. E a polêmica prosseguiu em dezembro de 1890, ainda em “Les Livres”, quando o *Mercure* publicou uma resposta enviada por Meunier à redação, endereçada a Charles Morice, acusando-o de ser autor de uma obra boulangista, cujo movimento quis dar fim à Terceira República. Vemos, ainda, que Dauphin Meunier enfatizou não ser cópia de Verlaine, negando ter herdado seus preceitos:

“Meu caro colega,

“Tende a amabilidade de inserir a seguinte nota em seu próximo número?

“Agradecimentos e cordialidades. D. M.”

Charles Morice afirma, no último *Mercure*, que o estilo de meu livro *À Trépas*, escrito há quase um ano, é imitado de Verlaine (da prosa), que conheço há pouco, e do Sr. Poictevin, de quem jamais li uma linha.

Meu dever é o de protestar em todos os lugares contra essa calúnia tão grave quanto a paternidade de *Coulisses du Boulangisme* [obra boulangista assinada

⁵⁸⁴ Referência ao médico inglês do século XVIII Edward Jenner, que inventou a vacina contra a varíola.

⁵⁸⁵ MORICE, Charles. A Trépas. Les Livres. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 413, nov. 1890. Tradução nossa.

por Mermeix, pseudônimo de Gabriel Terrail], que é comumente atribuída a Charles Morice, todas as pessoas honestas o tomam por bem informado.

Mas eu não brigarei com ele.

Dauphin Meunier.⁵⁸⁶

Na resenha do romance *La Gamelle*, de Jean Reibrach,⁵⁸⁷ o crítico responsável pela avaliação dessa obra foi além.⁵⁸⁸ Não se trata somente de uma análise do movimento naturalista, mas, também, de um ataque a Émile Zola, desacreditado pelos jovens. Já nas primeiras linhas, Zola é ironicamente alcunhado “grande pontífice”, epíteto que parece designá-lo como “mentor” de sua geração, e que aparecia com frequência em textos do *fin-de-siècle*. Há a sugestão de uma possível rivalidade com Lucien Descaves, cuja obra, como indicamos, fora defendida pelo *Mercure de France*. Lança-se a dúvida sobre a verdadeira identidade de Jean Reibrach, que atuava com Émile Zola no *Journal de Paris*, e coloca-se a prova o seu estilo por meio do escárnio do uso repetido da palavra “*coup*”:

O grande pontífice Zola havia-nos prometido uma página magistral sobre o exército. Embora um pouco decepcionado pela publicação de Descaves sobre os *sous-offs*, ele nos deu, enfim, essa página em *La Gamelle*. Uma obra-prima!... Todos os defeitos do mestre ampliam-se em rivalidade uns com os outros. Um regimento cai em Paris no lupanar de *Pot-Bouille* [romance de Zola pulicado em 1882] e sucessivamente nós temos o *coup de désir*, o *coup de force*, o *coup de l'avortement*, o *coup du lapin*, o *coup de folie* e o *coup de collier* [acompanhadas da palavra *coup*, designam expressões que indicam intensidade] que se sente um pouco demais ao longo dessa história na qual se afligem mais os brutos do que pessoas inteligentes. Mas, o *coup de la fin*, absolutamente um *coup de théâtre*, é a modéstia do Mestre escondendo-se sob o pseudônimo de *Jean Reibrach*, cuja notoriedade, no *Écho de Paris* poderia, em algum dos próximos dias, eclipsar a do próprio pontífice. Atenção, Sr. Zola, o senhor se torna muito familiar.⁵⁸⁹

Em “Les Poèmes”, Pierre Quillard ateu-se à forma poética empregada pelos autores que criticou, reprimendo, principalmente, os maus procedimentos de estilo. Para tanto, recorria com frequência aos versos desses poetas para justificar sua crítica. Abaixo, apresentamos a resenha de *Les soirs d'ombre et d'or*, de Frédéric Saisset, para exemplificar os critérios de Quillard. Nela aparecem a reprovação da ausência de busca pela renovação, sobretudo no que se refere à linguagem:

Les Soirs d'ombre et d'or. Sr. Frédéric Saisset, contemporâneo, ou quase, dos muitos jovens e inúmeras vezes excelentes poetas da escola de Toulouse, parece menos do que eles em busca de uma arte renovada. Acontece-lhe, certamente, de celebrar a beleza, em poemas não escritos que gravitam como

⁵⁸⁶ MEUNIER, Dauphin. Mon cher confrère... Les Livres. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 446, déc. 1890. Tradução nossa.

⁵⁸⁷ Pseudônimo de Jean Chabrier (1853-1927), militar francês que foi autor de contos e romances naturalistas.

⁵⁸⁸ Resenha sem assinatura.

⁵⁸⁹ *LA GAMELLE*. Les Livres. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 444-445, déc. 1890. Tradução nossa.

astros mudos no céu anterior do pensamento; mas, os seus não se conformam a esse esplendor virtual, e ele os escreve com muito cuidado e mesmo sob uma reverência, muito tímida ao nosso ver, por fórmulas conhecidas, tanto a considerar a língua que o ritmo um pouco monótono de seus alexandrinos. De onde um singular desacordo entre a emoção íntima e as palavras que a transcrevem; e pensamos em uma virgem muito frágil, sobrecarregada de joias e ourivesarias herdadas, muitas pesadas para seu corpo delicado.⁵⁹⁰

Rachilde adotou uma atitude mais cáustica, traço de sua produção crítica: com frequência, a autora de *Monsieur Vénus* mostrava-se independente e criava tensões e confrontos; por isso, seus comentários “parecem incisivos, agressivos, hostis” e culminavam em inimizades.⁵⁹¹ Além disso, era favorável à renovação face à “grande crítica”, representada por nomes como o de Sainte-Beuve,⁵⁹² e, na década de 1890, considerava o Naturalismo uma corrente ultrapassada. Em 1898, comentou o romance *Paris*, de Émile Zola. Nota-se que não se trata de uma breve resenha, como muitas que aparecem em “Les Romans”. Em um primeiro momento, Rachilde ressalta as qualidades dessa obra, afirmando que os escritos de Zola fizeram parte de suas leituras de juventude, o que nos dá a impressão de um desejo de instituir certa proximidade com o autor de *L'Assommoir*, bem como com os leitores de sua rubrica. Em linhas redigidas em primeira pessoa, a crítica parece aludir, ainda, ao seu próprio processo de evolução literária, e dar voz à sua geração, quando afirma ter se valido do “julgamento dos jovens” a ela coetâneos:

Na leitura do *Assommoir*, eu fui tomada por tal admiração que... entrevi a possibilidade de também ter um talento inato... *Assim!* É preciso que se pesem bem minhas leves palavras. Aqui, eu não faço crítica: dou, com inocência, impressões, e eu tento exprimir pelo detalhe pitoresco o apanhado de vários julgamentos dos *jovens* de minha época. Essa sensação de juvenzinha tentada pela glória das letras deve vos resumir o que muitos pensavam na aurora desse grande homem.⁵⁹³

Apesar da referida proximidade, Rachilde reconhece todas as limitações da escrita de Émile Zola, indicando o “ar simples” atribuído por ele à literatura, quando, para ela, o fazer literário era uma arte extremamente complexa. Zola seria, por conseguinte, o responsável por “toda uma falange de autores medíocres”, e teria alcançado, igualmente, uma “bela mediocridade”, tal qual um burguês que cultivava “rancores terríveis”. Vemos, aqui, que não faltam adjetivos para qualificá-lo. Os que se opunham a Zola seriam “(...) estetas, de quem o autor de *Paris* tem horror”. Contudo, seriam eles, na verdade, “os libertadores do novo século:

⁵⁹⁰ QUILLARD, Pierre. *Les soirs d'ombre et d'or*. Les Poèmes. *Mercure de France*. Paris, t. 27, p. 224-225, juill. 1898.

⁵⁹¹ Idem, p. 277.

⁵⁹² Idem, p. 288

⁵⁹³ RACHILDE. Paris. *Les Romans*. *Mercure de France*. Paris, t. 22, p. 236, avr. 1898. Tradução nossa.

são os destruidores, os *simbolistas*, execrados do período de transição, os que morrerão sem a verdadeira glória, como todos os precursores sagrados dos geniais de amanhã”,⁵⁹⁴ e que figurariam em um novo estágio da evolução da literatura; aqueles que, possivelmente, seriam superados por gerações subsequentes, seguindo o curso natural desse processo na literatura. Enquanto os *novos* seriam uma sorte de “anarquistas da palavra”, Zola ainda comporia romances documentados à moda dos *faits-divers*. No que se refere à construção das personagens femininas nesse romance, Rachilde parece recusar-se a aceitar a representação da mulher zoomorfizada: “[...] Émile Zola deseja que permaneçamos a mulher *bovina*, de ancas largas, com grandes seios nus molhando-se na espuma cheia de sabão de uma água de limpeza”.⁵⁹⁵

Para Rachilde, *Paris* era um livro “muito belo, longo, pesado, não mais documentado do que uma novela curta ou um *fait-divers*; é uma Paris possível, que todo mundo pode ter visto através de seu temperamento, visto que possuímos um temperamento muito calmo”.⁵⁹⁶ Entre outras considerações sobre o romance e seu autor, Rachilde mesmo entrevê certa evolução da obra de Zola, e completa:

Paris é uma obra muito superior a *Terre* e a *Bête humaine*; menos boa, talvez, em qualidade de energia, do que *Lourdes*, ou o livre-pensador resistia com uma audácia teimosa do *métier* verdadeiramente extraordinária, mas mais interessante, mais perto de nós do que *Rome*.

A infelicidade é que o leitor francês, que coloca suas paixões acima de suas melhores leituras, vai, provavelmente, privar-se de folhear esse volume, – um enorme trabalho, – e punirá Émile Zola na sua glória social, recusando-lhe as cem edições obrigatórias. Isso será uma pena pois, do que o autor quis sair de sua linha de egoísta ambicioso para se tornar um... monstro, isto é, um cavaleiro da lenda, ele não permanece menos digno de toda a estima da mais alta burguesia. Excepcionalmente, confio que ele retornará aos velhos procedimentos de seu gênio.⁵⁹⁷

A crítica de Rachilde era marcada pelo humor e pela ironia. Em 1898, ao avaliar o romance *L'heure sexuelle*, trouxe à luz um romance escrito por ela mesma sob um pseudônimo masculino – Jean de Chilra. Em 1896, apresentou Chilra aos leitores do *Mercure de France*, anunciando o romance *Princesse des Ténèbres* e dando-lhe a seguinte recomendação: “Se o autor é um iniciante, eu o aconselho a escrever ainda cinco ou seis romances desse gênero, antes de tentar equilibrar uma nova *Princesse des Ténèbres*”.⁵⁹⁸ Vale ressaltar que “Rachilde” seria o nome atribuído ao espírito de um soldado sueco com o qual, quando jovem, essa escritora teria se comunicado em uma sessão espírita realizada na casa de seus pais. Ao lançar mão de

⁵⁹⁴ Idem, op. cit., p. 237.

⁵⁹⁵ RACHILDE. Paris. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 22, p. 238-9, avr. 1898. Tradução nossa.

⁵⁹⁶ Idem, p. 237. Tradução nossa.

⁵⁹⁷ Idem, p. 239-240. Tradução nossa.

⁵⁹⁸ Idem. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t.18, p. 287, mai 1896. Tradução nossa.

tal recurso, intentou “(...) manifestar, quanto ao seu livro, uma distância crítica sã; mostrar, enfim, quanto o sucesso literário permanece um problema fantasista”.⁵⁹⁹ O pseudônimo terminado em vogal “e” traduziria, também, a ambiguidade de sua detentora, que transitava entre o gênero masculino e feminino. No fim dos anos de 1800, Rachilde foi adepta do *cross-dressing*, vestindo-se com roupas masculinas, com o objetivo de atuar como repórter, sob pressão de seu empregador. Na época, chegou a distribuir cartões de visita com a inscrição “Rachilde, homem de letras”. Para isso, necessitou de uma autorização da polícia parisiense, já que tal prática era proibida. Deste modo, “a forma transgressora de se vestir serve para mostrar que ela [Rachilde] reivindica o privilégio masculino em particular e o privilégio de ser um ‘homem de letras’, como mostravam seus cartões de visita”.⁶⁰⁰

Ao narrar um encontro fictício com o jovem Chilra, que desejava lhe mostrar seu novo romance, Rachilde afirma: “não que seu romance fosse uma boa obra, o que eu não teria acreditado, mas que ele não havia errado de tê-lo escrito”.⁶⁰¹ Ao dar vez a um “diálogo” entre ambos, Rachilde parece mesmo lançar mão da forma da *enquête*, como aquela de Jules Huret, que buscava trazer à luz a opinião de literatos da época, bem como sua formação e preceitos. Enumerando as três principais características de *L’Heure sexuelle*, reflete a propósito dos resultados que obtinha por meio de sua escrita. Estar, ainda que ficticiamente, na pele de um jovem escritor alude à criação de um vínculo entre a crítica consagrada do *Mercure de France* e a romancista que, apesar de reconhecida, lidava com suas dificuldades e contradições, e parece contrária à ideia do “gênio” literário, humanizando a sua atividade:

Resumamos rapidamente a pequena história desse livro. Primeiro ponto: ele foi escrito em dezessete dias. Segundo ponto: não é mais mal escrito do que outro. Terceiro ponto: ele se assemelha muito a outros, ao menos por sua concepção romanesca (o autor não dissimula algumas relações, quanto ao encadeamento de seus capítulos, com o [livro] *Masque*, do Sr. Gilbert-Augustin Thierry).⁶⁰² Bom Jovem, vá! Agora, – grande inconveniência, – como Jean de Chilra não possui um amor imoderado pela hipocrisia, ele simplesmente chamou seu livro pelo nome: *L’Heure sexuelle*... De onde o início de sua falta de sorte.⁶⁰³

Nessa *causerie* com Chilra, Rachilde não deixa de lado a relação entre os escritores e editores, e o que significava vender livros naqueles anos. Mais uma vez, “ser” o jovem Chilra permitiu-lhe fazer um balanço de seu meio. A voz desse iniciante cheio de expectativas nos dá

⁵⁹⁹ DAUPHINÉ, op. cit., p. 266-267. Tradução nossa.

⁶⁰⁰ HAWTHORNE, Melanie C. *Rachilde and French Women’s Authorship. From Decadence to Modernism*. University of Nebraska Press, 2001. p. 109. Tradução nossa.

⁶⁰¹ RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t.22, p. 826, juin 1898. Tradução nossa.

⁶⁰² Gilbert-Augustin Thierry foi romancista e poeta francês. Colaborador da *Revue des Deux Mondes*.

⁶⁰³ RACHILDE, op. cit., p. 826-827. Tradução nossa.

a impressão de que certa inocência o acometia em seus primeiros passos na vida literária. A partir da obra de Honoré de Balzac, a figura do escritor passou a representar certo poder intelectual extraordinário e aspiração ao poder absoluto. Havia a imagem do escritor que contrastava com aquela do homem social, que entrevia no acúmulo do capital simbólico a via para a obtenção de reconhecimento e consagração, o que dependia de suas origens e de suas relações. De certo modo, o discurso de Chilra remete-nos à infelicidade dos que se engajavam em tal busca, e os percalços desse ofício. O esforço intelectual também é contraposto ao físico, embora ambos apareçam como uma espécie de moeda de troca:

Minha falta de força física, ele me explicou, impede-me de escolher o ofício de carregador ou de prostituído. Eu lamento. Mas eu vendo com prazer minha alma. Eu a vendo porque é veneno e sou anarquista. Se eu tivesse pensado em envenenar o mundo com meu corpo, talvez eu o teria vendido também, só sou muito são e com boa saúde; eu só poderia desinfetar a sociedade suja, pois vós sabeis do dom de minha pobre e pequena porção de carne. Ora, vendendo meus livros [diz Jean de Chilra], eu trabalho na grande obra obscura que perpetuam todos os outros escritores de nossa época. Se eles são ou mais hipócritas ou mais inconscientes que eu, não tenho menos direito, como eles, de envenenar a sociedade com tantos exemplares. É essa vossa opinião, Madame?”. Após ter colocado uma mesa entre minha pessoa e o jovem romancista anarquista, eu lhe respondi, com um ar afável: “Certamente, Senhor, compartilho de sua opinião!”. Acho prudente acrescentar aqui... que eu continuo: “E bem, ele bradou, animando-se, imagine que a *maison* Hachette, em nome do senhor Béranger [poeta francês], recusam-me a entrada das estações... apesar da publicação de meu *Heure sexuelle* no *Gil Blas* [jornal francês que contava com colaboração literária], que já o divulga suficientemente o mistério!”. Eu comecei a rir. Eles querem envenenar o mundo e quando, por acaso, o mundo não percebe isso, eles se surpreendem.⁶⁰⁴

Rachilde/Chilra chega a comparar a atividade literária à prostituição. Este trecho nos remete às questões particulares ao campo literário já apontadas no primeiro capítulo, no que se refere à subordinação dos escritores da época aos detentores do capital financeiro. A menção ao livreiro Hachette também não é gratuita. Louis Hachette (1800-1864), criador da *maison* que leva o seu nome, negligenciava a edição de clássicos, visando à venda. Após ascender graças à comercialização de livros escolares, Hachette lançou-se em um empreendimento inspirado em uma prática comum na Inglaterra, criando na França a rede das bibliotecas de estação, ou *bibliothèques de gare*. Aos (às) viajantes – sobretudo mulheres e jovens, oriundos da pequena burguesia – eram ofertadas coleções populares, vendidas a preços módicos. Eram livros curtos, de leitura fácil e que respeitavam os ditames da censura. Mais de 500 títulos entraram em circulação, e concerniam a assuntos diversos: guias turísticos, agricultura, viagens, literatura francesa... Recusar a entrada de Rachilde/Chilra nas *gares* corresponderia, portanto, a limitar-

⁶⁰⁴ RACHILDE. *Les Romans. Mercure de France*. Paris, t.22, p. 827-8, juin 1898. Tradução nossa.

lhe sua difusão; ou seja, restringia a propagação da dita “arte pura”. O fato de Jean de Chilra aceitar “vender a sua alma” também pode ser entrevisto sob outra perspectiva: sua essência tratar-se-ia de um “veneno”, e era “anarquista”, ou seja, capaz de “contaminar” o seu leitor de um espírito *novo*.

A conversa prossegue e parece referir-se aos escritores naturalistas (os “pornógrafos”) e ao alcance de suas obras junto ao público leitor. Rachilde/Chilra encerra revelando, mais uma vez, os contrastes do meio literário de sua época, exaltando a escrita que se distanciava dos salões, das estações e de escritores que conquistaram sucesso, e que se matinha no estilo que beirava ao “lixo”, aos “excrementos” e o “fiel” – este último uma alusão à reprodução da realidade na literatura:

“Imaginaí, Senhora, que todos os bem-sucedidos ou arrivistas de nossa época são pornógrafos, e eles entopem furiosamente as estações, esses autores famosos que detêm tanto ou mais o monopólio da reportagem do amor, pois ignoram totalmente a arte de amar, a única arte divina e temível. Eles são perversos, como somos lacaios, por ter visto manchas de... perversão (ele não pronuncia esta palavra assim) sobre os lençóis da cama dos outros! O que eles contam, sem coragem e sem vontade, não é a *paixão*, é o lixo, os detritos da paixão, os excrementos, e o fiel. Eu vos pergunto porque o lixo é recebido nos salões e mesmo nas estações, enquanto recusa-se de ali receber...”⁶⁰⁵

Rachilde, Pierre Quillard e tantos outros escritores do fim do século XIX não apenas publicaram romances e poesia, mas, também, percorreram trajetórias e frequentaram espaços de sociabilidades. Pierre Quillard nasceu em Paris, em 1864, e morreu nessa mesma cidade em 1912. Na época da ascensão do *Mercur de France*, era um jovem de 26 anos. Advindo do grupo de *La Pléiade*, seu talento de poeta foi exaltado pelo poeta simbolista Saint-Pol-Roux.⁶⁰⁶ “Celebremos Pierre Quillard por ter glorificado a Palavra Santa que precedeu a onda, a argila, o firmamento e curvou-se diante dos ancestrais puros: soberano poder dos tempos abstratos do Solitário”.⁶⁰⁷ Também foi autor dramático e teórico do teatro. Ainda no liceu, aproximou-se de então futuros membros de agrupamentos da década de 1890: Stuart Merrill,⁶⁰⁸ Ephraïm Mikhaël,⁶⁰⁹ André Fontainas e René Ghil. Sua colaboração no *Mercur de France* teve início em 1891, quando estreou com o poema “Solitude”, de intensa subjetividade e musicalidade, e debruçou-se sobre a obra “La femme enfant”, de Catulle Mendès.⁶¹⁰ Na revista, publicou poemas, prosa e estudos diversos. Em 1893, partiu para Constantinopla, onde permaneceu até

⁶⁰⁵ RACHILDE. Les Romans. *Mercur de France*. Paris, t.22, p. 828, juin 1898. Tradução nossa.

⁶⁰⁶ Por Saint-Pol-Roux, em fevereiro de 1891.

⁶⁰⁷ Fevereiro 1891, p. 186.

⁶⁰⁸ Poeta e contista estadunidense.

⁶⁰⁹ Poeta francês.

⁶¹⁰ Catulle Mendès era próximo de Rachilde, por exemplo.

1896 e exerceu a função de professor no colégio católico Saint-Grégoire-l'Illuminateur e na École Centrale de Galata. De volta a Paris, assumiu, em 1898, a rubrica “Les Poèmes”. Foi colaborador em diversos periódicos: *La Wallonie*, *Entretiens Politiques et Littéraires*, *Floréal*, *La Révolte*, *Temps Nouveaux*, *Droits de l'Homme*, *La Revue de Paris*, *Revue Blanche* e *Aurore*. Era amigo de Paul Verlaine e de Henri de Régnier, além de admirador de Leconte de Lisle.

Rachilde, pseudônimo de Marguerite Eyméry, nasceu em 1860,⁶¹¹ em uma família burguesa da região do Périgueux. Iniciou sua atividade literária ainda jovem, em um jornal local. Instalou-se em Paris em 1881, quando já havia publicado o seu primeiro romance, *Monsieur Vénus*,⁶¹² e foi introduzida por sua prima Marie de Saverny⁶¹³ a alguns escritores. Frequentou o grupo dos *Hydropathes* e colaborou em *petites revues*. Albert Samain apresentou-a a Alfred Vallette, com quem se casou em 1889, sob o testemunho de Willy e Camille Flammarion. Era próxima de Jean Moréas, Laurent Tailhade, dos irmãos Paul e Victor Margueritte, de Léo Trézénik,⁶¹⁴ Jean de Tinan,⁶¹⁵ Paul Verlaine e Jean Lorrain.⁶¹⁶ Foi sozinha a responsável pela crítica de romances do *Mercur de France* até 1914, quando passou a dividir a atividade com sua amiga Henriette Charrasson,⁶¹⁷ abandonando o posto definitivamente em 1925, aos 65 anos. Rachilde empenhou-se na tarefa de crítica do *Mercur* em um momento em que raramente se atribuía essa função às mulheres:

Em 1890, há poucas mulheres críticas em Paris. Desconfia-se delas. O próprio Rémy de Gourmont [sic], durante uma reunião de redação, sugere que sejam dados a Rachilde livros escritos por mulheres, gênero menor por essência, depois os livros que não valiam a pena.

A pequena Sra. Vallette, que pouco aprecia a ironia de Gourmont, vai provar que brilha no exercício por vezes árduo da crítica literária.⁶¹⁸

Estas informações bibliográficas, aliadas à pesquisa centrada em “Les Livres”, “Les Poèmes” e “Les Romans”, permite-nos estabelecer uma ligação entre os críticos do *Mercur de France* e os autores das obras avaliadas. Esses escritores eram, em sua maioria, simbolistas ou provenientes de agrupamentos que propunham novas incursões literárias; alguns eram

⁶¹¹ Segundo Mélanie C. Hawthorne, em sua obra *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*, Rachilde dizia que havia nascido em 1862.

⁶¹² Publicado em 1884, conta a história de Raoule de Vénérande, que se apaixona por Jacques Silvert.

⁶¹³ Maria de Saverny era uma “*maitresse femme*”, ou seja, mulher que exercia autoridade em seu meio. Editora da revista *L'École des Femmes*.

⁶¹⁴ Pseudônimo de Léon Épinette (1855-1902). Poeta, romancista e dramaturgo. Amigo de Rachilde. Um dos fundadores da revista decadente *Lutèce*.

⁶¹⁵ Jean Le Barbier de Tinan nasceu em 1874. Participante da “jeune école fin-de-siècle”; cultor do dandismo e do estetismo. Amigo de Pierre Louÿs, Debussy e Léataud. Colaborador do *Mercur de France*.

⁶¹⁶ Pseudônimo de Paul Duval (1855-1906). Chronista do *Journal* e de *L'Echo de Paris*, entre outros periódicos.

⁶¹⁷ Escritora francesa (1884-1972). Colaborações: *Mercur de France*; *La Croix*; *La Vie Catholique*; *La Revue des Deux Mondes*; *Les Écrits de Paris*; *La Dépêche Tunisienne*; *L'Action française*; *Le Noël*; *Les Lettres*.

⁶¹⁸ FERLIN, Patricia. *Femmes d'encrier*. Bartillat, 1995. p. 94-5. Tradução nossa.

discípulos de Stéphane Mallarmé e frequentavam seus *Mardis*. Havia colaboradores do *Mercure*, além de fundadores e próximos a eles; colaboradores de outras *petites revues*; jornalistas; parnasianos, naturalistas e entusiastas de outros movimentos; donos de salões e acadêmicos. A eles, os críticos do *Mercure de France* mostravam-se favoráveis ou não e, em alguns momentos, posicionavam de forma intermediária.

Em 1890, aqueles que receberam avaliações em “Les Livres” advinham, de modo geral, dos agrupamentos da época.⁶¹⁹ Eram jovens cuja média de idade permanecia na casa dos 30 anos e que compunham um “grupo sem relações, sem notoriedade, sem dinheiro”,⁶²⁰ possuíam apenas os seus periódicos como via para apresentar ou falar de seus livros, assim como para oporem-se à tradição, dado que pode explicar sua assiduidade na referida rubrica.

Nesse sentido, podemos considerar, também, que os conceitos em “ismo”, tal qual o “simbolismo”, surgiram e se impuseram ao longo da história literária francesa e foram “lançados em batalhas estéticas ou intelectuais; [...] seus empregos eram diversos, pois constituíam questões nas lutas simbólicas e dependiam das posições dos agentes”.⁶²¹ Traços comuns reuniram indivíduos em um “rótulo”, e este era sustentado por membros de um mesmo grupo. Essa afinidade e conseqüente defesa de uma doutrina explicariam a significativa presença de simbolistas em “Les Livres”. Por outro lado, essas classificações provocavam “contradições e crises internas inevitáveis”,⁶²² o que também aparece nesses *comptes rendus*. As resenhas pouco amistosas ilustram essas dissonâncias, e o exemplo de René Ghil é incisivo: esse “dissidente” do Simbolismo esteve em querelas com o *Mercure* a partir de um comentário de um livro de sua autoria feito por Alfred Vallette em 1890 – como vimos, nessa resenha, Vallette afirma que a poesia filosófica de Ghil “saberia ser apenas uma longa e fastidiosa repetição das origens do homem”,⁶²³ entre outras falhas. A avaliação negativa não ficou sem resposta: no mês seguinte, como já se mencionou, foi publicada a carta de René Ghil à redação, explicitando o que seria, verdadeiramente, e em tom pouco amigável, o seu “princípio de filosofia evolutiva”. Assim, observamos que dissidência e o “reagrupamento” (surgimento do Naturismo, por exemplo) eram, ainda, ações de “pretendentes ainda não consagrados, enquanto

⁶¹⁹ Villiers de l’Isle-Adam; Édouard Dubus; Angelin Ruelle; J.-K Huysmans; Marie Kryszynska; Francis Vielé-Griffin; Tola Dorian; Édouard Rod; Tola Dorian.

⁶²⁰ GOURMONT, Remy de. Le *Mercure de France*. In: *Promenades littéraires, quatrième série*. Paris: Mercure de France, 1912. Disponible sur : <http://www.remydegourmont.org/rg/mercure/vallette.htm>. Tradução nossa.

⁶²¹ BOSCHETTI, Anna. *Ismes*. Du réalisme au postmodernisme. Paris: CNRS Éditions, 2014. p. 12. Tradução nossa.

⁶²² Idem, p. 78.

⁶²³ VALLETTE, Alfred. I. Dire du mieux : - I. Le Meilleur Devenir ; - Le Geste ingénu. *Les Livres. Mercure de France*. Paris, t.1, p. 141, avr. 1890. Tradução nossa.

o acesso à consagração da obra pessoal coincide, com frequência, com a recusa da etiqueta e/ou o distanciamento, e mesmo a ruptura ruidosa com o grupo”.⁶²⁴

As amizades não eram condição *sine qua non* para que se recebesse uma nota de aprovação. Nesse processo, solidifica-se, novamente, a questão do Simbolismo midiático, a exemplo do que já foi explicitado sobre o episódio do *Mercure* e a *Revue Indépendante*. A par de qualquer enlace social, era necessário manter a sustentação de determinadas ideias nas *petites revues*. Este é o caso de Léo Trézénik,⁶²⁵ amigo íntimo de Rachilde, e de Dauphin Meunier, autor de *A Trépas*, próximo a Édouard Dubus. Sem dúvida, laços com os redatores do *Mercure de France* poderiam garantir a leitura de uma determinada obra, mas não asseguravam a sua aclamação: autores e críticos, e suas respectivas práticas, “eram apenas os aspectos mais visíveis de um processo coletivo; é preciso levar em conta o conjunto dos campos, dos agentes e das instituições que, por meio de suas relações dinâmicas e variáveis, concorrem a produzir ideias, obras, classificações, representações e os esquemas de visão e de apreciação”.⁶²⁶

Quando assumiu “Les Poèmes”, Pierre Quillard apresentou suas perspectivas aos leitores do *Mercure de France* e deu pistas, também, sobre aspectos referentes à crítica e sociabilidade entre os redatores das *petites revues*. No início de seu texto, afirma que suas linhas seriam “imparciais”. Porém, após elogiar seus antecessores na rubrica – seus amigos Henri de Régnier e Francis Vielé-Griffin, – Quillard elencou seus companheiros de trajetória literária, todos colaboradores ou próximos do *Mercure*, sugerindo quais seriam aqueles que compunham a sua *rede*. Outro indício dessa cooperação aparece em abril de 1898, na resenha de *L’Almanach des poètes*, de Robert de Souza. São citados os nomes de Saint-Pol-Roux, Henri Ghéon, Albert-Saint-Paul, Camille Mauclair, Georges Rodenbach, Tristan Klingsor, A.-Ferdinand Herold, Francis Jammes, Stuart Merrill, Francis Vielé-Griffin, Charles Van Lerberghe, Albert Samain e Laurent Tailhade como participantes dessa coletânea. Todos pertenciam ao grupo do *Mercure de France* e apresentá-los como parte de uma compilação legitimava a sua distinção entre os demais literatos. Para tanto, Quillard assume que Robert de Souza havia composto uma obra de propaganda sem, contudo, deixar de selecionar os melhores poetas de seu tempo. Isto é prova, ainda, da existência de certas práticas de validação dos escritores.⁶²⁷

A aversão à *grande presse* ilustrou-se em resenhas contrárias aos romances assinados por seus representantes. Jean Reibrach, não apenas redator da *Revue des Deux Mondes*, mas,

⁶²⁴ BOSCHETTI, op. cit., p. 13. Tradução nossa.

⁶²⁵ Vallette redigiu a resenha de *La Confession d’un Fou*, em maio de 1890.

⁶²⁶ BOSCHETTI, op. cit., p. 4. Tradução nossa.

⁶²⁷ QUILLARD, Pierre. Les Poèmes. *Mercure de France*. Paris, t. 26, p. 230-231, avr. 1898.

também, naturalista – e, como vimos, acusado de “ser” Émile Zola – foi aquele a quem se destinou a crítica mais feroz. Ataques pontuais eram igualmente dirigidos aos que exerciam a função de jornalista. Em julho de 1890, no resumo de *Sébastien Roch*, de seu amigo Octave Mirbeau,⁶²⁸ Remy de Gourmont, entre outras fragilidades do escrito, ressalta a sua proximidade com o fazer do jornal, que transformou a narrativa em uma “crônica perdida”, “lógica” e povoada de figuras “tradicionais”, elementos que iriam de encontro com as novas propostas de narrativa da virada do século XIX:

É, intencionalmente, a aventura de uma criança mimada por manobras onânicas, por culpa de um de seus mestres, jesuítas, – e que o torna, por isso, inapto à vida normal. Mas, como banido do colégio, ele, na idade exigida, desvirgina uma namorada, depois faz-se de soldado honesto, ele acredita que, sem a morte do acaso que o detém, ele estaria casado como qualquer outro. Então? – Mas não, o autor ocupou-se mais de um estudo lógico do que de um panfleto. Encontramos, nesse volume, os tradicionais “Jesuíta hipócrita”, “padre implacável”, “política tenebrosa”: isso vai até a “pesada, a criminosa, a mão homicida do padre, tão fatal ao cérebro humano”. E apenas personagens conhecidas: a silhueta do abade Bourinisien, ainda entediado; o Sr. Homais, que se tornou vendedor de quinquilharia e monarquista. Essas coisas antigas são redigidas em frases tais como: “Paralisar os cérebros e manejar as almas...” – “Um misticismo *violento*, uma obsessão por lenda e epopeia bem feitos, para impressionar as jovens almas *delicadas*”, etc. Quantas boas crônicas perdidas! Está próximo o dia em que será preciso, entre literatura e jornalismo, optar definitivamente.⁶²⁹

Ao analisarmos a resenha assinada por Remy de Gourmont, refletimos sobre a relação entre literatura e jornalismo no período, e os motivos de sua recusa por parte de alguns escritores, sobretudo aqueles que se posicionavam na dicotomia *petites revues/grande presse*. Em 1834, Honoré de Balzac, em sua *Monographie de la presse parisienne*, classificou os proprietários de jornais como “ambiciosos” e “especuladores”. No ano seguinte, Théophile Gautier publicou o romance epistolar *Mademoiselle de Maupin*, cujo prefácio, em uma espécie de manifesto, proclama-se contrário à arte utilitária, o que inclui a produção de jornalistas que escreviam peças de teatro e romances, ou de críticos que não eram escritores (“O crítico que nada produziu é um covarde; é como um abade que corteja a mulher de um laico: este não pode vingar-se, nem brigar com ele”).⁶³⁰ O século XIX foi, de fato, aquele de “artistas híbridos”, que se dividiam entre o jornalismo e a literatura, já que encontravam nos jornais meio de sobrevivência:

⁶²⁸ Romancista, ensaísta e dramaturgo nascido em 1850, na França. Jornalista e crítico de arte. Defensor dos impressionistas. Próximo de Edmond de Goncourt. Amigo de Remy de Gourmont. Do “grupo de Médan” (Huysmans, Céard, Hennique, Alexis, Maupassant, Mirbeau).

⁶²⁹ R. G. Sébastien Roch. *Les Livres. Mercure de France*. Paris, t.1, p. 25, juill. 1890. Tradução nossa.

⁶³⁰ GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, s. n., s. d., p. 12.

O trabalho do jornalista não poderia ser confundido com o de criador. Atividade subalterna e essencialmente estrangeira à literatura, a prática do jornalismo coloca o escritor “colaborador” em uma posição desconfortável. Ser bizarro, monstruosa criatura de duas cabeças destinada ao sofrimento, esse médico e o monstro agrava sua situação e cede lucidamente às propensões vergonhosas. Prostituição, acusa a maioria dos contemporâneos. Esquizofrenia, diríamos mais gentilmente.⁶³¹

A imprensa seria, portanto, sinônimo de corrupção da literatura, e a exigência da “verdade” do jornalismo era tida como um problema. O jornalismo seria, ainda, atividade “degradante” e “efêmera”, inserida em um espaço de “chantagens”. Até o final dos anos de 1880, era impossível definir precisamente o que seria a atividade de jornalista, que não possuía características profissionais fixas.⁶³² Apenas na virada do século, com o *Affaire Dreyfus*, ocorreu a sua profissionalização, e o mesmo Octave Mirbeau, criticado por Remy de Gourmont em 1890, fez parte desse processo. Graças a um evento político, um novo olhar foi lançado à imprensa, e a “carreira de Mirbeau apresentou-se como cortada em duas pelo *Affaire Dreyfus*”.⁶³³ A partir de 1898, “a questão das relações da imprensa e do livro não se impunham mais nos mesmos termos: o aprendiz de poeta não ‘cai’ mais no jornalismo; é o intelectual que passa a ter ali suas armas”.⁶³⁴ Em 1899, foi criada a primeira escola de jornalismo na França.

Conseqüentemente, em 1898, em “Les Poèmes”, assim como em “Les Livres”, foram elogiadas, sobretudo, as obras de autores pertencentes às redações das *petites revues*, tidos como livres de tal “desvirtuamento”. Quillard manteve-se próximo dos poetas da Bélgica, cujas obras aparecem com frequência em sua rubrica – ele mesmo, como já se mencionou, foi colaborador de *La Wallonie*. Em dezembro de 1898,⁶³⁵ dedicou todas as linhas de “Les Poèmes” aos expoentes belgas na poesia, os quais considerou enriquecedores da literatura francesa: Georges Rodenbach,⁶³⁶ Paul Gérardy,⁶³⁷ C. Léandre⁶³⁸ e Georges Reus,⁶³⁹ de modo geral bem avaliados, notadamente no que concerne à forma de sua poesia. A partir de suas apreciações favoráveis dos versos desses autores, mostrou-se afinado às práticas do seu tempo, avaliando positivamente novas incursões literárias em um momento em que o Simbolismo já não era apenas a única proposta de renovação da literatura. No entanto, deixou clara sua contrariedade

⁶³¹ MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *L'Écrivain-journaliste au XIXe siècle: un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers intempestifs, Collection Lieux Littéraires, 2003. p. 8. Tradução nossa.

⁶³² DELPORTE, Christian. *Les journalistes en France (1880-1950): Naissance et construction d'une profession*. Paris: Éditions du Seuil, 1999. p. 158.

⁶³³ MELMOUX-MONTAUBIN, op. cit., p. 244. Tradução nossa.

⁶³⁴ Idem, p. 245. Tradução nossa.

⁶³⁵ QUILLARD, Pierre. *Les Poèmes*. *Mercure de France*. Paris, déc. 1898. Tome 24. p. 742-746.

⁶³⁶ *Da Jeune Belgique*.

⁶³⁷ *La Wallonie e Floréal*.

⁶³⁸ *Do Chat Noir*.

⁶³⁹ Romancista.

diante da crítica intolerante de seu colega Iwan Gilkin que, na revista *Effort*, mostrou-se radical enunciatador do fim do movimento simbolista, classificando-o como “intolerante e partidário”, além de “fanático inquiridor de todas as heresias e clichê do verso livre”. Vemos, neste caso, que há a crítica que também repreende a crítica, quando seus respectivos autores assumem posições opostas. Pierre Quillard também censurou as estrofes de alguns naturistas, que, segundo ele, não souberam aproveitar os procedimentos dessa escola ou da influência de outros mestres; tal reprova dirigiu-se a Saint-Georges Bouhélier,⁶⁴⁰ – um de seus fundadores, – Albert Keim, parnasiano convicto e discípulo de Heredia, e Frédéric Saisset.⁶⁴¹ O Naturismo, cuja raiz encontrava-se no Naturalismo de Émile Zola, proclamava o término do Simbolismo.

Já em seus “Romans”, Rachilde não se limitou ao apoio a membros das *petites revues*, e, inclusive, avaliou positivamente aqueles que pertenciam à grande imprensa. No caso específico dos jornalistas, apreciações favoráveis eram destinadas àqueles que, outrora, haviam participado de agrupamentos ou foram próximos do *Mercure de France*, como Henry Kistemaekers e Paul Acker. Rachilde manteve-se contrária aos preceitos do Naturalismo e, além disso, cedeu espaço em sua rubrica às escritoras de sua época.⁶⁴² Apesar da afirmação de Claude Dauphiné de que Rachilde “não apreciava de modo algum as mulheres em geral, e as mulheres de letras em particular”,⁶⁴³ um grande número de resenhas contemplou essas escritoras. Em “Les Romans”, há cumprimentos a Marie-Louise,⁶⁴⁴ Max Lyano,⁶⁴⁵ Jean Pommerol,⁶⁴⁶ Brada,⁶⁴⁷ Camille Pert⁶⁴⁸ e mesmo a Marcelle Tinayre,⁶⁴⁹ desafeto declarado de Rachilde. Quando se deparava com algum romance cujas personagens principais eram femininas, a crítica destacava a maneira como eram construídas. Um exemplo data de janeiro de 1898, na resenha de *D’un pays lointain*, de Remy de Gourmont, o qual sugere certa simpatia às personagens femininas fortes e transgressoras, que reuniam em si elementos díspares, já que,

⁶⁴⁰ Stéphane-Georges Lepelletier de Bouhélier, poeta, romancista e dramaturgo francês (1876-1947).

⁶⁴¹ Poeta. Nasceu em Perpignan, em 1873. Da família de Albert Saisset, que escreveu brochuras em língua catalã popular. Da revista *La Clavallina*, fundada em 1896 em Perpignan, e que falava da renovação poética. Próximo do grupo dos naturistas.

⁶⁴² Diferentemente dos outros colaboradores – cinco mulheres mencionadas em “Les Livres”, em 1890; nenhuma em “Épilogues” e em “Les Poèmes” (1898); 21 em “Les Romans”.

⁶⁴³ DAUPHINÉ, op. cit., p. 168. Tradução nossa.

⁶⁴⁴ Filha do imperador François I^{er} da Áustria e esposa de Napoleão I; posteriormente, Duquesa de Parma.

⁶⁴⁵ Pseudônimo de Berthe Nolé. Resenhas de seus livros em *La Plume*. Próxima de Maurice Maeterlinck, Saint-Pol-Roux e Francis Viélé-Griffin.

⁶⁴⁶ Pseudônimo de Lucie Guénot. Nasceu na França em 1859. Colaboradora da revista *Minerva* (1902) e da *Revue Hebdomadaire*.

⁶⁴⁷ Pseudônimo da Condessa de Puliga. Mulher de Letras e romancista. Colaborou em *L’Illustration*, no *Figaro* e na *Revue de Paris*. Autora de romances mundanos.

⁶⁴⁸ Louise-Hortense Cyrille (1865-1952). Colaboradora de *L’Informateur des Gens de Lettres*.

⁶⁴⁹ Marcelle Chateau, romancista nascida em 1872. Criada em um meio boêmio e artista. Feminista e socialista. Colaboradora da *Fronde*. Frequentadora dos restaurantes do Quartier Latin e das livrarias de vanguarda.

em sua própria produção literária, Rachilde não reproduzia figuras que reforçavam estereótipos atrelados ao gênero.⁶⁵⁰

As damas dos solares e dos palácios de seus sonhos são fadas malvadas. Elas encantam com vozes de menininhas que recitam lições, mas elas vos cortam a respiração com seus gestos inesperados, como em “Mains de reine” [conto de Gourmont]. Todas as heroínas do *Pays lointain* são muito caprichosas, e de longe mentem melhor! Esses rostos de jovens estatuetas, delicados, pálidos, têm buracos de sombras nos olhos, grandes buracos profundos onde se precipitam os homens para não mais subir novamente. Há tal aventura de uma senhorita que viaja, que faz tremer. Remy de Gourmont teria criado verdadeiramente uma espécie de mulher muito estranha, um bibelô de vitrine composto de uma pasta colorida com sangue e ácidos. Elas estão, contudo, muito vivas porque parecem muito mais *jovens* do que outras heroínas, e não de propósito são singulares ou trágicas. Elas brincam sempre e com tudo. Elas caem, correndo atrás das quimeras, como moléculas, *naturalmente*, deixando ver coisas. Elas têm rostos pintados; contudo, olhos que se remexem, olhos que fazem sinais. São mais ídolos do que bonecas, e ídolos não são regidos por leis: são elas quem as inventam. Elas são somente muito más, esses pequenos ídolos do país longínquo de Gourmont, e elas matam furiosamente pela fatalidade oriental de seus belos e pequenos gestos.⁶⁵¹

Todavia, Rachilde manteve sua postura antifeminista, o que indicava que a escritora possuía ideias conservadoras a respeito do movimento, que ganhou força na segunda metade do XIX, chamando o romance de Martial Hémon⁶⁵² de “espantalho salutar”. Com Dick May, socióloga e jornalista,⁶⁵³ foi ainda mais adversária e irônica, atacando não apenas suas aspirações literárias, mas sua personalidade, além de fazer insinuações contra a *Revue Blanche*, na qual o romance foi lançado:

Eu imagino que isso [o romance *L'Alouette*] foi escrito por uma amorosa jovem que ainda acredita que se *lança* um livro, que se encontra um marido na calçada, que os cenáculos dos jovens existem, que se pode viver com uma xícara de chocolate e que as estudantes são mulheres honestas, no sentido exato da palavra, pois uma mulher honesta jamais estuda. *Alouette* é o título de uma revista, *rive gauche*, a revista dos Jovens, que é a trombeta do renascimento latino, e essa bela jovem amorosa vai atirar nessa boca de cobre seu primeiro romance. Eu não preciso dizer a vocês que a recebemos de braços abertos e que *lançamos* seu nome e seu livro. A infelicidade, para a psicologia dessa obra, é que nunca há mais do que o autor que percebe um *lançamento*. Os outros... incluindo os diretores das revistas jovens ou velhas, não ouvem falar desse acontecimento e passam para outro crime. Inutilmente, entretanto. A heroína esposa um bom rapaz e faz-lhe o sacrifício de sua nascente glória.

⁶⁵⁰ FINCH, Alison. *Women's writing in the nineteenth-century France*. Cambridge Studies in French, 2000.p. 208.

⁶⁵¹ RACHILDE. *Les Romans. Mercure de France*. Paris, t.25, p. 231, janv. 1898.

⁶⁵² Pseudônimo da Sra. Martin-Grillon, escritora francesa.

⁶⁵³ Pseudônimo de Jeanne Weill (1859-1925), romancista francesa que fundou, em 1900, a escola de jornalismo que se tornou a École supérieure de journalisme de Paris.

Tudo acaba muito mal para o feminismo, já que isso acaba nos braços de um homem, isto é, legitimamente.⁶⁵⁴

A presença constante das obras da escritora Gyp na rubrica de Rachilde merece atenção particular. Pseudônimo de Sybille-Gabrielle-Marie-Antoinette de Riquette de Mirabeau, também condessa de Martel de Janville, nasceu em 1849. Era romancista, amiga de Maurice Barrès e de Jules Lemaître. Foi autora de mais de 20 livros, que passou a escrever para suprir suas necessidades financeiras. Apoiadora de Boulanger, aderiu também às teses de Édouard Drumont,⁶⁵⁵ autor de *La France juive* e considerado o “papa do antissemitismo”.⁶⁵⁶ Apesar da frequente repulsa de Rachilde por mulheres escritoras, era admiradora da personalidade de Gyp. Em 1898, avaliou os seguintes romances de sua autoria: *Totote*, *Israël* e *Journal d'un Grinchou*. Do primeiro, Rachilde ressaltou o bom desenvolvimento do tema, – o adultério, – a construção da personagem principal, Totote, o estilo e o espírito “filosófico” de Gyp. Na análise de *Israël*, Rachilde foi além. Publicada em abril de 1898, ela divide o espaço de “Les Romans” apenas com a resenha de *Paris*, de Émile Zola, o que nos sugere que a autora desejou que a atenção do leitor se concentrasse apenas nessas duas obras. Poucos meses após a publicação de *J'accuse*, Rachilde coloca lado a lado o defensor de Dreyfus e uma escritora declaradamente antissemita, que, por conta de sua formação política, criação religiosa e classe social, estigmatizou os judeus e transformou-os em personagens de seus livros. Se Zola, apesar de importância reconhecida, é visto com ressalvas, a Gyp é atribuída maior concordância por parte de Rachilde, indicando que, em 1898, a restrição contra o autor ainda se fazia ecoar, pois encarnou o “burguês” de sua época, “sem crença, positivo, cheio de semi-vícios e de meias virtudes”⁶⁵⁷ e que impôs à arte “a venda da razão”.

Rachilde inicia a resenha de *Israël* afirmando que Gyp, – chamando-a de “condessa”, – era uma senhora representante da “França de outrora”, sinônimo de um país vitorioso e encarnação de *La Fronde*, ou seja, semelhante à contestação do *status quo* vigorante. Nessas linhas, lança mão de adjetivos que parecem vivificar a personalidade de Gyp: “amazona”, “audaciosa” e “*enfant terrible*” são alguns dos epítetos empregados. Ao descrever *Israël*, a crítica parece estar em consonância com as ideias da autora, comparando a comoção diante do caso Dreyfus à paixão de Cristo – ao aproximar ambos os nomes em seu texto, nos remete mesmo a um jogo de palavras:

⁶⁵⁴ RACHILDE. Les Romans. Paris, t. 23, p. 812-13, sept. 1898. Tradução nossa.

⁶⁵⁵ Édouard Drumont foi um jornalista, escritor, polemista e político francês (1844-1917). Fundou o jornal *La Libre Parole*. Contrário a Alfred Dreyfus, era nacionalista e antissemita. Criador da Ligue nationale antisémitique de France.

⁶⁵⁶ FERLIN, op. cit., p. 209. Tradução nossa.

⁶⁵⁷ RACHILDE. Les Romans. *Mercur de France*. Paris, t. 26, p.237, avr. 1898. Tradução nossa.

Resumamos, portanto, *Israël*, e constatemos o *outro* perigo, que não está somente no meio de sua face! O perigo de acolher esse povo, pouco assimilável por excelência, fabricante de deuses para não lançar mão deles, e que temos raiva de adotar todos os deuses exilados: Jesus, Dreyfus. Os judeus são sempre os mesmos, periódicos e vexatórios como os tarôs egípcios. Eles contêm figuras geométricas em rotações fixas que imitam as rotações dos astros. E o assustador dessas figuras é que elas podem ser lidas em todos os sentidos, a favor ou contra o próprio elemento que as produziu. Elas detêm inocências ou profecias fatais, violentas, absurdas, como a nuvem detém os relâmpagos, e os lança ao acaso: fulguram, destroem casas, transformam os metais, depois passam e vão além. Nós trabalhamos para nada alcançarmos. Eles não param nunca. Eles trabalham para trabalharem mais. É próprio desse povo semear a perturbação para recolher o ouro. Desde o tempo da Bíblia, pratica com lógica a confusão.⁶⁵⁸

Rachilde também considera o fato de que, para Gyp, “todos os semitas possuíam sotaque alemão”, em clara alusão aos conflitos entre Alemanha e França, já discutidos no primeiro capítulo. Em sua juventude, Gyp presenciou as consequências dessa disputa. Na contramão dos demais colaboradores do *Mercure de France*, o posicionamento de Rachilde soava como antissemita. Ao prosseguir referindo-se ao *Affaire Dreyfus*, exclui apenas Pierre Quillard do grupo de *dreyfusards* “desprezíveis”. Considera que o pior defeito dos judeus seria o de se declararem sempre “inocentes”: “Jesus nos fez atuar como vilões; Dreyfus falhou ao forçar nossa crucificação, algo muito necessário, diga-se de passagem...”.⁶⁵⁹ Por fim, antropomorfiza *Israël*, fazendo-lhe um apelo, tal como se o romance evocasse o reino bíblico, transformado em alguém que poderia atender a uma prece; notamos, também, que Rachilde se dirige a *Israël* utilizando-se do pronome possessivo *tes*, empregado em contextos informais, além do verbo no imperativo na segunda pessoa do singular (“*fais-nous*”), como se verdadeiramente orasse por sua intercessão. A prece seria por “justiça”, que parece não estar ao lado dos *dreyfusards*:

Ó, *Israël*, dê-nos, enfim, a graça de tuas especulações divinas! Espere-nos para fabricar-nos, em ouro, o ídolo *Justiça*, que o antigo deus seja acabado! Se, do alto do Gólgota, o pálido tuberculoso ainda expectora estrelas da luz deste mundo, deixe-nos contemplá-las, já que amamos as visões de um outro mundo! A cruz, a renúncia, a paixão, sofrimento e pobreza até o amor à morte, já é suficientemente absurdo, mas a *balança*, a igualdade para todos, a negação do pitoresco, a famosa justiça dos homens, não, esse flagelo, mesmo de ouro, seria muito absurdo! Não teríamos mais o direito de ser o mais forte porque seríamos o mais belo, o que representa o único direito humano... em arte!⁶⁶⁰

⁶⁵⁸ RACHILDE. *Les Romans. Mercure de France*. Paris, t. 26, p.234, avr. 1898. Tradução nossa.

⁶⁵⁹ Idem, p. 235. Tradução nossa.

⁶⁶⁰ Idem, p.235-236. Tradução nossa.

No mesmo ano, na resenha do romance *Grinchou*, Rachilde não só retomou a oposição Gyp-Zola como também estabeleceu um contraponto entre essa escritora e o também nacionalista Maurice Barrès. Ambas eram próximas de Barrès, a quem Gyp, segundo Rachilde, teria superado. Afirma que “Gyp lança mão da linguagem comum, das palavras mais comuns e ela nunca visa a efeito algum e, contudo, sua arte é tão grande que iguala à natureza. O que compreendo é que ela detesta Zola, o mais completo entre os falsos realistas!...”.⁶⁶¹ A assertiva nos leva a pensar que a diferença entre Gyp e Zola, para Rachilde, se dava em âmbito literário; contudo, analisando o momento em que viviam, e o posicionamento ideológico desses dois escritores, deduzimos que essa declaração poderia ser associada, igualmente, ao momento político da época.

Ao isolarmos os nomes daqueles que aparecem em “Les Livres”, no início da década de 1890, e em “Les Poèmes” e “Les Romans”, deparamo-nos com aqueles de Geoges Darien, Camille Flammarion, Édouard Rod, Jean Richepin. J.-H. Rosny, Édouard Dubus, Charles Le Goffic, Jean Ajalbert, Jean Reibrach e Lucien Muhlfeld. A presença desses autores em diferentes momentos da revista, bem como suas respectivas avaliações, indica-nos que o posicionamento contrário ao Naturalismo manteve-se do início da *série moderne* do *Mercure de France* até o ano de 1898. Os próximos do *Mercure* e pertencentes às *petites revues*⁶⁶² receberam resenhas favoráveis em 1890 e 1898, o que nos mostra a permanência da camaradagem própria dessas publicações. Faz-se necessário considerar que essas obras e autores pertenciam a um campo editorial específico, caracterizado por “relações privilegiadas, onde homem de letras e editor prestam assistência mútua”.⁶⁶³ Afora essa particularidade, cada editor possuía a sua marca, que assegurava aos leitores “a atenção dos amantes desse tipo de literatura; a escola literária na qual investe preferencialmente uma editora contribui em troca para lhe dar uma especificidade face aos concorrentes”.⁶⁶⁴

Em “Les Livres”, “Les Poèmes” e em “Les Romans”, Savine, Ollendorf e *Mercure de France* foram as editoras mais assíduas.⁶⁶⁵ No início da década de 1890, Albert Savine atuava como uma espécie de mecenas dos jovens escritores. Do catálogo de sua *Nouvelle Librairie*, constam os nomes de Paul Adam, Barbey d’Aurevilly, Léon Bloy, Alphonse Daudet, Louis Dumur, Remy de Gourmont, Jean Lombard, Jean Lorrain, Paul Margueritte, François de Nion,

⁶⁶¹ RACHILDE. Les Romans. *Mercure de France*. Paris, t. 27 p. 816, sept. 1898. Tradução nossa.

⁶⁶² Flammarion, Dubus e Muhlfeld.

⁶⁶³ CHARLE, op. cit., p. 149. Tradução nossa.

⁶⁶⁴ RACHILDE, op. cit., p. 149-50. Tradução nossa.

⁶⁶⁵ Aparecem, por exemplo, as seguintes editoras ao longo desses anos: Fasquelle; Lemerre; Stock; Plon; Armand Colin; Société Libre d’Édition; Didot; Perrin; Havard; Calmann-Lévy; Ollendorff; Clerget; Imprimerie Notre-Dame des Prés; Fischbacher; L’Effort; Librairie de La Nouvelle Revue; etc.

Rachilde, Édouard Rod e J.-H. Rosny, entre outros, muitos pertencentes ao grupo do *Mercure* e cujos escritos refletiam o seu gosto e suas preferências literárias, além de seu posicionamento político.⁶⁶⁶ Ao final desse decênio, a editora *Mercure de France*, como apontamos no primeiro capítulo, já se havia consolidado. Sem dúvida, colocar em evidência os livros de seus autores nas rubricas da revista era uma forma de publicidade e, também, de difusão de certa especificidade literária. Caso semelhante ocorria com as edições de Paul Ollendorf, que editava os livros de Jules Renard e Willy, também do *Mercure de France*. Já as obras editadas por Calmann-Lévy, o editor dominante na época, não ocupavam espaço amplo nas páginas da revista. Os grandes editores do período eram “especialistas na produção em massa, e ininteressavam-se apenas por autores que tinham a estima do grande público”.⁶⁶⁷

Neste capítulo, apresentamos nossas primeiras considerações sobre o Simbolismo no *Mercure de France*, pautando-nos em sua crítica literária e nas sociabilidades mantidas entre seus colaboradores. No capítulo a seguir, refletiremos de maneira aprofundada sobre essa crítica, bem como sobre os contornos desse gênero no cenário simbolista da França *fin-de-siècle*.

⁶⁶⁶ PARINET, Élisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine*. XIXe-XXe siècle. Éditions du Seuil, 2004. p. 241.

⁶⁶⁷ PARINET, op. cit., p. 238. Tradução nossa.

3 Crítica, forma e movimentos literários no *Mercure de France*

No *Mercure de France*, a crítica literária mostrou-se significativa, na medida em que deu vez e voz não apenas às pretensões daqueles que buscavam a renovação na literatura e nas artes, mas foi ferramenta para a reafirmação do Simbolismo na década de 1890. Assim, neste capítulo, continuamos a oferecer os indícios que reafirmam o *Mercure* como publicação simbolista a partir de um olhar mais atento aos seus textos de crítica.

Em março de 1893, Alfred Vallette assinou “Notes d’esthétique littéraire: Le Symbole” (“Notas de estética literária: O Símbolo”), no qual discorreu sobre dois prefácios de Marcel Schwob para as obras *Cœur double* e *Roi au masque d’or*. Nessa perspectiva, Vallette define que o “símbolo” é o próprio homem, que também é a linguagem do desconhecido, pertencente a um alfabeto misterioso por meio do qual Deus compunha suas palavras, em uma expressão do incompreensível. O universo seria, portanto, composto de linguagem, onde os signos atuariam como máscaras obscuras e a expressão da diversidade não se daria por meio do cálculo, e sim pela imaginação. A arte e a ciência apareceriam como elementos díspares: “A ciência procura o geral por meio do necessário; a arte deve buscar o geral pelo contingente”. Contra o egoísmo e fundado na arte dita “simétrica”, distinta da “arte realista”, seria possível “penetrar na literatura de todos os tempos”, da qual poderia nascer a crítica que faltava, então, aos seus coetâneos.⁶⁶⁸

Como vimos no capítulo precedente, a crítica simbolista fundou-se, também, nas sociabilidades, característica que será levada em conta e reforçada nas linhas seguintes, quando não deixaremos de observar a significância das relações estabelecidas entre esses autores, cujos nomes e biografias, em sua maioria, já foram esclarecidos. Ademais, traçar o percurso da atividade crítica na literatura francesa nos permite compreender suas perspectivas do *fin de siècle*: a renovação, seus mestres e perfis e o modo como julgou os movimentos da época.

⁶⁶⁸ VALLETTE, Alfred. Notes d’esthétique littéraire – Le Symbole. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 229-236, mars. 1893.

3.1 A crítica na França e no *Mercure de France*: percursos e particularidades

Pensar a história literária francesa nos leva a refletir sobre a prática da crítica do século XIX, suas características e seu processo de evolução. Nesses anos, românticos, naturalistas, impressionistas e aqueles que aclamavam o *novo* contribuíram para a avaliação de textos de literatura.

Na França, as noções sistemáticas de “autor”, “leitor” e “crítica” não aparecem antes do século XVI, ainda que o ato de julgar e avaliar peças de teatro e poemas fosse comum desde a Grécia Antiga. Na época, essas “classes” não eram diferenciadas entre si. Segundo Roger Fayolle, ignorava-se “a crítica profissional”, e um escritor como Montaigne era, “primeiro, um leitor de qualidade antes de ser um crítico”.⁶⁶⁹ No século XVII, graças às transformações materiais, tais como avanços na tipografia, além da “formação de grandes comunidades nacionais, no interior das quais se impõe uma língua dominante”, e do desenvolvimento dos centros urbanos, que resultou em uma “sociedade culta que toma consciência de sua força e originalidade”, a atividade de crítica literária se impôs.⁶⁷⁰ Tratava-se, portanto, de uma crítica “hierarquizante”, “exigente”, que seguia “o texto por etapas, levantando cada erro”. Assim, a Academia lançou mão d’*O Cid* “para exprimir seus *Sentiments* [*Les Sentiments de l’Académie sur la tragi-comédie du Cid*, de 1637]”.⁶⁷¹ Nesses anos, prezava-se, ainda, a opinião da elite e, também, a “simplicidade” e a “verdade”. Em sua *Arte Poética* (1674), Boileau⁶⁷² codificou e divulgou a doutrina clássica, ao mesmo tempo em que indicou a crise interna das teorias aristotélica e horaciana.⁶⁷³ Ganhou vez a chamada Querela dos Antigos e dos Modernos, momento em que a “autoridade da razão” foi invocada por Boileau e seus próximos.⁶⁷⁴

O século XVIII, reconhecido pela História como “século das Luzes”, foi aquele de Voltaire e seu argumento da “crítica espontânea”, feita pelo público, da defesa da “arte útil” pelos enciclopedistas e da crítica de Diderot, que buscava aliar “gosto” e “experiência”. Nesse momento, o “trabalho histórico” do crítico, a partir do estudo das épocas, meios, causas físicas e morais, passou a ser exaltado. O primeiro *Mercure de France*⁶⁷⁵ foi difusor dessas propostas. Em outros países da Europa, nomes como John Dennis,⁶⁷⁶ Jonathan Swift,⁶⁷⁷ Pedro Antônio

⁶⁶⁹ FAYOLLE, Roger. *La critique*. Paris: Armand Colin, 1978., p. 12. Tradução nossa.

⁶⁷⁰ Idem, p. 14. Tradução nossa.

⁶⁷¹ Idem, p. 20. Tradução nossa.

⁶⁷² Nicolas Boileau-Despréaux, crítico e poeta francês (1636-1711).

⁶⁷³ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 100.

⁶⁷⁴ FAYOLLE, op. cit., p. 49.

⁶⁷⁵ Discorremos sobre o *Mercure de France*, que data de 1724, no primeiro capítulo.

⁶⁷⁶ Crítico e dramaturgo inglês (1658-1734).

⁶⁷⁷ Escritor anglo-irlandês (1667-1745).

Correia Garção⁶⁷⁸ e Edward Young⁶⁷⁹ também discorreram sobre temas como a imitação e a composição original de um texto. Massaud Moisés nos chama a atenção para o fato de que, até o século XVIII, a crítica impunha-se como “doutrinal”, e, “quando algum estudioso se voltava para as obras de criação, procedia como censor, vigiando a boa ou má aplicação das normas teóricas aceitas como leis absolutas e definitivas”.⁶⁸⁰

No início do século XIX, a ideia de unidade e de estabilidade na crítica literária foi questionada. Nesse momento, a atividade de crítico tornou-se uma profissão e, sobretudo, “um gênero literário independente, consciente de sua independência, e preocupado em formular sua própria definição”.⁶⁸¹ Tratou-se, ainda, de um gênero que encontrou nos jornais e nas revistas sua ferramenta de difusão, pois, após o Império, a crítica passou a ser atrelada ao jornalismo político: todos os jornais cediam espaço à crônica de livros. Nesses anos, estabeleceram-se vertentes dessa prática, correspondentes ao pensamento da época. Chateaubriand⁶⁸² e Madame de Staël⁶⁸³ representaram um “grupo essencialmente preocupado com a literatura”. Em 1821, foi fundada a Société des Bonnes Lettres, cujo objetivo era o de reunir indivíduos “pelas mesmas doutrinas monárquicas e literárias”.⁶⁸⁴ Em 1827, Victor Hugo publicou o seu prefácio de *Cromwell*, que teorizou o drama romântico e edificou-se como proposta de uma evolução literária.

Sainte-Beuve foi cultor da “crítica romântica”; para ele, o *esprit critique* deveria orbitar em torno da biografia do autor avaliado, e o crítico deveria portar-se como um *chroniqueur* – o cronista. Também buscou o dado nacional na crítica francesa e trouxe à luz a valorização do “gênio”. Em *Chateaubriand et son groupe littéraire*, que data de 1860, afirmou:

O dom de verdadeira crítica não foi, contudo, atribuído a alguns. Esse dom torna-se próprio do gênio quando, em meio às revoluções do gosto, entre as ruínas de um velho gênero sucumbe e as inovações se propagam; trata-se de discernir com clareza, sem nenhuma indolência, o que é o bom e o que viverá; se, em uma obra nova, a originalidade real basta para perdoar os defeitos? de qual ordem é a obra? de qual alcance e de qual envergadura é o autor? E ousar dizer isso antes de todos, e dizer em um tom que se impõe e que se faz ouvir.⁶⁸⁵

⁶⁷⁸ Poeta português (1724-1772).

⁶⁷⁹ Poeta inglês (1683-1765).

⁶⁸⁰ MOISÉS, op. cit., p. 108.

⁶⁸¹ MOLHO, Raphaël. *La critique littéraire em France au XIX^e siècle* – Les conceptions. Paris: Buchet, Chastel, 1963. p. 9-10. Tradução nossa.

⁶⁸² François-René de Chateaubriand, escritor, ensaísta, diplomata e político francês (1768-1848).

⁶⁸³ Anne-Louise Germaine Necker, baronesa de Staël-Holstein, conhecida como Madame de Staël (1766-1817). Foi romancista e ensaísta.

⁶⁸⁴ Informação que consta do discurso de introdução dessa Sociedade, pronunciado pelo Marquês de Corioles d’Espinouse. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5851869c>.

⁶⁸⁵ MOLHO, op. cit., p. 88-89. Tradução nossa.

Ainda de acordo com Sainte-Beuve, o crítico seria uma espécie de autoridade, julgando e decidindo a relevância de uma obra, em um ato de “posição” ou de “indulgência”. Essas concepções geraram posicionamentos contrários, a exemplo daquele de Barbey d’Aurevilly,⁶⁸⁶ que chamou Sainte-Beuve de “abelha da crítica” e rechaçou sua colaboração em jornais e o caráter descritivo de seus textos.⁶⁸⁷

Ao final da década de 1820 e início de 1830, foram fundadas a *Revue de Paris* e a *Revue des Deux Mondes*. Essas publicações difundiam romances e, com eles, divulgavam textos de crítica literária. Gustave Planche, crítico da *Revue des Deux Mondes* a partir de 1831, mostrava-se sempre severo diante de novas incursões na literatura. Charles Baudelaire também contribuiu para as considerações sobre a crítica literária de sua época, quando constatou, “como Balzac, a anarquia literária de seu tempo, clamando por uma crítica séria, que seja capaz de devolver à arte sua força e sua dignidade perdidas”.⁶⁸⁸ Tempos depois, Ernest Renan (1823-1892) concebeu a crítica como atividade que visava à busca minuciosa da verdade. Hyppolite Taine (1828-1893) classificou os escritores em “grupos naturais”, refletindo sobre questões de “sucessão”:

Há um sistema particular de impressões e de operações interiores que faz o artista, o crente, o músico, o pintor, o nômade, o homem em sociedade; para cada um deles, a filiação, a intensidade, as dependências das ideias e das emoções são diferentes; cada um deles possui sua história moral e sua estrutura própria, com alguma disposição principal e algum traço dominador. Para explicar cada um deles, seria preciso escrever um capítulo de análise íntima, e é com dificuldade que esse trabalho é esboçado.⁶⁸⁹

Os impressionistas, representados por Anatole France e por Jules Lemaître, exaltaram o mérito da sensibilidade na avaliação de um texto literário. France, decepcionado com a presença constante do pensamento científico nas artes, professou o desejo por uma “subjetividade absoluta”. O intento de Lemaître era o de mostrar “que a mania de classificar as obras de arte de acordo com princípios inalteráveis é apenas um preconceito, que todo julgamento mostra apenas uma preferência subjetiva”.⁶⁹⁰ Ainda nesses anos, naturalistas e simbolistas lançaram mão da crítica para defender seus preceitos, encontrando nos periódicos sua via de difusão. As *petites revues*, sobre as quais discorreremos nos capítulos anteriores, exerceram essa função, a exemplo do *Mercure de France*.

⁶⁸⁶ Romancista, jornalista e panfletário francês (1808-1889). Colaborações: *Le Réveil*; *Le Pays*; *Journal de l'empire*; *Le Figaro*; *Le Nain Jaune*; *La Situation*; *Le Gaulois*; *Le Constitutionnel*; *La Veilleuse*; *Le Dix Décembre*.

⁶⁸⁷ D’AUREVILLY, loc. cit., p. 166.

⁶⁸⁸ Idem p. 110.

⁶⁸⁹ TAINÉ, Hyppolite, loc. cit., p. 201. Tradução nossa.

⁶⁹⁰ FAYOLLE, op. cit., p. 131. Tradução nossa.

No *Mercure*, foram publicados, de 1890 a 1898, 191 textos de crítica. O período de maior efervescência ocorreu entre 1890 e 1895 (162 textos, contra 29 entre 1896 e 1898). Diferentemente das resenhas de “Les Livres”, tratava-se de escritos mais longos, – alguns contavam mais de 10 páginas – os quais, por vezes, estampavam as primeiras páginas da revista e apareciam sempre assinados por seus autores ou autoras. Se, por um lado, o fato de as resenhas de “Les Livres” aparecerem ao final de cada número conferia-lhes ares de “revisão” das propostas literárias que circulavam, os textos que despontavam com maior destaque sugerem sua função de sustentação de preceitos e estéticas. Possivelmente, o decréscimo do fim da década se deu pelo surgimento da “Revue du Mois”, seção sobre a qual discorreremos no capítulo precedente, que atribuiu a tarefa de resenhar romances, livros e versos e outros gêneros a colaboradores fixos, além do fato de ter se tornado um periódico mais abrangente, o que o transformou em quinzenal na primeira década do século XX.

De modo geral, as avaliações eram positivas: comumente, os críticos elogiavam o bom emprego da forma; o estilo; a “novidade”; a “evolução” de cada autor; a “originalidade”; e a recorrência aos “mestres”. Por outro lado, abominavam a realização do “drama burguês”; a construção de personagens e romances pautados nos ditames naturalistas; a “generalização”; e o emprego estrito da forma parnasiana. A avaliação de obras poéticas foi mais frequente do que a de romances, talvez pela preferência dos cultores do Simbolismo pelo gênero. Na época naturalista, o romance alcançou grandes tiragens e passou a ser o gênero preferido do grande público, o que se distanciava da “torre de marfim” dos simbolistas. Outras formas de escrita foram igualmente contempladas: reflexões sobre a crítica literária da época; escolas e propostas estéticas; os *portraits*; e mesmo biografias e hagiografias, entre outros. A crítica simbolista bebia nas fontes da “prosa jornalística”: “resenhas, retratos, notas sobre a forma, e a ambição e as questões respondem às demandas do suporte midiático (a revista) e aos imperativos de uma ética midiática compartilhada”.⁶⁹¹ Usualmente, tais linhas eram redigidas em primeira pessoa, do plural e do singular, e seus autores recorriam com frequência a trechos das obras avaliadas para afirmarem suas premissas.

Não podemos ignorar que, muitas vezes, a linguagem empregada nesses textos reflete a exaltação do lirismo. A recuperação do belo na poesia, própria do momento simbolista, também se manifestou em sua crítica. Consideremos, pois, que, além de críticos, os colaboradores do *Mercure de France* eram, igualmente, poetas ou romancistas. Stéphane Mallarmé, ao versar sobre o *Erectheus* de Swinburne, ofereceu aos leitores não apenas a

⁶⁹¹ VÉRILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 140. Tradução nossa.

avaliação dessa obra, mas, também, imagens que indicavam sua percepção do ambiente que circundava esse evento, e que constitui verdadeira poesia:

Sob um céu de luto marasmático e de inverno, a alma nacional celebrando o Natal cristão, eis que, na própria era festejada anteriormente, magnífico, também religioso, o eco de alguns belos versos (fragmento que permaneceu o único de uma tragédia de Eurípides que um discurso do orador Licurgo insere) forneceu à maior voz da Inglaterra atual cerca de 1700 versos, que se apresentarão a esse país no fim de outro ano, entre os tempos esplendorosos de sua literatura.⁶⁹²

Imagens e metáforas são constantes desses escritos. Versos belos, por exemplo, eram capazes de “dourar a alma dos leitores” com um “clarão de aurora”; aos olhos dos tradicionalistas, os versos que não eram alexandrinos ganhavam forma de “trepadeiras e ervas daninhas”. Em diversos momentos, recursos da narrativa foram empregados: para elucidar o “mundo dos poetas”, por exemplo, Adolphe Retté, além de ter-se valido da caracterização de um espaço ficcional – o “Mundo dos poetas”, um “país estranho, onde reinam o sonho, a aurora boreal e o céu estrelado, – também lançou mão de personagens – “o bárbaro, um ser primitivo e sensitivo” – para ilustrar sua cruzada pelo verso original.⁶⁹³ Além disso, são comuns reminiscências a obras de outros autores, de Molière a Pierre-Jean de Béranger.⁶⁹⁴ E as comparações são frequentes; vejamos aquela feita para caracterizar a obra de André Gide:

A obra de André Gide é como a Natureza e o mesmo mistério a envolve. Como escrúpulo, tememos levantar o véu. A Isis sagrada ali se esconde, e reaceamos não ver, de modo algum, o rosto real da deusa, mesmo às custas de um sacrilégio... E depois, ficamos tão desconcertados diante dela, pois ela é simples e estende as mãos.⁶⁹⁵

Percebemos que, nos dois primeiros anos da *série moderne*, a tarefa da crítica concentrava-se nas mãos dos fundadores do *Mercure*. Vale ressaltar que, na época, eram poucos os que se dedicavam estritamente a essa função, como Lucien Muhlfeld, na *Revue Blanche*, e Charles Maurras, na *Nouvelle Revue* e no *Figaro*, entre outros,⁶⁹⁶ já que a atividade consistiria em “descer, rebaixar-se”.⁶⁹⁷ No entanto, nas *petites revues*, esse tipo de contribuição adquiriu um novo *status*: a crítica “se impõe primeiro ao jovem escritor de revista por razões éticas, e não financeiras”.⁶⁹⁸ Além disso, marginalizados pela grande imprensa, simbolistas e

⁶⁹² MALLARMÉ, Stéphane. L’“Érectheus” de Swinburne. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 230, oct. 1891.

⁶⁹³ RETTÉ, Adolphe. Le vers libre. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 203-210, juill. 1893.

⁶⁹⁴ Poeta, libretista e autor de canções francês (1780-1857).

⁶⁹⁵ GHÉON, Henri. André Gide. *Mercure de France*. Paris, t. 22, p.237, mai 1897.

⁶⁹⁶ VERILHAC, op. cit., p. 204.

⁶⁹⁷ Idem, p. 205. Tradução nossa.

⁶⁹⁸ VERILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 205.

decadentistas encontravam em sua crítica uma maneira de divulgação de suas obras, e, também, de defesa e análise de seus próprios escritos.⁶⁹⁹

Em 1890, Alfred Vallette foi aquele de colaboração mais assídua – assinou quatro dos 16 textos críticos publicados, seguido de Charles Morice, que assinou três textos. Nos anos subsequentes, esse tipo de contribuição dividiu-se entre vários colaboradores. Possivelmente, o crescimento estrutural da revista acarretou a expansão de sua redação e, conseqüentemente, de seu corpo de trabalho, fazendo parte dele nomes como os de Jean Dolent, Paul Margueritte, Adrien Remacle, Marcel Schwob, Tola Dorian, entre outros. Entre os anos de 1890 e 1898, aqueles que mais publicaram avaliações de obras literárias foram: Alfred Vallette, Ernest Raynaud, Remy de Gourmont, Pierre Quillard, Camille Mauclair e Francis Vielé-Griffin. Na tabela a seguir, explicitamos dados biográficos de cada um desses autores, bem como indicamos sua atuação no campo literário.⁷⁰⁰

Crítico	Biografia e atuação no campo literário
Camille Mauclair	Pseudônimo de Séverin Faust (1872-1945). Romancista, ensaísta e crítico de arte, publicou textos sobre Baudelaire, Poe e Mallarmé. Colaborador dos seguintes periódicos: <i>La Revue de Paris</i> ; <i>La Revue bleue</i> ; <i>Art e Artistes</i> ; <i>Le Figaro</i> ; <i>Le Gil Blas</i> .
Ernest Raynaud	Poeta francês (1864-1936). Um dos fundadores do <i>Mercure de France</i> . Foi vice-presidente da Sociedade dos Poetas Franceses. Um dos fundadores da Escola Romana, ao lado de Jean Moréas.
Francis Vielé-Griffin	Nascido nos Estados Unidos (1863), mudou-se para a França aos 8 anos de idade. Seu nome reporta-se ao Simbolismo e ao culto do verso livre. Freqüentador das “Terças” de Mallarmé. Colaborador do periódico <i>Entretiens politiques et littéraires</i> . Tradutor dos versos de Swinburne.
Remy de Gourmont	Poeta, romancista e crítico francês. Além de colaborar no <i>Mercure de France</i> desde a sua fundação, atuou nas seguintes publicações: <i>Revue de idées</i> ; <i>Le Journal</i> ; <i>L'Écho de Paris</i> ; <i>Essais d'art libre</i> ; <i>Revue blanche</i> ; <i>Revue du nouveau siècle</i> e <i>Revue des revues</i> .

Tabela 13 – Biografia e atuação dos críticos mais assíduos no *Mercure de France*.

Todos esses literatos possuíam em comum, além do *Mercure de France*, outras *petites revues* e agrupamentos do fim do século, indicando, mais uma vez, o caráter colaborativo da crítica literária dessas publicações. O intento de Alfred Vallette seria o de mostrar ao público a “batalha simbolista”; diferentemente do livreiro Léon Vanier, Vallette aceitou “agrupar” e “organizar” o “entusiasmo dos simbolistas”, unindo forças entre França e Bélgica, por exemplo.

Percebemos, também, que, nesses anos, Remy de Gourmont foi aquele que se manteve assíduo nas páginas da revista em todo o período investigado. Nascido em 1858, pertencia a

⁶⁹⁹ FAYOLLE, Roger. *La critique*. Paris: Armand Colin, 1978. p. 135.

⁷⁰⁰ Constam do primeiro capítulo informações detalhadas sobre Pierre Quillard e Alfred Vallette.

uma família de artistas e tipógrafos. Mudou-se para Paris em 1881 e logo obteve um posto na Biblioteca Nacional da cidade. Após ser desligado de tal instituição, em consequência da publicação do texto “Le Joujou patriotisme”, passou a dedicar-se somente à literatura. Suas atividades de poeta, crítico e romancista renderam-lhe diversas obras, tais como *Proses Moroses* e *Le Livre des Masques*.⁷⁰¹ André Dinar fez a seguinte – e elogiosa – consideração sobre a participação de Remy de Gourmont no *Mercure de France*, o que nos sugere a relevância de sua posição entre os demais colaboradores:

O *Mercure* é, principalmente, a obra de Vallette, mas também de Gourmont. É impossível traçar em poucas linhas o perfil de um homem que foi um grande escritor, mas, sobretudo, uma das inteligências mais claras de seu tempo e de todos os tempos, a quem nada do que era humano escapava. Um observador de gênio, uma consciência rara, uma dedicação indefectível à causa humana; um dos homens que, sem paixão, com delicadeza, levantou muitos véus... Mas quero aqui indicar apenas o que Remy de Gourmont representa para o grupo inicial do *Mercure*. Remy de Gourmont morreu em 1915, aos 57 anos, depois de uma existência cuja atividade cerebral é atestada por cerca de cinquenta volumes que ofuscam por sua variedade e que perturbam por sua profundidade, de forma leve, e mesmo astuta.⁷⁰²

A crítica de Remy de Gourmont, de modo geral, rejeitava as regras e prezava a liberdade do escritor. Além disso, questionava a classificação de gêneros na literatura: “As expressões ‘obra’, ‘livro’ ou ‘forma’ são mais frequentes sob a pluma de Gourmont do que os termos petrificados ‘romance’, ‘poema’ e ‘teatro’. Estes últimos não desaparecem da crítica, mas reduzem-se a um emprego de uso puramente pragmático, no qual adquirem outro sentido (...)”.⁷⁰³ Na “Revue du Mois”, as palavras de Remy de Gourmont ganharam destaque por meio da rubrica “Épilogues”. No que se refere ao campo literário, opôs-se à *grande presse*, ao jornalismo e à erudição universitária, bem como ao Naturalismo. Tomou partido das *petites revues* e daqueles que considerou precursores da novidade na França e fora dela, como Ibsen.

A análise da rubrica de Gourmont nos leva a concluir que a crítica das *petites revues* caracterizou-se, também, pela constante oposição estabelecida por seus autores entre “novo” e “tradicional”. Nomes como os de Pierre Loti, Alphonse Daudet, Jules Lemaître, Zola e Henry Bérenger, autores da grande imprensa, por vezes pertencentes à Academia francesa, foram colocados em confronto com aqueles de Paul Rousselle e Pierre Louÿs, representados pelas *petites revues*. Aspectos formais da poesia, o papel de precursores do Simbolismo, a figura e

⁷⁰¹ Nessa obra, Remy de Gourmont traçou um perfil para cada um dos *novos* escritores de sua época.

⁷⁰² DINAR, André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943. p. 175-176. Tradução nossa.

⁷⁰³ KALANTZIS, Alexia. *Remy de Gourmont créateur de formes: dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*. Paris: H. Champion, 2012. p. 77. Tradução nossa.

atuação do escritor da última década do XIX e os movimentos literários também foram temas que se fizeram presentes, sobre os quais discorreremos nas próximas páginas.

3.2 Renovação: forma e conteúdo

Na época simbolista, “renovação” foi a palavra de ordem. Como vimos no segundo capítulo, a aspiração por mudanças no campo literário, seja no que concerne à estrutura ou às propostas estéticas, estiveram em voga no fim de século. Houve, assim, a ascensão de uma crítica simbolista que, como discutimos, prezou o *novo*, traço que ganhou força na década de 1880, quando da publicação das obras *Poètes Maudits*, de Paul Verlaine, e de *À Rebours*, de Huysmans. Ambas celebraram o “artista puro” e o valor da literatura *per se*.⁷⁰⁴ Tratava-se, também, de uma crítica “revolucionária”, “evolucionista”, de “destruição e construção”, que marcou o “conflito de gerações”.

A relação da jovem crítica com a noção de história literária é, portanto, determinante. Enquanto o censeamento tradicional dos valores literários, a história literária determina o julgamento crítico sobre as tradições que excluiu, de fato, toda uma série de obras e de autores. A jovem crítica encontra em *À Rebours* o gesto primeiro da revisão da história literária: a biblioteca de des Esseintes exclui de uma vez toda a narrativa oficial e procede à exclusão dos classicismos gregos, latinos e franceses, em favor da inclusão das literaturas da decadência.⁷⁰⁵

Para elucidar esse propósito, recorreremos a textos de reflexão sobre a crítica divulgados em *petites revues* e que nos servem de exemplo dessa tendência, e que se afinam àquilo que se preconizava no *Mercur de France*. A começar pela revista *La Plume*, que divulgou “Le Symbolisme”, assinado por Remy de Gourmont. O escrito revela o que seria a arte *nova*, materializada na produção dos simbolistas: “Um dos elementos da Arte é o Novo, – elemento tão essencial que institui quase por si só toda a Arte, e tão essencial que, sem ele, como um vertebrado sem vértebras, a Arte arruína-se e se liquefaz em uma gelatina de medusa que a maré baixa largou na areia”.⁷⁰⁶ O Simbolismo seria seu tradutor e ela deveria ser avaliada por uma crítica igualmente reformada. Ainda no mesmo ano, a *Revue Blanche* apresentou a seguinte “proposta crítica”, assinada pelo romancista Lucien Muhlfeld, quando este assumiu a rubrica

⁷⁰⁴ VERILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 32-33.

⁷⁰⁵ Idem, p. 123. Tradução nossa.

⁷⁰⁶ GOURMONT, Remy de. *Le symbolisme. La Plume*. Paris, p. 324, juin 1892. Tradução nossa.

“Chronique de la littérature” e explicitou quais seriam seus critérios de análise, dos quais consta a “originalidade”:

A única pretensão dessas rápidas crônicas seria a de alguma lucidez. Importa-me apenas elucidar, com toda a luz, a *posição* do artista estudado para determinar sua *originalidade*, e o *desenvolvimento* do escrito para saber sua *coerência*, depois reter essas observações em termos fiéis, tão imediatamente quanto possível, sem que se esfrie. A vontade de agir com boa fé é tanta que se juntam no crítico os dons de assimilação, da lógica e da forma. Esses dons que são necessários e suficientes do Crítico em si, do Crítico ideal, do Crítico absoluto, e não tenho nenhuma dúvida de que vós concordais com isso...⁷⁰⁷

Na apresentação do *Mercure de France* redigida por Alfred Vallette em 1890, aparece, também, uma indicação de “novos tempos”. O trecho transcrito abaixo nos indica que, para Vallette, os “mestres do passado”, bem como suas práticas, haviam sido deixados para trás. Ao afirmar que o crítico de outrora seria “*charitable*” – isto é, “caridoso”, – seu discurso nos leva a pensar, também, que a crítica dos *novos* se distanciaria dessa postura. A passagem nos remete, ainda, ao caráter maledicente da crítica simbolista. Além disso, se refletirmos sobre o conceito de evolução que imperou na literatura da época, a afirmação de Vallette parece-nos consonante com o propósito de que, para que o novo ganhasse vez, seria necessário superar certo passado literário, e deixar de lado a escrita que se assemelhava à oralidade:

Houve, há cerca de trinta anos, escritores considerados mestres, cuja ferramenta foi a língua gentil, frágil, ociosa; apenas caridosos críticos não deixam de nos oferecê-la como modelo da língua clássica na França; aqueles, ainda, viviam em uma época distinta, benévola ao escritor, que é neste último quarto de século, em dias em que se admitia “escrever como se fala” e quando se acreditava na “velha alegria gaulesa”.⁷⁰⁸

O diretor do *Mercure* também indica qual seria a postura de seus redatores diante de uma produção artística original. Para ele, admitir uma atitude sempre inovadora seria uma “presunção”. Mas, segundo Vallette, quando se revelasse “aqui e ali uma obra de arte originalmente concebida e perfeitamente harmoniosa”, esta ganharia vez em sua revista.⁷⁰⁹ Certamente, trazer o *novo* aos olhos de seus leitores e leitoras não significava ignorar preceitos do passado, pois os simbolistas elegeram seus referenciais. Ressaltar alguns aspectos de uma literatura e crítica já vistos sugere a importância do passado como alicerce de evolução literária, tendência popular na época. No mês de julho do mesmo ano, a resenha, em “Les Livres”, da obra *Les évolutions de la critique française*, de Ernest Tissot,⁷¹⁰ feita por Alfred Vallette, nos

⁷⁰⁷ MUHLFELD, Lucien. Chronique de la littérature. *La Revue Blanche*. Paris, p. 71, oct. 1892. Tradução nossa.

⁷⁰⁸ VALLETTE, Alfred. *Mercure de France*. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 2, janv. 1890. Tradução nossa.

⁷⁰⁹ Idem, p. 4. Tradução nossa.

⁷¹⁰ Romancista e estudioso da literatura suíço (1867-1922). Também foi colaborador do *Mercure de France*.

oferece indícios de que o diretor do *Mercure de France* e, possivelmente, seus colaboradores, entreviam a relevância do estudo e classificação da atividade crítica do período, que seria “literária”, “moralista” e “analítica”. Ao destacar um trecho de Tissot, Vallette oferece-nos os contornos de um gênero assaz presente em sua revista e que servia de ferramenta de discussão das propostas literárias de seu tempo. O excerto nos sugere, também, que o reconhecimento do que seria o fazer crítico era útil à prática *per se*, – afinal, para o *gérant* do *Mercure*, o livro *Les évolutions de la critique française* não deveria ser fadado ao esquecimento. Ainda que longa, concluímos ser relevante fazer a transcrição completa da resenha, para que se possa ter em mãos todas as considerações de Alfred Vallette a respeito do tema:

Sem muita reflexão, confesso, engajei-me a falar novamente desse livro:⁷¹¹ eu farei então a crítica da crítica dos críticos, o que não deixa de ser um tanto inútil. Outro dia, indiquei as grandes divisões da obra, e quais escritores o Sr. Ernest Tissot organiza em cada um deles. Eu me limitarei hoje a citar, por alto, definições aplicadas pelo autor às três partes nas quais ele decompõe a crítica. – “A *crítica literária* estuda as manifestações artísticas do ponto de vista estético e os julga segundo seus exteriores, que ela define como perfeitos ou imperfeitos, caso estejam ou não em conformidade com seus códigos de beleza. – A *crítica moralista* estuda as manifestações artísticas do ponto de vista sociológico e os julga segundo os seus efeitos, os quais define são ou doentes, caso estejam ou não em conformidade com a regra moral. – A *crítica analítica* estuda as manifestações artísticas enquanto signos. Sem negligenciar o exame estético, sem desdenhar o inquérito sociológico, ela distingue, sobretudo, na obra de arte, efeitos cuja inteligência criadora, o meio no qual se desenvolveu essa inteligência, a raça de onde veio, são as causas diretas”. – O livro do Sr. Ernest Tissot é de uma leitura interessante e instrutiva; ele é desses que não se deixa mofar em uma biblioteca, sem nunca o reabrir.⁷¹²

O *novo* crítico deveria ser distinto dos demais homens de Letras que atuavam na imprensa. No *Mercure*, Jules Renard, por exemplo, satirizou aquele que seria o estereótipo do cultor desse gênero: colaborador exclusivo dos jornais e resultado do que seria a degradação literária de tal sorte de publicação. Como já se mencionou, a crítica era, muitas vezes, atividade desvalorizada por escritores do século XIX, fruto de “condições de trabalho lamentáveis”, e vista como “obra alimentar, pouco suscetível ao favorecimento da expansão do gênio”: escrita “em série, por um proletariado das letras que não a escolheu; ela divide com a crônica as mesmas acusações de facilidade e ou de rapidez excessiva”.⁷¹³

⁷¹¹ O *Mercure* anunciou, no número anterior, que, por falta de tempo, discorreria sobre a obra de Ernest Tissot em junho de 1890.

⁷¹² A. V. *Les évolutions de la critique française*. Les Livres. *Mercure de France*. Paris, t.1, p. 251-252, juin 1890. Tradução nossa.

⁷¹³ THÉRENTY, Marie-Ève ; VAILLANT, Alain (Dir.). *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde Éd., coll. Histoire contemporaine, 2004. p. 482. Tradução nossa.

Em contraponto, os decadentistas e simbolistas eram “revolucionários da escrita”.⁷¹⁴ Seus poemas e narrativas caracterizavam-se pela presença de metáforas e analogias, pela linguagem refinada e sonoridade, obtida por meio de diversas combinações do ritmo. Em seu manifesto, Jean Moréas defendeu a liberdade na versificação. Havia a preocupação com a forma, e mesmo o uso de metros regulares, mas que se adequassem à proposta de novidade mantida pela estética. Para Remy de Gourmont, por exemplo, o trunfo de um poema estaria no sentimento e na sensibilidade de seu autor, assim como o papel exercido pelos elementos sensoriais.⁷¹⁵

As revistas simbolistas serviam, portanto, como suporte material da renovação, que, para seus representantes, era incompreendida por aqueles da grande imprensa. Serve-nos de exemplo dessa oposição “La poétique nouvelle: à propos d’un article de la *Revue des Deux Mondes*” (“A poética nova: sobre um artigo da *Revue des Deux Mondes*”), texto assinado por Francis Vielé-Griffin no *Mercur* em 1895.⁷¹⁶ Aos olhos de Vielé-Griffin, René Doumic,⁷¹⁷ autor das linhas divulgadas pela *RDDM*,⁷¹⁸ encarna, nessa crítica, o *jeune* que não consegue ver com clareza as mudanças que ocorriam na literatura de seu tempo, sendo autor de uma revisão “lamentavelmente incompleta”, cujos “hábitos intelectuais” faziam com que a poesia *nova* lhe fosse inacessível. Sua geração, que era “anárquica” e contra as “regras da escola Normal”⁷¹⁹, – isto é, as acadêmicas, – teria proposto uma inspiração *nova*, que não encontrou lugar nos “mitos helênicos, hindus, e mesmo germano-nórdicos”, utilizados por Leconte de Lisle, Heredia e Léon Dierx. Tal recorrência não teria sido percebida por Doumic como início de decadência de uma escola, pois sua crítica carecia de uma “visão de conjunto”.

Em junho de 1890, Louis Dumur assinou texto intitulado “À propos de l’accent tonique” (“A propósito do acento tônico”). Nesse escrito, discute o uso de tônicas e cesura, cujo emprego baseava-se nas premissas dos gramáticos, lançando mão dos versos de poetas a ele contemporâneos como exemplo. Ao abordar questões de prosódia, indica tendências do fazer poético de sua época, considerando o bom uso das tônicas a “alma da palavra”. Dumur analisa o fato de que a poesia francesa tendia à elaboração do ritmo a partir da aplicação do acento

⁷¹⁴ VANOR, Georges. *L’art symboliste*. Préface de Paul Adam. Paris: Bibliopole Vanier, 1889. p. 2. Tradução nossa.

⁷¹⁵ GOURMONT, Remy de. *Le problème du style*. Paris: Mercure de France, s/d.

⁷¹⁶ VIELÉ-GRIFFIN, Francis. La poétique nouvelle: à propos d’un article de la *Revue des Deux-Mondes*. *Mercur de France*. Paris, t. 16, p.1-9, oct. 1895.

⁷¹⁷ Crítico literário francês (1860-1937). Colaborador de diversos periódicos, tais como *Le Journal des Débats* e *Le Correspondant*.

⁷¹⁸ Datam de agosto de 1895.

⁷¹⁹ Francis Vielé-Griffin emprega, no original, a palavra “*normalien*”, que designava o aluno da Escola Normal Superior.

tônico, fazendo, ainda, a seguinte ressalva: “Não se pode, contudo, renunciar ao ritmo, em detrimento do acento: algo impossível, já que o acento está na essência da língua”. E define o seguinte erro dos poetas: “(...) o de não se servir [da tônica] e de deixá-la latente, objeto de instinto da parte dos poetas que a pressentem: ao invés de retirá-la de suas profundezas, de colocá-la em evidência e de estabelecê-la como um dos reguladores de sua beleza”.⁷²⁰

Para exemplificar sua premissa, Louis Dumur recorre, primeiramente, às estrofes de Louis Denise, Fernand Clerget, Stuart Merrill e Jean Moréas. Sobre esses poetas, afirma que alguns deles, sob o pretexto de “liberdade”, empregavam mal o recurso da cesura (Louis Denise, Fernand Clerget e Stuart Merrill). Utiliza-se de um excerto de Jean Moréas como modelo a ser seguido, sem, contudo, deixar de ressaltar que o último verso de seu sexteto destoava dos demais, por ser “ritmicamente falso”. Em tal ponto, considera a aproximação da correção da forma a um dado *novo*, que era a elaboração de versos brancos:

O papel do acento tônico é, concordamos, considerável. Portanto, não é, de modo algum, quimérico querer recorrer a ele na poesia. Dispondo-o regularmente, obtemos uma harmonia indiscutível, e devemos ressaltar que adquirimos então a possibilidade de compor versos brancos, algo impraticável até agora: o verso francês, desprovido de sua rima, que não oferece elementos suficientes à métrica.⁷²¹

Em fevereiro de 1891, ao avaliar o livro de poemas *Les Cornes du Faune*, de Ernest Raynaud, Édouard Dubus destacou sua impressão do que seria uma inovação na forma da poesia, indicando a sua unidade e a ausência de uma “proposta”. Segundo Dumur, a poesia não “tem nada a provar, nada a ensinar: – isto é assunto das ciências e de seus métodos, – ela tem por único dever o de proporcionar a emoção estética”.⁷²² E o aspecto estético dos versos de Raynaud era, para o crítico, algo irrepreensível e dotado de diferentes recursos sinestésicos: (“Aliteraões, cesuras, rimas, ritmos, tudo concorre a dar à sensação auditiva a característica desejada”),⁷²³ e sua “cor” e “som” seriam capazes de suscitar a “sugestão” no espírito dos leitores.

Há, sobretudo, a observação da “maneira um pouco nova de rimar” de Ernest Raynaud, que não lançava mão do “velho uso” de rimas masculinas e femininas. Dubus conclui que, ainda que Raynaud mantivesse aspectos tradicionais em suas estrofes, flertava com novas incursões poéticas: “O Sr. Ernest Raynaud, embora tenha deixado de lado a poética de suas duas primeiras

⁷²⁰ DUMUR, Louis. A propos de l’accent tonique. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 188, juin 1890. Tradução nossa.

⁷²¹ Idem, p. 190. Tradução nossa.

⁷²² DUBUS, Édouard. Les cornes du faune. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 112, fév. 1891. Tradução nossa.

⁷²³ Idem, p. 113. Tradução nossa.

obras: *Signe* e as *Chaires profanes*, é ainda mais tradicional do que inovador; um belo sopro de arte passa através de *Cornes du Faune*: é mais do que necessário para a alegria dos letrados”,⁷²⁴ em um momento em que a literatura francesa estaria “inteiramente desordenada”, respeitando, ainda, a assonância, que era um “modo legítimo de emparelhar dois versos”, e compondo versos alexandrinos, dispostos em sonetos.

Em abril de 1893, Pierre Quillard avaliou positivamente a correção formal da poesia de José-Maria de Heredia, ao discorrer sobre a obra *Les Trophées*. Parnasiano, Heredia, que foi sogro de Henri de Régnier, manteve-se próximo dos simbolistas, fazendo uma ponte entre os representantes de ambos os movimentos, que, em pé de igualdade, prezavam a valorização do fazer poético. Para Quillard, esses poemas eram de afinamento irrepreensível. O crítico recriminou, também, aqueles que acusaram o poeta de “decorativo” (mencionando Anatole France); faltava a Heredia a “repugnante eloquência sentimental, comum aos maus escritores”.⁷²⁵ Exalta o emprego do soneto, além de condenar os que julgavam a qualidade da sua poesia mera habilidade técnica, que resultaria somente em “belas terças rimas”, edificadas na “forma breve e determinante do soneto”.

Toda falcatura estética é proibida aqui, e somente a obra de arte leal e perfeita pode suportar uma inquisição sumária a quem nenhuma tara escapará. [...] Esse perfeito domínio não deixará de ser censurado e astuciosamente confundido com a simples habilidade técnica. Trata-se de um preconceito antigo e tenaz e que se encarna em monstros tão múltiplos quanto a idiotice; e a confusão estética é tão absoluta que é quase presunçoso não o submeter como um axioma incontestável.⁷²⁶

Se, por um lado, Louis Dumur, Édouard Dubus e Pierre Quillard entreviam na adequação formal da poesia uma alternativa para alcançar novos preceitos, entrevendo a “arte pura” e a linguagem conscienciosa como forma de rompimento com a arte burguesa, havia aqueles que, no *Mercure de France*, propunham incursões mais radicais, lembrando-nos da postura combativa dos simbolistas. Já nas primeiras linhas do texto “Le vers libre” (“O verso livre”), de 1893, Adolphe Retté nos oferece a seguinte premissa:

Certamente houve, segundo as poéticas hoje ultrapassadas, belos poemas, impregnados de emoção, sabiamente ritmados, mas, talvez, não exista um único entre esses poemas que contenha versos frágeis ou cavilhas.⁷²⁷ Por quê? Por causa das exigências da Rima rica por um lado, a necessidade de um número uniforme de sílabas de outro, que atrapalham a livre expansão do ritmo. As Circes da Regra sufocavam essa criança louca, o verso, com uma

⁷²⁴ DUBUS, op. cit., p. 114. Tradução nossa.

⁷²⁵ QUILLARD, Pierre. José-Maria de Heredia. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 358, avr. 1893. Tradução nossa.

⁷²⁶ Idem, p. 148-9. Tradução nossa.

⁷²⁷ Técnica para se obter determinada métrica.

argola de ferro que, mesmo de ouro e enriquecida por joalherias maravilhosas, não passaria de uma argola de ferro.⁷²⁸

Nesse texto em primeira pessoa, o que indica a adoção de uma postura incisiva obre o tema, Adolphe Retté também ironiza a busca incessante da rima rica e rara, considerando a existência de um “estranho abuso do soneto” – diferentemente de Quillard, como apontamos acima. Ao recorrer a imagem de Circe – as “Circes da Regra” – compara a defesa da poesia baseada na correção formal ao domínio dessa figura da mitologia grega sobre as feras que ameaçavam Ulisses na ilha de Eana – isto é, os partidários do verso regular eram tão ferrenhos quanto a lendária feiticeira. As “joalherias maravilhosas” servem-nos como sugestão de que o verso extremamente correto não teria, por fim, qualquer essência – talvez uma crítica ao culto à beleza formal dos parnasianos. Se “criança louca”, o verso – aqui antropomorfizado, – seria, em seu estado natural, indomável e “puro”, mas cerceada em nome de valores então ultrapassados.

Para o crítico, Paul Verlaine foi o responsável por “explodir a primeira bomba no templo da Regra”, ao modificar a forma parnasiana do soneto – isto é, propondo um novo emprego a uma forma edificada, – colocando-o de “cabeça para baixo”. Trata-se, nesse momento, de uma referência ao poema “Résignation”,⁷²⁹ quando Verlaine, que, como vimos, não era uma figura qualquer para os *novos*, apresentou seus versos em dois tercetos seguidos de dois quartetos. Condena a procura incessante pelos “refinamentos mais extraordinários: depois da Rima rica, quiseram a Rima rara; e todas as exigências exóticas imagináveis se implantaram como plumas de rei negro no encalço do pobre Alexandrino”. Além disso, destaca o desejo desmedido pela obtenção do dodecassílabo, e pondera sobre a inexistência de um “alexandrino ideal”, que poderia ser alcançado somente nos “sonhos dos poetas”:

Esse grande amor pelo alexandrino se explica: ele era o verso que mais detinha as rimas. Fechados por muito além, contidos nas concessões da Rima vexatória, cercados nos cruzamentos da Sucessão regular, que se levantam dos tribunais da Tradição, condenados à espórtula do número regulamentar de sílabas, os poetas encontravam no Alexandrino um simulacro de liberdade.⁷³⁰

Retté condena os tratados de versificação e sugere que poetas deveriam ser guiados apenas por um “ritmo pessoal”, além de romper com as barreiras dos “Dicionários de Rimas” e com a “Autoridade dos Mestres”. Para ele, jovens poetas não deveriam se ater às qualidades dos “Precursores”, e sim formularem opiniões “livres” a respeito do fazer poético. A prática

⁷²⁸ RETTÉ, Adolphe. Le vers libre. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 203, juill. 1893. Tradução nossa.

⁷²⁹ De *Poèmes saturniens*.

⁷³⁰ RETTÉ, op. cit., p. 204. Tradução nossa.

também era vista de bom grado: dirigindo-se de maneira direta aos entusiastas do verso, aconselha-os a refletir sobre aquilo que propunham, para, assim, adquirirem uma opinião definitiva. E o aspirante à poesia deveria, também, libertar-se das amarras das escolas literárias e seguir “um meio pessoal de expressão”, ser como uma criatura primitiva, que escapa do “porão da Educação”: “Protege-te das Escolas, das estufas onde um horticultor abusado ou malandro cria flores quase artificiais, estabelece uma Tradição – obtém monstros. A cada passo, tu as encontrarás, as estufas!”. Deveria afastar-se da Escola Romana, onde poderia se tornar um “neo grego duvidoso e um verdadeiro *graeculus*” (uma expressão desdenhosa, em latim, que servia para desconsiderar gregos), recuperando formas e conteúdo que já não teriam mais validade em seu tempo; da escola tradicional e dos católicos; e mesmo, ainda, dos simbolistas, do qual, aparentemente, alude ter se libertado (“Eu também provei da Educação, eu também exaltei os Dogmas e segui as Escolas. Conserve de minhas palavras apenas as noções simples, aceitas livremente por tua consciência, quando tua razão tiver demonstrado que elas são justas”):

Esses não são menos perigosos. Eles te explicarão que um poema deve ter três sentidos sobrepostos, cada sentido sendo representado por um único símbolo eleito; como se todo verdadeiro poeta, todo o tempo, não houvesse erigido, pelo próprio fato de produzir uma obra de arte, símbolos pessoais sem inquietar-se se possuíam três ou vinte e quatro sentidos! Almas esvaziadas, eles se esforçam em acumular véus preciosamente bordados em volta de um vazio que batizam Isis. Não pare diante de suas charlatanices misteriosas, não se assuste por causa de seus ares iniciados com os quais eles repetem a palavra Símbolo; apesar de seus gritos, rasgue tranquilamente os véus; debaixo deles, nove entre dez vezes, você não encontrará nada.⁷³¹

No mesmo número de julho de 1893, o *Mercure de France* divulgou “Une belle dame passa” (“Uma bela senhora passou”), texto no qual Yvanhoé Rambosson discorreu sobre os livros de versos *Thulé des Brumes* e *Une belle dame passa*, de Adolphe Retté. Rambosson ressalta que o fato de Retté ter deixado em “segundo plano” a preocupação com a adequação formal de suas estrofes deixou sua obra mais atraente, “isenta de gracejos e de obscuridades engenhosas”. Isto nos mostra que Adolphe Retté não apenas teorizou sobre a liberdade da forma, como vimos acima, mas, igualmente, colocou-a em prática. Rambosson também afirma ter ocorrido um processo evolutivo do poeta entre a publicação da primeira e da segunda obra mencionada: em *Une Belle dame passa*, era possível encontrar “as volúpias atrozes” e “imaginações atormentadas”, o que afasta sua poesia da mera busca pela adequação formal. Ele teria se transformado, enfim, em um “poeta incontestavelmente pessoal”, o que, para Yvanhoé

⁷³¹ RETTÉ, op. cit., p. 208-9. Tradução nossa.

Ramboisson, o dispensava da crítica ao ritmo, estilo e “toda questão material” – ou seja, ressaltava-se, ali, o interesse pela subjetividade presente nessas estrofes, em detrimento de qualquer técnica. Ademais, recusa a forma parnasiana do fazer poético, bem como a naturalista, ilustrando o conflito de escolas:

“Une belle dame passa” é um poema, eu diria, sentimental, que ilustra uma fábula simples: história de uma dama que veio, partiu e daquele que a viu passar. Pois, apesar da aparente divisão em peças, o volume é único. Isso contraria o uso deplorável do não menos deplorável Parnaso, no tempo em que vimos servir das misturas de trechos sem continuação, sem uma ideia geral que domine o conjunto. Graças a Deus! Esse Parnaso desmorona em sua fraqueza como o naturalismo em sua ignomínia.⁷³²

Em “Le mouvement poétique” (“O movimento poético”), de abril de 1898, Francis Vielé-Griffin reflete sobre a tradição *versus* renovação na forma da poesia. Considerando, ainda, as três publicações acima analisadas, notamos, portanto, que o tema perpassou as discussões e a crítica na década de 1890 no *Mercure*. Vielé-Griffin inicia seu texto referenciando-se ao fato de Gaston Deschamps,⁷³³ redator do *Le Temps*, ter atribuído erroneamente versos de Paul Verlaine a Fernand Gregh,⁷³⁴ poeta fundador do “Humanismo” – que se mostrava como reação contra o Simbolismo, – afirmando que a Academia “não havia, de modo algum, sonhado em remunerar em espécie seus versos irregulares, mas seus únicos e irrepreensíveis alexandrinos”.⁷³⁵ Assim, Francis Vielé-Griffin faz crítica centrada naquele que seria o “preço” da renovação na poesia, visto que a Academia Francesa distinguia apenas os que se dedicavam à produção de versos regulares, isto é, de uma forma fixa, que era aclamada pelo grande público, por ser de “eloquência sonora e fácil”. Esta afirmação nos faz lembrar o desejo simbolista de que sua poesia se distanciasse da vulgarização e de seu inimigo, o “jornalismo rápido”, identificado por Vielé-Griffin; afinal, aqueles que se dedicavam às atividades da grande imprensa, habituados à escrita considerada “menor” pelos simbolistas, não seriam capazes de elaborar versos dignos de admiração.

Para Vielé-Griffin, “tradição” e “reação” constituíam polos opostos da poesia francesa do *fin de siècle* (“[...] essas palavras se opõem em nosso espírito; fortificados pela primeira, devemos lutar e vencer a segunda”). Havia, portanto, a necessidade de se reconhecer a evolução da linguagem na literatura, rompendo com a hereditariedade, o que é sugerido neste trecho:

⁷³² RAMBOISSON, Yvanhoé. Une belle dame passa. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p.244, juill. 1893. Tradução nossa.

⁷³³ Escritor e jornalista francês (1861-1931). Além de *Le Temps*, colaborou, entre outros periódicos, no *Figaro* e na *Revue des Deux Mondes*.

⁷³⁴ Crítico, historiador e poeta francês (1873-1960).

⁷³⁵ VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Le mouvement poétique. *Mercure de France*. Paris, t. 26, p. 5, avr.1898. Tradução nossa.

É necessário admitir que uma literatura (para nos limitar a essa expressão estética) evolui com a língua da qual é a eclosão. A mobilidade da linguagem é evidente para cada espírito menos culto: o neto, desde a idade da razão, percebe os leves arcaísmos do avô; uma cultura primária torna sensível ao aluno as diferenças de estilo que caracterizam nossos séculos literários.⁷³⁶

Contudo, era necessário evitar as conclusões intelectuais e acadêmicas sobre o estudo da língua, e considerar que “se a fonética e a sintaxe de uma língua evoluem, o mesmo deve ser com as regras de sua expressão poética, sobretudo sua prosódia”,⁷³⁷ dogmas que, segundo Francis Vielé-Griffin, eram apregoados pela Academia e pela *Revue des Deux Mondes*. Observamos, assim, que a “batalha” se dava no nível do texto e das instituições da época. Aqueles que defendiam a tradição deveriam ter, por conseguinte, consciência de seu verdadeiro significado: não bastava, para “exigir a tradição”, apenas recorrer às fontes de Victor Hugo ou de Lamartine, mas, impunha-se, além disso, “andar de flor em flor no jardim da vida, devolver à colmeia comum sua parte no espólio, sem o que a comunidade perece de inanição”. O francês não era, para o crítico, uma “língua morta”, e um poeta que seguia verdadeiramente os mestres era aquele que fazia os seus próprios versos – o que nos indica o valor da originalidade na hora simbolista.⁷³⁸

Sempre “nova”, a língua francesa poderia ser, ainda, instrumento para a construção de versos livres. Valendo-se do exemplo de Victor Hugo, quando este defendeu o emprego de versos *brisés*⁷³⁹ na poesia, justifica essa utilização. Ademais, lembra o leitor do fato de que, em sua geração, ainda era necessário recorrer à figura desse autor, morto em 1885, para discorrer sobre essa poesia, apontando certo “desvio” no percurso de evolução dos poetas de seu tempo:

O que mais diríamos? estamos [sic] nesse ponto da tradição em que é Victor Hugo quem hoje toma a palavra para defender e justificar seus pequenos descendentes; pois o verso livre moderno é apenas a forma lógica desse verso *brisé*, o pássaro cantor que, enfim, escapou da rígida gaiola dos alexandrinos, onde se agitou por tanto tempo que teria desaprendido a voar se a fatal evolução – e não os Srs. X, Y, Z – não lhe tivesse aberto a porta dela.⁷⁴⁰

Existe certa semelhança de abordagem da crítica de Francis Vielé-Griffin com o texto “Le rôle de l’*E* muet dans la poésie française” (“O papel do *E* mudo na poesia francesa”), assinado por Robert de Souza alguns anos antes, em 1895. Assim como o verso, o emprego dessa sílaba também era motivo de discussão, desde o século XVII, entre os especialistas da

⁷³⁶ VIELÉ-GRIFFIN, op. cit., p. 7. Tradução nossa.

⁷³⁷ Ibidem. Tradução nossa.

⁷³⁸ Idem, p. 8.

⁷³⁹ Versos que ocultam um texto; para descobrir o seu sentido, é preciso dividir o poema em duas colunas, e ler primeiro a da esquerda e, depois, a da direita.

⁷⁴⁰ VIELÉ-GRIFFIN, op. cit., p. 9-10. Tradução nossa.

língua e os poetas. Mas esse interesse pela vogal na composição do ritmo não caberia aos linguistas, que não possuíam, segundo Vielé-Griffin, princípios aptos ao fazer poético, pois a arte requeria a atenção apenas de seu criador para o alcance da beleza, o que a distanciaria do academicismo. Para ele, a “mania de regulamentação” que acometia a poesia francesa era uma forma de complicá-la “inutilmente”; não se tratava, portanto, como queriam os estudiosos da fonética, “de destruir o sutil e tão fecundo valor” das rimas femininas, o que acarretaria a escolhas arbitrárias, mais “vergonhosas que a uniformidade antiga”. Percebemos, assim, que posicionamento crítico de Francis Vielé-Griffin distancia-se da poesia como resultado de uma investida de especialização, quase científica, e sim como elemento de fruição, com a técnica a seu favor e conferindo-lhe novos ares. Deveria prevalecer, tanto para Souza como para Vielé-Griffin, a vontade de cada lírico, em sua evolução pessoal, concomitante àquela da literatura:

[...] na medida em que a raça humana avança, ela deixa para trás formas e perfeições que não se encontram mais. Nenhuma era tem o direito de impor sua beleza às eras precedentes, nenhuma era tem o dever de emprestar sua beleza às eras que lhe precedem. Não é preciso nem denegrir, nem imitar, mas inventar e compreender. É preciso que a arte seja respeitosa e que a arte seja original. É preciso admirar o que temos e o que nos faz falta; é preciso fazer diferente de nossos ancestrais e louvar o que nossos ancestrais fizeram.⁷⁴¹

A revolução da forma refletia-se, por consequência, nas obras como um todo. Em outubro de 1890, Vallette lançou mão de dois textos dramáticos, *Les Aveugles* e *Les Fleureurs*, respectivamente assinados por Maurice Maeterlinck e Charles Van Lerberghe, para exemplificar o que seria, para ele, o *frisson nouveau* na literatura e nas artes:

Afirmar que a imprensa repugna a proteção dos desconhecidos seria, certamente, difamá-la. Com muito prazer, ela escolhe entre eles um bem-comportado, de uma ortodoxia indefectível, perfeitamente banal, de mediocridade inata, e, em menos de uma semana, ela fabrica um “jovem mestre” demandado pelo público – que não vê nada. Mas, tão espontaneamente ela se preocupa com quem se afasta do caminho frequentado, choca os sacrossantos das ideias admitidas, inova o que quer que seja, anuncia-se, em uma palavra, com a única coisa que vale: uma personalidade, o que é raríssimo.⁷⁴²

Criticando a imprensa de seu tempo, que criava um “jovem mestre” a cada número, Alfred Vallette introduz sua avaliação dos textos de Maeterlinck e Van Lerberghe, para ele dois exemplos de “novidade”. Podemos destacar, também, o papel exercido pelas *petites revues* na divulgação do teatro simbolista, já que, como já se mencionou, o chamado “*théâtre d'à côté*”

⁷⁴¹ SOUZA, Robert de. Le rôle de l'E muet dans la poésie française. *Mercure de France*. Paris, p. 23, janv. 1895. Tradução nossa.

⁷⁴² VALLETTE, Alfred. Maurice Maeterlinck e Charles Van Lerberghe. *Mercure de France*. Paris, t.1, p. 377, oct. 1890. Tradução nossa.

propunha a renovação e, tal como as *petites revues*, era marginalizado pela grande imprensa, pregando aquilo que acreditavam ser a ruptura e a revolução.

Vallette salienta, ainda, a origem germânica de Maeterlinck e Van Lerberghe, indicando o valor do cosmopolitismo no *Mercure de France*; tal dado nos sugere que a renovação não se limitava ao campo literário francês. Para afirmar sua assertiva, o diretor recorre, também, a uma assertiva do poeta Albert Mockel publicada pela revista simbolista belga *Wallonie*. Vale ressaltar que a *Wallonie* era uma *petite revue* consolidada, cujo advento se deu em 1886:

Não sem razão, reuni essas duas obras na mesma resenha: embora um seja incomparavelmente mais do que outro da arte, eles parecem família, são primos germânicos, senão irmãos. Ambos detêm um “novo *frisson*”, o mesmo, mais intenso em Maeterlinck – que, contudo, não seria o seu inventor: “Segundo Charles Van Lerberghe – diz o Sr. Albert Mockel na *Wallonie* – ele instaurou no teatro uma arte desconhecida...”. O Sr. Maeterlinck teria, portanto (em *A Intrusa*, sobretudo) a arte da qual o Sr. Van Lerberghe foi o Cristóvão Colombo, que ao menos ele indicou. Mas eles são um para o outro como um luar é para a luz.⁷⁴³

Ao comparar Maurice Maeterlinck e Charles Van Lerberghe, Alfred Vallette nos dá a impressão não apenas de proximidade, mas, também, de descendência, visto Van Lerberghe ter sido o descobridor – ou o “Cristóvão Colombo” – de uma arte nova. Além de fazer um pequeno resumo de ambos os textos, situando o seu leitor sobre seus respectivos temas, considera a construção das obras analisadas, bem como a das personagens, e a simplicidade desses “meios” de realização dos dramas comentados. Outra qualidade de *Les Aveugles* e *Les Fleurs* seria o fato de surpreenderem os espectadores:

Esses dois dramas, como vemos, partem da *apreensão* e param no *pressentimento*, que é seu eixo; e a *espera*, o *silêncio*, a *obsessão* constituem todo o procedimento. É com meios tão simples que o Sr. Maeterlinck petrifica o espectador de pavor – pavor que não é o de Poe, nem o de Shakespeare, nem o dos românticos, nem aquele que encontramos duas ou três vezes na obra do Sr. Guy de Maupassant; seria muito pueril, neste caso, citar Hoffmann.⁷⁴⁴ O Sr. Maeterlinck não lança mão, ao menos aqui, mais do maravilhoso do que da superstição, e, de minha parte, não conheço ninguém, em nenhuma literatura, que cause aquele *frisson*.⁷⁴⁵

No trecho acima, uma assertiva nos chama a atenção: Vallette, além de elencar quais seriam os procedimentos dos textos avaliados, altamente caracterizados por subjetividade, examina, igualmente, a sua “originalidade”, sugerindo que a produção de Maurice Maeterlinck

⁷⁴³ VALLETTE, Alfred. Maurice Maeterlinck e Charles Van Lerberghe. *Mercure de France*. Paris, t.1, p. 377-8, oct. 1890. Tradução nossa.

⁷⁴⁴ Escritor romântico, nascido na Prússia.

⁷⁴⁵ VALLETTE, op. cit., p. 379. Tradução nossa.

distanciar-se-ia daquela de autores já consagrados, encontrando sua via. Ousa afirmar que desconhecia, na literatura de então, autor que tivesse alcançado o mesmo feito de “novidade” de Maerterlinck. Por fim, conclui: “Haveria ainda muito a dizer sobre essa arte nova, sobretudo sobre o seu alcance simbólico, mas sou obrigado, hoje, a parar por aqui”.⁷⁴⁶

Talvez por questões de espaço e edição, Alfred Vallette necessitou encerrar sua reflexão sobre a “novidade” na literatura de seu tempo. No entanto, sua revista deu vez a outros escritos cujos autores discorreram sobre essa questão. Em junho de 1893, A. Ferdinand-Herold⁷⁴⁷ propôs o rompimento com qualquer tipo de tradição. Nesse momento, o Simbolismo ainda colhia os frutos de seu fortalecimento, mesmo que sua difusão não se tenha dado à maneira do Romantismo, de maior alcance. Na crítica de *La Chevauchée d’Yeldis et autres Poèmes*, de Francis Vielé-Griffin, Ferdinand-Herold afirma que o poeta não teria medo de romper com “tradições inúteis”. Ressalta o valor de suas estrofes “belas e encantadoras”, bem como o aspecto melancólico de suas obras, o qual considera positivo; analisa o título, que indicaria ao leitor que não se tratava de um livro cujos poemas se apresentavam em unidade comum, mas sim “singular” – isto é, até então um elemento único na poesia francesa. Os componentes de novidade presentes nesses escritos seriam, entre outros, os “(...) graciosos temas populares, felizmente tão misturados à trama melódica de certos poemas”; a presença de “heróis simples, bons e alegres”; em *L’Ours et l’Abesse* e em *Saint Martinien*, uma maneira requintada de renovar o conto lírico”; em *La Chevauchée d’Yeldis et autres Poèmes*, a riqueza de “imagens novas”. Para ele, Vielé-Griffin, como poucos, era um poeta que propunha uma renovação constante. Valendo-se de uma linguagem igualmente poética, marcada por imagens e epítetos, aponta outros recursos do *novo*:

(...) é, enfim, uma grande variedade no cenário, que é sempre original, que nos evoca bordas de rios sorridentes e matinais, uma porta de algum vago Oriente, ou esse castelo estranho com torrinhãs afuziladas em colunas, com alpendre baixo, e portão forte, e perto do qual se estendem terraços floridos, com parreiras carregadas de uvas pesadas. Aqui, mais do que nunca, a língua é simples, delicada e engenhosa, a versificação, cujas modificações sucessivas e lógicas são tão curiosas na obra do Sr. Francis Vielé-Griffin, e mais sutis e sempre adequadas à ideia, e ela mostra o perfeito conhecimento dos infinitos recursos do verso livre.⁷⁴⁸

Na própria crítica, há o apelo à sinestesia e à musicalidade, como se A. Ferdinand-Herold procurasse recuperar em suas linhas as características dos poemas analisados. Uma

⁷⁴⁶ VALLETTE, op. cit., p. 379. Tradução nossa.

⁷⁴⁷ André-Ferdinand Herold (1865-1940). Poeta, contista, dramaturgo e tradutor.

⁷⁴⁸ HEROLD, A.-Ferdinand. *La Chevauchée d’Yelds. Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 225, juill. 1893. Tradução nossa.

consideração sobre o estilo de escrita do autor avaliado nos remete à novidade do verso livre e ao seu enaltecimento: “Aqui, mais do que nunca, a língua é simples, delicada e engenhosa, e a versificação, cujas modificações sucessivas e lógicas são tão curiosas na obra do Sr. Francis Vielé-Griffin, é das mais sutis e sempre adequada à ideia, e ele mostra o perfeito conhecimento dos infinitos recursos do verso livre”.⁷⁴⁹ Observamos que, se conhecedor das particularidades e da técnica do versilibrismo, Vielé-Griffin também encarnava o paradigma do poeta simbolista, que seria superior em sua dedicação à arte poética.

Nesse mesmo ano, em “D’un avenir possible pour notre chère littérature française” (“De um futuro possível para a nossa querida literatura francesa”),⁷⁵⁰ Théodore de Wyzewa⁷⁵¹ discorreu sobre o surgimento de diversas propostas literárias e artísticas em seu tempo. A renovação era necessária; entretanto, o crítico parece reivindicar uma reflexão a esse propósito. Ao avaliar o romance *Mimes*, de Marcel Schwob,⁷⁵² critica o excesso de concepções do fazer literário, por vezes efêmeras:

Há dez anos, vi nascer um grande número de novas fórmulas e de novas escolas literárias; mas, assim como vi muitas nascerem, as vi morrerem, como essas crianças que, dizem, são muito belas para a terra. E confesso que me restou certa desconfiança contra toda fórmula nova, contra toda escola nova, contra toda literatura nova.⁷⁵³

Certamente, Théodore de Wyzewa faz referência ao momento de efervescência dos agrupamentos simbolistas e decadentistas da década de 1880, sobre os quais já discorreremos nesta tese. Para expor suas ideias, lança mão de uma anedota, na qual descreve o anseio de um amigo de escrever um romance, mas que encontrava dificuldades ao deparar-se constantemente com mais e mais propostas estéticas: Romantismo, Naturalismo, Simbolismo, entre tantos outros. Ocorre, nesse texto uma fusão de gênero, quando o autor faz apelo a recursos da narrativa para compô-lo, valendo-se mesmo de uma indicação temporal para situar o fato aludido. Além disso, ao referir-se a “um colega”, parece tipificar os homens de letras de sua época, sempre às voltas com a necessidade de produzir algo que consideravam relevante ou original na literatura, encontrando, para tanto, qualquer pretexto. No mais, indica a banalidade do tema abordado por seu camarada, como se assinalasse que, em seu tema, qualquer assunto serviria de mote a uma pretensão literária.

⁷⁴⁹ HEROLD, op. cit., p. 225.

⁷⁵⁰ WYZEWA, Théodore de. D’un avenir possible pour notre chère littérature française. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 193-202, juill. 1893.

⁷⁵¹ Vale ressaltar que, em diversas revistas da época, Wyzewa lançou mão da inspiração simbolista para encontrar e definir a função da crítica literária.

⁷⁵² Cronista, poeta, romancista e ensaísta (1867-1905).

⁷⁵³ WYZEWA, op. cit., p. 193, juill. 1893. Tradução nossa.

Um domingo à noite, um colega, meu vizinho de estudos, me disse que havia encontrado uma jovem moça ruiva chamada Sylvie, mas não sabia o que devia fazer disso. Eu o aconselhei a fazer disso um livro; e a isso ele se dedicou, desde domingo. E se dedica ainda, o infeliz! Ele mantém sempre o seu tema, que é a tal Sylvie, com seus cabelos ruivos; mas, na medida em que ele escolheu um gênero para tratar do assunto, o gênero que elegeram sai de moda, e, aí, tudo recomeça! Seu livro foi, alternadamente, um grande poema à maneira de Victor Hugo, um romance naturalista, um estudo psicológico, um símbolo, um ensaio de culto ao “eu”, um conto neo-cristão. Seu trabalho é um pouco lento; ele quer que sua obra esteja ao gosto de seu tempo; e o gosto de seu tempo muda muito rápido, que o meu amigo o comparava, outro dia, aos cabelos outrora ruivos de sua Sylvie, que, agora, mudam de cor todas as noites.⁷⁵⁴

Ao mencionar Victor Hugo e demais escolas do XIX, o autor foi mais um a trazer à tona a ideia de sucessão de movimentos na literatura. Além disso, a noção de “evolução” literária faz-se presente, dada a indicação cronológica das estéticas no texto, como se uma se sobrepujasse a outra. Para ele, a novidade não estaria na busca incessante pela originalidade, que, junto ao desejo de ruptura, seria um dos “fundamentos duráveis da estética moderna”, mas sim na “literatura de imitação”, demonstrando certa modificação de um conceito aclamado pelos simbolistas e indicando aspectos do decurso desse movimento. Denota, assim, uma de suas características: a existência de vias de divergência e de contradições.

[...] mais forte se desenvolveu em nós, nos últimos cinco anos, o desejo de outra originalidade, da que consiste em se distinguir de todo mundo pela aparência exterior do que produz. Chegamos a acreditar seriamente que era uma necessidade para o artista ser *original*, ou seja, de fornecer ao público uma obra absolutamente diferente das que lhe haviam agradado anteriormente.⁷⁵⁵

Wyzewa afirma que, para conter essa tendência, o escritor da década de 1890 precisaria espelhar-se naquele de outrora, que não possuía o desejo de ser uma “personagem sagrada”, em aparente crítica à midiatização dos escritores daqueles anos. Para ele, bons artistas e escritores surgiram no período, tendo sido prejudicados pela imposição da busca pelo *novo*, e pela “ausência de mestres” na literatura de então. Voltar as atenções à tradição seria o “remédio”, por meio da “*imitação* de um modelo determinado”, o que teria sido feito sabiamente por Marcel Schwob, que seguiu o modelo de Herondas.⁷⁵⁶ Renovar seria, igualmente, um fruto da apropriação e atualização de elementos outrora cultuados por nomes considerados importantes da história literária: ao imitar Herondas, Schwob teria encontrado os traços de sua originalidade:

⁷⁵⁴ WYZEWA, op. cit., p. 194-5. Tradução nossa.

⁷⁵⁵ Idem, p.194. Tradução nossa.

⁷⁵⁶ Hérondas foi um poeta grego, que viveu no século III a. C. Autor de “mimiambos”.

Eu imagino que o Sr. Schwob quis simplesmente continuar a série de *Mimes* do velho poeta Herondas. Ele a continuou, de fato; cada um de seus pequenos poemas em prosa nos oferece uma imagem simples e viva dos costumes gregos, uma imagem antiga, por assim dizer, leve, móvel, um pouco apagada, como se os séculos tivessem tomado cuidado de suavizar sua cor. Mas não se tarda a perceber que esses poemas, que teríamos tomado como traduções de obras perdidas de Herondas ou de Teócrito [poeta grego], são, além disso, impregnados de um espírito muito moderno: o encontramos ali, sob o delicioso sistema dessa forma e dessas pinturas antigas, as qualidades singulares que dão aos contos do Sr. Schwob um sabor tão novo.⁷⁵⁷

Já em junho de 1895, Robert de Souza⁷⁵⁸ divulgou no *Mercure de France* “La seule question” (“A única questão”), texto no qual discutiu o que seria o “tradicional” e o “inovador” na literatura de sua época, atribuindo uma espécie de “palavra final” a essa disputa. Lembramos que, nesse momento, o Simbolismo já caminhava rumo ao nascimento de outros movimentos. Souza reflete sobre a distinção entre “instinto” e “vontade” no fazer literário, afirmando que o primeiro “só alcança a criação apenas quando a vontade torna precisa a consciência”.⁷⁵⁹ Inicia sua crítica a partir de uma epígrafe de autoria de Marie de Gourney, escritora francesa (1565-1645) que foi amiga de Montaigne,⁷⁶⁰ e discorreu sobre a poesia do renascentista Pierre de Ronsard, da Plêiade. Esse movimento, que marcou o rompimento com a forma clássica, parece, então, inspirar a crítica de Souza. Para ele, certas discussões de seu tempo limitavam-se às “querelas de personalidade”, quando, verdadeiramente, era necessário prezar a “arte livre” e que, para alcançar determinada condição na poesia, o seu cultor precisava percorrer um “caminho inconsciente” antes de “ultrapassá-lo”: “Paul Verlaine tornou-se *Pauvre Lélian*⁷⁶¹ apenas após os *Poèmes Saturniens*. E não teria nos dado essa prova palpável que a mais fugidia de suas inspirações nos tenha fornecido. Se não for assim, como nossos primeiros versos não são os mais belos?”.

Além disso, Robert de Souza pondera sobre o processo de criação dos escritores de seu tempo e, também, sobre o emprego do verso livre, assunto de constante reflexão em seu tempo. Ao analisarmos a passagem transcrita abaixo, inferimos que, ao recorrer aos nomes de Henri de Régnier e Albert Mockel, o crítico baseia-se na autoridade de dois poetas já consolidados entre os simbolistas para afirmar suas proposições:

O Sr. Henri de Régnier queixava-se, há algum tempo, que muito se havia dissertado sobre o verso livre. Com razão, ele acusava o público e seu gosto nacional por controvérsias. Mas essa inconseqüência também é uma de suas

⁷⁵⁷ WYZEWA, op. cit., p. 199. Tradução nossa.

⁷⁵⁸ Poeta e teórico do verso livre francês (1865-1946). Colaborador do *Mercure de France* e da revista *L'Ermitage*.

⁷⁵⁹ SOUZA, Robert de. La seule question. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.259, juin 1895.

⁷⁶⁰ “Não é nenhuma maravilha que os outros poetas que tenham, impertinentemente, transposto obstáculos depois deles, não ousando impactar o seu uso ou tomando-o por regra, sem considerar a causa”.

⁷⁶¹ Anagrama de “Paul Verlaine”.

causas. Falou-se tanto do verso livre apenas porque começaram a falar mal dele. Cada poeta, um após o outro, proclamava a liberdade, sem sonhar em perdê-la O antigo estado de coisas, mesmo em suas obras, aproveitava-se disso. Estamos felizes que um poeta muito fino, Sr. Albert Mockel, tenha pensado como nós, e condenado em muitas páginas essa singular antinomia que fez “erigir em axioma” que o único dever é o de “se abrir a algum acaso propício”.⁷⁶²

Para Robert de Souza, “tradicionalistas” e “inovadores” da segunda metade da década de 1890 estariam em oposição, mas, ironicamente, chegavam “às mesmas conclusões exprimindo ideias contrárias”.⁷⁶³ Ambos os grupos seriam representados, respectivamente, por Henry Bérenger e Camille Mauclair. Segundo Souza, o primeiro apoiava a “tradição como a força invariavelmente possessiva de todas as formas de arte viáveis”,⁷⁶⁴ e o segundo afirmava “a mais individual liberdade como eterna produtora de formas sempre renováveis”.⁷⁶⁵ Em 1895, Bérenger publicou *L'aristocratie intellectuelle*, e Mauclair, *Couronne de clarté*. Ao opor esses dois nomes, Souza também confrontou estilos de duas obras distintas. Um “inovador” poderia assemelhar-se a um “tradicionalista” se não atribuísse significado e reflexão aos seus preceitos:

O puro tradicionalista é incurável. Ele se crê livre, e de boa saúde original, com o direito de desprezar toda preocupação exterior, quando simplesmente sua espontaneidade é apenas um movimento reflexo de ancestral conhecimento. Pequena abertura do reservatório dos séculos, ele acredita dever se gabar de seu gênio natural, porque não para de modo algum e o passado transvaza dele, sem esforço.

Mas o inovador que já esgotou a tradição não pode se contentar com essa renovação vazia. Ele tem a obrigação de se recriar, “com paciência, com afínco” uma forma nova, sem que possa se abstrair das preocupações objetivas. No momento, sua obra jorrará a verdadeira espontaneidade, individual e criadora, por um tipo de inconsciência segunda do conhecimento adquirido.⁷⁶⁶

O argumento de Robert de Souza incide sobre o fato de que, imerso em inúmeras ideias e propostas, aquele que ansiasse pela modificação deveria ir além, o que era impossível ao “tradicionalista”, que era “puro” e “incurável”. Entretanto, o “inovador” poderia lançar mão de referências do passado – a exemplo de Goethe, Beethoven e Wagner, ou o “maravilhoso do gênio inconsciente” oferecido por Verlaine, modelos a serem seguidos, – não existindo uma “fórmula pronta” para a arte, o que demandaria uma apropriação original. Assim, torna-se evidente a importância dos “mestres” para a literatura e a crítica simbolista, dado sobre o qual discutiremos nas próximas linhas.

⁷⁶² SOUZA, op. cit., 260-1. Tradução nossa.

⁷⁶³ Idem, p. 260. Tradução nossa.

⁷⁶⁴ Idem, p. 260-261. Tradução nossa.

⁷⁶⁵ Idem, p. 261. Tradução nossa.

⁷⁶⁶ Idem, p. 261-2. Tradução nossa.

3.3 Eleição de um mestre: Mallarmé e outros

Com o advento do Simbolismo, os nomes de Stéphane Mallarmé e Paul Verlaine foram eleitos por seus entusiastas como aqueles que melhor representavam as perspectivas dessa estética. No *Mercure de France*, aparecem textos críticos concernentes à produção desses autores, aliados às notas sobre suas atividades e reprodução de homenagens a eles ofertadas.⁷⁶⁷ Ao lado desses, outros nomes revelam-se como referenciais do *Mercure* entre os anos de 1890 e 1898. São eles: Jules Laforgue, Villiers de L'Isle-Adam, J.-K. Huysmans e Lautréamont.

É relevante salientar que Charles Baudelaire, apesar de apontado por estudos literários como precursor do Simbolismo na França, e mesmo como fonte desse movimento,⁷⁶⁸ não recebe a mesma atenção do *Mercure* que os autores citados acima. A revista publicou, em 1891, “Histoire de Hans Pfall”, texto crítico de Edgar Allan Poe traduzido por ele; contudo, apesar dessa indicação de que esse o poeta servira como referência com a redação do *Mercure de France*, não encontramos mais registros a respeito do autor de *Les fleurs du mal* entre 1890 e 1898. Já no que se refere à rara aparição de referências a Rimbaud,⁷⁶⁹ tomamos como possibilidade de esclarecimentos aquilo que foi defendido por Anna Balakian: diferentemente dos precursores citados anteriormente, Arthur Rimbaud havia sido tirado do “quadro simbolista” justamente por complicar “a história do movimento”, “levando muitos críticos à conclusão de que o simbolismo é heterogêneo ou, no mínimo, uma oscilação entre dois compromissos contraditórios”.⁷⁷⁰

As orientações estéticas não se restringiam ao apelo a figuras do campo literário francês. Como discutimos no primeiro capítulo, a voga simbolista caracterizou-se pela relevância conferida ao cosmopolitismo. Por isso, fizeram parte de seus números avaliações críticas de Edgar Allan Poe, sobretudo nos três primeiros anos da *série moderne*, e que concerniam ao fazer literário, à originalidade, entre outros temas, de certo modo servindo como base conceitual para os *jeunes*.⁷⁷¹ Sabemos que a escrita de Poe foi recebida com furor pelos franceses, cuja crítica se pautava na negação do didatismo e da convenção na poesia. Na França,

⁷⁶⁷ Listadas no segundo capítulo desta tese.

⁷⁶⁸ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Editora Perspectiva, 1985. p. 30.

⁷⁶⁹ Em novembro de 1891, o *Mercure de France* publicou poemas que compunham a obra *Réliquaire*, que foi publicada pela Livraria Genonceaux. Segundo a revista, o livro apresentava inéditos do autor. Em 1897, publicou “Le dernier voyage de Rimbaud” (“A última viagem de Rimbaud”), texto redigido por Isabelle Rimbaud, irmã do poeta e sua legatária universal.

⁷⁷⁰ BALAKIAN, op. cit., p. 49.

⁷⁷¹ Novembro de 1891: “Histoire de ‘Hans Pfaall’”; dezembro 1891: “La littérature et l’opinion”; fevereiro de 1892: “La personnalité et l’originalité”; abril de 1892: “Suggestions”; agosto de 1892: “Le conte et le poème”; maio de 1893: “Les sacrées montagnes”.

como apontamos acima, Charles Baudelaire dedicou anos de sua vida à tradução de textos do escritor estadunidense. Outros autores estrangeiros que corroboravam a afirmação de princípios comuns à estética simbolista foram contemplados: este é o caso, por exemplo, do poeta e dramaturgo inglês Thomas Lovell Beddoes (1803-1849), cuja obra foi lembrada por conta de sua “novidade” e “originalidade”. Arthur Symons, introdutor do Simbolismo na Inglaterra, ganhou vez em 1892, 1893 e 1898, quando foram publicados textos críticos de sua autoria sobre a produção dos jovens literatos ingleses, sobre Huysmans, a presença de Zola, Ibsen e Verlaine na literatura inglesa, e, ainda, sobre a inserção de Oscar Wilde no âmbito da prosa e da poesia na Inglaterra.

Nesse momento da literatura francesa, essas figuras, estrangeiras ou locais, teriam o seguinte valor:

Esses mestres anteriores ou posteriores [como Paul Verlaine e Stéphane Mallarmé] são, de fato, anexados, em sincronia ou a *posteriori*, para as necessidades da encarnação nos valores reconhecidos, mas é evidente que nenhum pertence propriamente ao simbolismo enquanto grupo ou geração. O movimento é quase inverso para os primogênitos; eles não criam o valor da etiqueta, mas sim o pessoal agrupado por detrás desse rótulo foi quem criou o seu valor. A necessidade de passar, para situar o simbolismo na história das obras-primas, por autores que o influenciaram ou o continuaram, é sintomática das duas coisas: primeiro de que o simbolismo é, do ponto de vista da posteridade, um movimento sem obra (ou seja, um absolutamente nada, ou melhor, para retomar a palavra de Planché, o nome de uma “crise salutar”); mas que seu poder de integração ou descrição é tamanho, que ele aspira às obras que não possuem ligação direta com ele (em outras palavras, uma etapa tão fundamental à qual se vinculam obras que não possuíam vocação para encarná-lo).⁷⁷²

Podemos inferir que esses “mestres”, bem como os críticos designados à avaliação e discussão de suas obras, eram dotados de poder simbólico, “esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem”.⁷⁷³ Suas produções concordavam com os interesses de uma determinada classe e a constituição desse poder simbólico ocorria por meio do reconhecimento dessas criações: o “que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou a de subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras”.⁷⁷⁴ Assim, podemos elencar quais críticos do *Mercure de France* discorreram sobre essas figuras de referência, avaliando sua

⁷⁷² VERILHAC, Yoan. La fabrique médiatique de la postérité du symbolisme. *Médias 19* [En ligne], Problématiques et perspectives, Publications, L’Atelier médiatique de l’histoire littéraire, mis à jour le 15/02/2014. URL: <http://www.medias19.org.php?id=16001>. Acesso em: 25/06/2014. s.p. Tradução nossa.

⁷⁷³ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa, Edições 70, 2011. p. 4.

⁷⁷⁴ Idem, p. 11.

representatividade na revista: Pierre Quillard foi aquele que se ocupou da obra de Mallarmé; Francis Vielé-Griffin saiu em defesa póstuma de Verlaine; Camille Mauclair, de Jules Laforgue; Remy de Gourmont, de Villiers de L'Isle-Adam, Lautréamont e Huysmans – este último recebeu a atenção, também, de Paul Valéry. Entre os anos de 1890 e 1898, como vimos no primeiro tópico, Quillard, Mauclair e Gourmont foram aqueles que mais assinaram textos críticos no *Mercure de France*. Todos eram entusiastas do *novo* e reconhecidos entre os seus pares no Simbolismo. Paul Valéry, assim como André Gide, Paul Claudel e Marcel Proust, fez parte da última geração de simbolistas, além de ser próximo de Pierre Louÿs.

Verlaine e Mallarmé mantinham discípulos de sua poesia e pensamento, entre os quais colaboradores do próprio *Mercure de France* – como mostramos no capítulo precedente, seguiam o primeiro Albert Samain e Maurice Maeterlinck; eram entusiastas do segundo Édouard Dubus, Camille Mauclair, Albert Mockel e Henri de Régnier. Isto indica a participação de ambos nas práticas de sociabilidade e camaradagem da época e que a inovação de um e outro estaria não apenas nas transgressões do verso, mas, também, na recusa do universo dos salões, o que se fazia perceptível, por exemplo, em *Une saison en enfer*, de Arthur Rimbaud.⁷⁷⁵ O cenáculo de Mallarmé agitava “todos os atores do campo literário, dos naturalistas aos simbolistas, passando pelos decadentistas e os versilibristas, os símbolo-instrumentistas, e outras escolas em *-ismo*, que se entregam a uma concorrência obstinada (...)”.⁷⁷⁶

Mallarmé teria preservado seu grupo distante de “etiquetas” ou fundado em uma única redação de revista. No entanto, sua relação com o *Mercure de France* faz-se evidente, assim como o poder simbólico que exercia sobre ele. Além disso, colaboradores frequentes do *Mercure* compuseram a segunda geração de suas “Terças”: este é o caso de Pierre Louÿs, Camille Mauclair, Paul Valéry e André Gide. Paul Verlaine foi sempre aclamado,⁷⁷⁷ e mesmo defendido da crítica da grande imprensa: em 1896, ano de sua morte, Francis Vielé-Griffin, que o classificou como “imortal”, execrou as publicações de Gaston Deschamps⁷⁷⁸ e Petit de

⁷⁷⁵ GLINOER, Anthony. LAISNEY, Vincent. *L'âge des cénacles: Confraternités littéraires et artistiques au XIXe siècle*. Fayard, 2013. p. 153.

⁷⁷⁶ Idem, p. 173. Tradução nossa.

⁷⁷⁷ Há, ainda, a resenha de *Dans les limbes*, obra publicada em 1894, assinada por André Fontainas: “*Dans les limbes*, por Paul Verlaine (Vanier) – Que a despeito dos sofrimentos que tanto o assombram, *Pauvre Lélian* [anagrama de Paul Verlaine], o maravilhoso e delicado poeta, deixa seu lábio, nesse período, errar no mágico tudo que ele escolheu para si entre os mais melodiosos juncos da margem, amamos a grandeza dessa atitude que é nobre. Mas, esse novo livreto no qual, *Dans les limbes*, ele profere algumas alegrias e sua consolação, não nos traz nada de novo, nem de inesperado, e nossos louvor especial para com o artista, o primeiro a nos ensinar a cantar por nós mesmos, apesar de normas estabelecidas ou de fórmulas irredutíveis, irá de bom grado sempre aos *Romances sans paroles*, a *Jadis et naguères*, a *Sagesse*” (Ag. 1894, p. 387-88).

⁷⁷⁸ Literato e político francês (1861-1931).

Julleville⁷⁷⁹ sobre o poeta de *Sagesse*; e, em 1898, Pierre Quillard dedicou a rubrica “Littérature”, parte da “Revue du Mois”, a fazer uma revisão das obras que buscavam estabelecer o seu perfil.⁷⁸⁰ No entanto, a representatividade de Stéphane Mallarmé parece-nos maior do que aquela de Paul Verlaine. Como apontamos anteriormente, no ano de sua morte, Mallarmé foi definido como “herói”⁷⁸¹ por Albert Mockel,⁷⁸² além de “artista”, “filósofo”, “crítico” e “homem representativo” – ao ser alcunhado “representativo”, Mallarmé adquire, aos olhos de Mockel, *status* simbólico de ícone de uma geração, o que também destaca a existência de proteção mútua entre Mallarmé e seus seguidores e nos dá pistas sobre a sua notabilidade e os aspectos das sociabilidades de seu cenáculo, onde seus membros passavam “horas inesquecíveis”, as quais jamais esqueceriam, acolhidos pelo “Tipo Absoluto do Poeta”: “o coração que sabe amar, a cabeça que sabe compreender – inferior a nada e que nada desdenha, pois discernia em cada um ensinamento secreto ou uma imagem da Beleza”. Aos jovens, Albert Mockel afirma que não era necessário imitar Mallarmé, pois seria desnecessário, assim como copiar os versos de qualquer outro poeta – faz-se presente, nessa passagem, o anseio pela originalidade próprio dos simbolistas; entretanto, esses *novos*, ao seguirem o mestre, testemunhariam uma “consciência de artista” e um “exemplo moral”. Stéphane Mallarmé teria sido o responsável por apresentar aos “desdenhosos” a “imagem absoluta da beleza”, bem como cultuado por indivíduos igualmente iniciados:

Pode parecer estranho dar a primeira dessas qualificações [homem representativo e herói] a uma individualidade que foi, como esta, singular, e que ofereceu seu exemplo apenas à elite de uma elite. Mas Stéphane Mallarmé simboliza para nós uma das mais altas atitudes da vida pois ele foi a testemunha incorruptível e refém de um esforço do homem e do espírito humano. E a ação decisiva a qual ele se propôs foi a de apresentar, intacta e total, a viva figura do Poeta aos desdenhosos da poesia, e a imagem da absoluta Beleza a uma época sem glória.⁷⁸³

A análise de Albert Mockel é redigida em primeira pessoa, e seus exemplos repletos de imagens: compara, por exemplo, a harmonia da poesia mallarméana àquela de um sino, cujos sons formam “notas distintas”. Os vocábulos e adjetivos empregados pelo autor exaltam não

⁷⁷⁹ Louis Eugène Casimir Petit de Julleville (1841-1900) foi professor de literatura da Escola Normal Superior francesa.

⁷⁸⁰ *Paul Verlaine ou le scrupule de la beauté*, de Adrien Mithouard; *Paul Verlaine et ses contemporains*, Paul Clerget; *Correspondance e Documents inédits*, M. Ph. Zilcken; *Paul Verlaine et ses portraits*, F. A. Cazals; *La vie de Jean-Arthur Rimbaud*, Paterne Berrichon; e *Études sur la littérature française*, de René Doumic.

⁷⁸¹ MOCKEL, Albert. Un héros. *Mercure de France*. Paris, t. 28, p. 361, nov. 1898.

⁷⁸² Pressupomos que a escolha de Albert Mockel para discorrer sobre Stéphane Mallarmé não foi gratuita. Nascido na Bélgica em 1866, Mockel foi um dos fundadores de *La Wallonie*, revista para a qual Mallarmé também colaborou. Simbolista, além do *Mercure de France*, fez parte da redação de *La Plume*, entre outras *petites revues*.

⁷⁸³ MOCKEL, op. cit., p. 362. Tradução nossa.

apenas as particularidades da literatura de Stéphane Mallarmé, mas, também, o seu caráter. Percebemos que, de certa maneira, aparece a “intenção” de se fundamentar a obra em simbiose com a figura do poeta. Há, ainda, o constante emprego de imagens que indicam que os versos de Mallarmé eram reflexo da perfeição poética, o que lhe transformou em algo sublime. Tal condição seria resultado de um processo de evolução da própria literatura francesa do século XIX; como já se discutiu, a sobreposição de movimentos literários estava em voga, e Stéphane Mallarmé, aos olhos de Mockel, teria atingido, naquela hora, o topo desse processo. No século XVIII, a poesia foi representada apenas por “publicistas”;⁷⁸⁴ no Romantismo, houve o “renascimento lírico”, quando, de acordo com o crítico, Alfred de Vigny, Hugo, Lamartine e Musset encarnaram o “momento triunfal” dos poetas, indicando a evolução dessa condição quanto ao século precedente. A Terceira República, tomada pelo Positivismo e pelas ciências, não teria resultado em “obras-primas”, e ignorava-se a metafísica. Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme e a “baixeza” de François Coppée eram honrados, e Herédia morreria de fome “se tivesse de viver apenas de sua arte”.

Com seu gênio, Villiers de L’Isle-Adam conheceu, infelizmente, apenas a miséria. Os espíritos mais nobres, como Dierx e Mallarmé, só podiam dedicar seu pensamento ao lirismo durante as folgas de um labor diferente. Aqueles que, entre os poetas, queriam experimentar essa vida, condenavam-se, como Mendès, às tarefas do jornalismo; e cito apenas Mendès porque ele soube, ao menos, às vezes engrandecê-las.

Ora, encontramos dois homens para oferecer à sociedade cruel, diretamente ou por contraste, o emblema de sua culpa. Um, como o precisou anteriormente Mallarmé, foi o pobre Lélian, Paul Verlaine. Ele apresentou a figura lamentável da poesia em seu exílio da felicidade. Nele encarnou a miséria, como um *ecce homo* veemente e trágico. O outro – o próprio Stéphane Mallarmé, – tomado de uma atitude mais elevada, irmã de seu pensamento elevado.⁷⁸⁵

Se Verlaine foi o “*ecce homo*” – isto é, o Cristo entregue aos seus julgadores, a figura sacra que, ao se sacrificar, libertou seu povo, assim como o poeta libertou a poesia de seu tempo – Mallarmé personificou a arte “dolorosamente humana”, “atual”, “representativa de uma época da história das letras”, “hermética e distante”, afastada da multidão, em um isolamento de “tristeza infinita e serena”, de “resignações voluntárias”. Era um “homem de exceção”, classificação que sugere o seu distanciamento de sentimentos menores e comuns à maioria: eis, aqui, a valorização do poeta como ser distinto dos demais.

Muito se discutiu, segundo Albert Mockel, sobre o hermetismo da poesia de Stéphane Mallarmé, particularidade que se transformou no mote da crítica que aqui discutimos, e que

⁷⁸⁴ Designação que equivaleria a de “jornalista”.

⁷⁸⁵ MOCKEL, op. cit., p. 364-365. Tradução nossa.

resultou na incompreensão dos contemporâneos. O emprego novo de alguns elementos formais, a exemplo da pontuação, seria o motivo dessa falta de entendimento. A inovação da poesia de Mallarmé seria resultado de uma recorrência aos elementos “clássicos”: se Baudelaire fora autor de uma “arte nevrótica”, de “mórbidos sabores”, “cores brilhantes e mortais”, aquela de Stéphane Mallarmé residiria no emprego *novo* de formas já reconhecidas, que demandava a reflexão e desafiava o “leitor apressado” – que, supomos, ser aquele dos *faits-divers* e dos folhetins da grande imprensa, tão criticado pelos colaboradores do *Mercure de France*. Logo, um poeta iniciado demandava leitores da mesma qualidade. E Mallarmé, justamente por ter perseguido “seu sonho de Beleza até os limites do absoluto”, transformou-se no “herói” de Mockel, pois, em seu espírito de sacrifício, contribuiu para a poesia de seu tempo:

Sua grande ressalva [a dos críticos] é aquela de todo mundo: é a de que a arte de Mallarmé é obscura. Eu não posso contradizê-los: essa obscuridade é certa. Ele devia ter consciência disso, e, certamente, não ocorreu sem um pequeno desejo de representar a Poesia de uma época indiferente aos poetas, e ele elevou tão alto sua imagem e colocou fora do alcance imediato da multidão essa beleza, que ela não foi percebida aos seus pés. Não ousarei dizer que ele tinha razão.

O papel do poeta é o de dar mesmo aos ingratos; e mesmo se eles rejeitarem a primeira moeda, ou a décima, ou a vigésima: porque na centésima esmola eles perceberão, talvez, que a efígie é pura, e que a moeda é de ouro. E não, contudo! Mais vale dividir entre aqueles que dele reconhecem algum valor, um tesouro desconhecido de todos, e frustrar a multidão com uma dádiva que ela não compreenderia de modo algum; mais vale isso do que trocar esse tesouro autêntico por falsas riquezas, e distribuir a todo mundo moedas ultrapassadas, aceitas involuntariamente, ou um bilhão inútil que não pode regredir a miséria em um único dia.⁷⁸⁶

Para Albert Mockel, escrever sobre Mallarmé no *Mercure de France* era diferente de redigir uma crítica a pedido do *Petit Journal*, órgão da grande imprensa à época reconhecido por sua popularidade e por publicar notícias sensacionalistas, pois o fazia em nome de um “altruísmo fraternal”, a ser divulgado à posteridade. Nesse ponto de vista, não por acaso, o *Mercure* publicou, em outubro de 1891, “L’Érectheus de Swinburne”. Este foi, ao lado de “Théodore de Banville” – que, para o *Mercure*, foi um mestre da geração de 1830 – e “Deuil” (“Luto”),⁷⁸⁷ um dos poucos registros de crítica de autoria de Stéphane Mallarmé publicado pela revista. Em linhas breves, faz ode às obras do poeta inglês Charles Swinburne, cultor de temas

⁷⁸⁶ MOCKEL, op. cit., p. 373. Tradução nossa.

⁷⁸⁷ Em fevereiro e setembro de 1893, o *Mercure de France* divulgou, respectivamente, “Théodore de Banville” e “Deuil”, artigos de Stéphane Mallarmé divulgados pela revista inglesa *The National Observer*. No primeiro texto, Mallarmé disserta em prol da construção de um monumento em homenagem a Banville, o que o *Mercure* indica apoiar (em nota de rodapé), ressaltando as qualidades de sua poesia. No segundo, Mallarmé analisa homenagem Guy de Maupassant, morto em julho de 1893, avaliando-o como exceção entre aqueles que se dedicavam ao “jornalismo literário”. Pressupomos que, ao divulgar tais artigos, o *Mercure de France* afirmou afinar-se ao pensamento daquele que elegeu como mestre.

sadomasoquistas, antirreligiosos e fúnebres, chamando a atenção para seu caráter “diferente”, “novo” e “supremo” – as quais o aproximavam do Simbolismo francês. Enquanto mestre dos simbolistas de seu país, Mallarmé entrevia não apenas em Swinburne, mas em Byron, Shelley, Thomas Lovell Beddoes e Richard Henry Horne os precursores dos princípios literários caros a ele. Assim, a publicação dessa crítica pelo *Mercure* parece-nos constituir uma via de difusão daquilo que seria a condição essencial da literatura e das artes de então, não apenas afirmando o papel de Stéphane Mallarmé juntos aos leitores – ao final do escrito, o próprio Mallarmé evidencia seu desejo de compartilhar suas descobertas, – mas como precursor da escola que sustentavam.

Em julho de 1891, Pierre Quillard discorreu sobre *Pages*, coletânea da produção de Stéphane Mallarmé. Podemos inferir que o fato de o *Mercure de France* ter divulgado esse texto crítico logo nos primeiros momentos de sua *série moderne* indica suas possíveis bases conceituais, assim como apontamos sobre a crítica a *Érectheus*. Além disso, a tarefa conclui-se sob a pena de um de seus colaboradores mais assíduos, que também se dedicava ao fazer poético. Logo no início, Quillard recorre a uma epígrafe do próprio Mallarmé – “... *Les bras de doute envolés / comme qui porte aussi en lot / d'une splendeur secrète*”, – trecho retirado do poema em prosa “La Gloire” e que remete a um sujeito lírico que acaba de conhecer o que seria a conquista da glória; êxito, este, alcançado pelo poeta de “L'Après-midi d'un faune”.

Para Pierre Quillard, *Pages* não seria apenas uma coletânea que facilitaria o acesso às obras de Stéphane Mallarmé, e sim reflexo do “domínio que exerce um artista tão pessoal e tão solitário sobre tantos espíritos, às vezes muito distintos do seu”.⁷⁸⁸ A passagem parece reforçar, mais uma vez, a eleição de Mallarmé como “mestre” de seus contemporâneos. Se observarmos o excerto em sua versão original, sem a tradução para a língua portuguesa, deparamo-nos com o uso da palavra “*maîtrise*”, definida, também, como “*qualité de maître*”,⁷⁸⁹ dando-nos a impressão de que o emprego desse vocábulo pode ser um indicativo do sentimento que os redatores do *Mercure* nutriam por Mallarmé. O Poeta (grafado em maiúscula – “*Poète*”) seria, por si só, indivíduo excepcional, pois todos os outros homens viviam na servidão, “crédulos da vergonhosa mentira” e “maravilhados com maledicências sórdidas”: “Somente o Poeta é livre: as imagens turbilhonam ao redor dele, dançam sua roda de tentação, balançando seu falso brilhante; ele os afastou, sem concordar em sacar a espada, pela única magia do silêncio.”⁷⁹⁰

⁷⁸⁸ QUILLARD, Pierre. Stéphane Mallarmé – À propos de “Pages”. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 4, juill. 1891. Tradução nossa.

⁷⁸⁹ De acordo com o dicionário *Le Petit Robert*.

⁷⁹⁰ QUILLARD, op. cit., p. 5.

Quillard descreve metaforicamente a figura do poeta, valendo-se de uma série de imagens para personificá-lo aos olhos do leitor. Seria ele, portanto, livre dessa “servidão” que acometia o homem comum. Sua liberdade seria conquistada, também, por meio do verso livre, desacorrentado das amarras da tradição. Comparando-o à mitológica Circe, – deusa dos encantamentos, da feitiçaria e dos sonhos, – aproxima-o da magia e do obscuro, elementos dificilmente alcançados por aqueles que não dedicavam a existência à poesia. Stéphane Mallarmé seria, conseqüentemente, dotado de todas essas particularidades:

Essa supremacia mais do que divina do Poeta, Stéphane Mallarmé a estabeleceu com mais clareza do que ninguém, como uma certeza indiscutível, e quando, em teatros quaisquer ele viu, à exceção de todos, um drama absoluto, ele declara: “Eu me levantava como todo mundo para ir respirar do lado de fora, espantado por não ter sentido, ainda dessa vez, a mesma impressão que meus semelhantes, mas sereno: pois, meu modo de ver, depois de tudo, havia sido superior, e mesmo o verdadeiro”.⁷⁹¹

De acordo com o crítico, os poetas de seu tempo estariam posicionados de forma hierárquica, e Mallarmé ocuparia o topo dessa classificação, pois era detentor da “intuição do absoluto e conhecedor das Ideias puras”. Vemos que a recorrência às maiúsculas, própria do Simbolismo, é constante; aparentemente, o autor do texto lança mão desse recurso para avivar e conferir autoridade aos termos empregados. Quanto à forma, indica que *Pages* é composto de poemas em prosa. O poema em prosa ganhou vida no século XIX; *Gaspard de la nuit*, de Aloysius Bertrand, é tido pela história literária francesa como o primeiro poema em prosa (1842). Na França, o sucesso desse gênero ocorreu, sobretudo, quando da publicação, em 1869, de *Les Petits poèmes en prose*, de Charles Baudelaire. Isto significa que a forma da qual Mallarmé fez uso também remetia à superioridade e à transgressão. Além disso, Pierre Quillard menciona que os poemas em prosa de Mallarmé tangeriam a “acontecimentos que não seriam extraordinários ao rebanho”, o que parece aludir ao fato de os versos desse poeta não serem compreensíveis à grande maioria, sugerindo o elitismo próprio do movimento simbolista. “Língua evocatória” e “imagens lineares” são outras qualificações atribuídas a *Pages*. Há, ainda, a associação do elemento formal à rememoração dos sentidos do leitor, em alto apelo sinestésico: “Essa discrição suprema, de nada dizer, para deixar ao desconhecido a imperial parte que lhe é devida, desperta precisamente os *frissons* de angústia, de tristeza ou de grave serenidade que correm em nós durante a leitura de certas sílabas e de certas palavras, e, em resumo, a mais augusta impressão de arte que há ali.”⁷⁹²A escrita de Stéphane Mallarmé é

⁷⁹¹ QUILLARD, op. cit., p. 5. Tradução nossa.

⁷⁹² Idem, p. 7. Tradução nossa.

classificada como uma “obra-prima”, e o poeta é qualificado como “herói”. O cuidado com o alexandrino e a disposição da rima nos versos de Mallarmé são igualmente lembrados pelo crítico, sempre ressaltando sua excepcionalidade, o que fazia de sua forma algo *novo*. Por fim, sob tom que se assemelha ao de um manifesto, aclama a necessidade de se propagar o talento de Mallarmé, a despeito da “má-fé teimosa da crítica”.⁷⁹³

Pierre Quillard recorre a um verso de Jules Laforgue para concluir sua crítica, dizendo lançar mão dele para justificar-se: “*Les dieux s’en vont; plus que des hures!*”⁷⁹⁴ Tal linha tem origem na décima segunda parte do poema “Locutions des Pierrots”, cujo tema alude à reflexão sobre o fazer artístico e ao papel do poeta na literatura. Ao valer-se dessa referência para criticar a obra de Mallarmé, Quillard nos revela mais uma das orientações do movimento simbolista, que via em Laforgue a imagem de um precursor: havia, na obra desse autor, elementos como a representação da vida consciente e inconsciente, bem como a “sem-razão do viver coetâneo”, entre outros aspectos caros ao Simbolismo.⁷⁹⁵

Filho de pais franceses, Jules Laforgue nasceu em Montevideú, no Uruguai, em 1860, e morreu em Paris, em 1887. Esteve entre o Decadentismo e Simbolismo e foi considerado um mentor por seus contemporâneos e por poetas de gerações posteriores. Frequentou o grupo dos *Hydropates* e era próximo de Gustave Kahn, Charles Henry e Paul Bourget. Sua obra *Le Sanglot de la Terre* (1880) dialoga com a escrita de Paul Verlaine. Dedicou-se à poesia e à prosa; seus escritos caracterizam-se pela presença da paródia e da musicalidade, além de contínua melancolia.⁷⁹⁶ Era, para Remy de Gourmont, autor de obra “muito diferente e original”, e *Ses moralités légendaires*, livro de contos de 1887, uma das “obras-primas” da época: “Se estivesse vivo, seria hoje [1881], o incontestável mestre da juventude; ele é nosso adorado irmão mais velho”.⁷⁹⁷

No *Mercure*, o lugar acordado a Laforgue pela crítica também não foi o mesmo que aquele atribuído a Stéphane Mallarmé. No entanto, a revista não deixou de ceder espaço aos seus feitos literários. Em fevereiro e março de 1896, Camille Mauclair publicou o “Essai sur Jules Laforgue”. Dada a dificuldade de definição do gênero ensaio,⁷⁹⁸ não o enquadrámos nesta tese enquanto texto de crítica. Contudo, lançaremos mão dele neste capítulo para exemplificar

⁷⁹³ QUILLARD, op. cit., p. 8. Tradução nossa.

⁷⁹⁴ Ibidem. Tradução nossa.

⁷⁹⁵ PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975. p. 34 e 48.

⁷⁹⁶ Informações obtidas a partir de consulta à tese de Doutorado *Revelações da modernidade: uma leitura paródica, irônica e poética das novelas de Jules Laforgue*, de Andressa Cristina Oliveira (UNESP/Araraquara).

⁷⁹⁷ HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982. p. 131-132.

⁷⁹⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 146.

brevemente a recepção e consagração de Jules Laforgue no *Mercure de France*. Em suas linhas, Camille Mauclair refuta temporalidade à obra de Laforgue, alcunhando-o “grande gênio” e declarando a “imortalidade” de sua produção, comparada àquela do romântico alemão Novalis. Distinto dos demais poetas de sua época, Laforgue seria “extraordinário” e “moderno” – esta última característica se daria por seu emprego “idealista do familiar”, assim como o seria Heine, Verlaine, Degas, Banville, Frédéric Chopin e Rodin.⁷⁹⁹ É de interesse ressaltar que o texto sobre Laforgue apareceu em 1896, quando o Simbolismo já não possuía o mesmo vigor; talvez, o apelo ao autor de *Moralités Légendaires* servisse justamente como uma espécie de balanço de todo o movimento que aspirou à renovação da literatura francesa.

Já a obra de Villiers de L’Isle-Adam foi contemplada logo em 1890, em “Notes sur Villiers de L’Isle-Adam” (“Notas sobre Villiers de L’Isle Adam”),⁸⁰⁰ de autoria de Remy de Gourmont – para quem o autor era o “verdadeiro mestre” dos *jeunes*, o “evangelista do verso e da ironia”, constantemente invocado por sua geração: “Sua influência sobre a juventude inteligente é imensa: ele é nosso Flaubert, para nós o que Flaubert foi para a geração naturalista, que, além disso, o compreendeu tão mal”.⁸⁰¹ Podemos inferir que um texto de Gourmont sobre Villiers, dada a sua atuação no *Mercure*, conferia importância à produção do autor, morto um ano antes.

De origem nobre, Villiers de L’Isle-Adam foi ovacionado por Huysmans e Valéry; sua personalidade, ou sua “imagem de aristocrata em Paris e de grande *causeur*”,⁸⁰² difundiu-se entre os jovens simbolistas de sua época, bem como seu apreço pelas obras de Baudelaire, Poe e Wagner. Criticou o Positivismo, o valor exacerbado atribuído à ciência e, por meio de seus principais escritos – *Contes Cruels*, *L’Ève future* e *Claire Lenoir* – trouxe à luz “sua teoria metafísica e sua aspiração pelo Ideal”.⁸⁰³ Amigo de Mallarmé, introduzido por Verlaine no rol dos “poetas malditos”, não foi o inventor do Simbolismo; contudo, inspirou “os jovens do movimento por suas escolhas literárias, seus mestres, sua postura diante da vida e suas angústias”.⁸⁰⁴

As “Notes” foram publicadas na primeira página da edição de agosto de 1890, o que indica a sua relevância para os redatores do *Mercure*. Remy de Gourmont avalia a

⁷⁹⁹ MAUCLAIR, Camille. Essai sur Jules Laforgue. *Mercure de France*. Paris, t. 17, p. 165, fév. 1896.

⁸⁰⁰ Em janeiro de 1892, o *Mercure de France* publicou, ainda, fragmentos inéditos de *L’Ève future*.

⁸⁰¹ HURET, op. cit., p. 131.

⁸⁰² DOMINGOS, Norma. *A tradução poética: Contes cruels* de Villiers de L’Isle-Adam. Tese de Doutorado. UNESP, Araraquara, 2009. p. 16.

⁸⁰³ Idem, p. 17.

⁸⁰⁴ Idem, p. 25.

representatividade de Villiers de L'Isle-Adam entre os simbolistas. No início de seu texto, recorre à seguinte passagem:

*PAGES INÉDITES. – « LE VIEUX DE LA MONTAGNE »
L'ART IDÉALISTE*

« - Oh ! qu'ils sont à plaindre ! Leur châtiment consiste à désespérément essayer de vivre, à ne recueillir à chaque minute, que le sentiment de leur sens commun blessé. Quel triste futur ils se préparent, puisque mourir n'est autre chose que faire justice à soi-même, en revêtant la substance de ses actes et de ses pensées !... »⁸⁰⁵

Há a indicação de que o trecho fora retirado de escritos inéditos de Villiers de L'Isle-Adam, o que confere a atualidade das publicações do *Mercure de France* em sua época, bem como o mérito de tornar públicos escritos então desconhecidos de um dos mestres do Simbolismo. Avaliando a linguagem objetiva e literária do texto de Villiers, Gourmont afirma que, na vida, alguns seres são acometidos por uma espécie de gênio, e assim se qualificavam os “mestres”. Tal brilhantismo não seria compreendido pela multidão – *la foule*, – o que Remy de Gourmont avalia da seguinte maneira, fazendo-nos lembrar do processo da escrita folhetinesca, dedicada à compreensão da maioria e a tudo o que já discutimos sobre a linguagem no tópico precedente: “A multidão? Que ela se restrinja às comuns chuvas de palavras carregadas de aventuras e de fáceis psicologias. E por que querer fazê-la participar das cores que seu vulgar prisma reconstitui na ausência de cor?”.⁸⁰⁶ A subjetividade dos escritos de Villiers de L'Isle-Adam é evidenciada, bem como sua proximidade com a obra de Charles Baudelaire, já que ele amava “a blasfêmia, por seus ocultos efeitos, o risco imenso de um prazer que se alcança em detrimento do próprio Deus”.⁸⁰⁷ Além disso, observamos que, no texto, aparece certa necessidade de se traçar um perfil do escritor, procedimento comum à crítica simbolista.⁸⁰⁸

Analisando *Axël*⁸⁰⁹ e *L'Ève future*,⁸¹⁰ Remy de Gourmont também lança considerações sobre as particularidades formais de ambos os textos, que seriam “novas” e “raras”, e de palavras abstratas, identificando a sua representação do real. Valendo-se de diversos trechos de Villiers para comprovar suas assertivas, apropria-se dessas obras para questionar o pensamento da época, dado presente em *L'Ève future*. Crítico ferrenho do Positivismo e do culto ao progresso, Villiers de L'Isle-Adam reprovou, em *L'Ève future*, as incursões científicas do período:

⁸⁰⁵ GOURMONT, Remy. Notes sur Villiers de L'Isle-Adam. *Mercure de France*. Paris, t.1, p. 257, août 1890.

⁸⁰⁶ Idem, p. 258. Tradução nossa.

⁸⁰⁷ Ibidem. Tradução nossa.

⁸⁰⁸ Discorreremos sobre os *portraits* simbolistas no tópico seguinte.

⁸⁰⁹ Obra publicada em 1890.

⁸¹⁰ Obra publicada em 1886.

Jamais a noção de *progresso* foi para ele algo além do que tema de zombarias, conjuntamente à bobagem dos positivistas humanitários que ensinam às gerações, em mitologia às avessas, que o Paraíso terrestre, uma superstição, se lhe determinamos o passado, torna-se, se o colocarmos no futuro, a única legítima esperança.⁸¹¹

Em fevereiro de 1891, coube mais uma vez a Remy de Gourmont discorrer sobre um dos autores que serviram de referência aos simbolistas: Lautréamont, pseudônimo de Isidore Lucien Ducasse. Para Leyla Perrone-Moisés,⁸¹² as obras de Lautréamont desafiaram a crítica de sua época, que não estava preparada para compreendê-las. Quando de seu lançamento, *Os Cantos de Maldoror* pouco repercutiram; tais versos não se encaixavam em um quadro literário conhecido e comumente evidenciava-se o seu estranhamento. A acusação de “ausência de sentido” marginalizou a escrita de Ducasse. Possivelmente, por apregoar o *novo*, o *Mercure de France* tenha cedido espaço ao texto de Remy de Gourmont sobre essa escrita de “ruptura”, o que indica a relevância dessas linhas aos *jeunes*, tornando o autor um de seus predecessores.

De fato, Gourmont inicia seu texto com o intento de definir a obra de Lautréamont, afirmando-a como de uma “originalidade tão furiosa e inesperada que um pouco de espaço é necessário para novamente conduzir a si mesmo na sequência de leituras”.⁸¹³ E, ao identificar essa originalidade dos *Cantos*, aproxima uma das características principais dessa obra àquilo que era almejado pelos simbolistas e constantemente valorizado pelos críticos do *Mercure de France*. Divulgar seus trechos na revista teria, também, a função de torná-lo conhecido para aquela geração. Ademais, o próprio título desse texto, “La Littérature Maldoror” (“A literatura Maldoror”) nos remete a essa inexistência de escrita semelhante na literatura francesa: a literatura desses cantos é o próprio Maldoror, e outro epíteto não poderia qualificá-la; não se tratava, portanto, de expressão romântica, naturalista ou simbolista, mas sim de um resultado único e original. Sua organização é definida por Remy de Gourmont como “incoerente”, na medida que destoou de qualquer outra incursão literária anterior ou contemporânea.

Com anotações bibliográficas, as quais indica serem as mais exatas e que teriam servido de referência para Ducasse (“construção do mestre”), Gourmont faz questão de destacar a sua pouca idade quando produziu seus *Cantos*, remetendo-nos à necessidade, na época em que a obra fora lançada, de aliar os seus versos às particularidades de sua biografia, o que pode ser compreendido a partir da seguinte explicação:⁸¹⁴

⁸¹¹ GOURMONT, op. cit., p. 260. Tradução nossa.

⁸¹² PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

⁸¹³ GOURMONT, Remy de. La littérature Maldoror. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 97, févr. 1891. Tradução nossa.

⁸¹⁴ Meses mais tarde, o *Mercure de France* divulgou, na seção “Curiosités”, o conteúdo da certidão de nascimento de Isidore Ducasse.

Isidore Ducasse tem 23 anos, acaba de publicar o livro mais radical de toda a literatura ocidental. Impossível de imaginar, nesse momento, quem ele é. É então que todos os comentadores se chocam. Diante da impossibilidade de atribuir a um “jovem” o crédito de tal obra, ou eles a diminuem, buscando nela algumas banalidades biográficas, as quais encontram facilmente, ou celebram o autor em termos de um lirismo frequentemente duvidoso, e apagam, não com menor segurança de que seus colegas, a eficácia da obra.⁸¹⁵

Ao aproximar o que seria a “loucura” de Lautréamont de sua genialidade, o crítico também aponta sua ressalva em relação ao tratamento àquilo que, no período, se considerava insanidade, reprovando as práticas de Lombroso, por exemplo.⁸¹⁶ A partir do século XVI, sob a influência do ideário de Descartes, a loucura era tomada como processo de “desrazão”. Com o passar dos anos, avultou-se a necessidade de encarceramento, morte e exclusão do “louco”, inadequado ao sistema de trabalho do capitalismo,⁸¹⁷ o que é aludido por Gourmont e, aparentemente, transforma-se em referência à própria “exclusão literária” de Lautréamont, cuja obra era de difícil classificação. Os poemas em prosa que compõem *Os Cantos de Maldoror* seriam, ainda, uma indicação do fim da consciência de seu próprio autor, em associação direta entre sua vida e produção literária:

(...) alguns meses antes de morrer, ele redige as *Poesias* onde, entre passagens muito curiosas, revela-se o estado de espírito de um moribundo que repete, desfigurando-os na febre, suas mais distantes lembranças; ou seja, para essa criança, os ensinamentos de seus professores!

Mais um motivo para que esses cantos surpreendam. Esse foi um magnífico golpe de mestre, quase inexplicável. Único, esse livro assim permanecerá, e desde agora esse permanece inserido na lista de todas as obras que, à exceção de todo classicismo, formam a breve biblioteca e a única literatura admissíveis por esses cujo espírito, malfeito, recusa-se às alegrias, menos raras, do lugar comum e da moral convencional.⁸¹⁸

Apesar de “único”, como se referiu Remy de Gourmont, Isidore Ducasse também possuía seus referenciais; a presença deles na crítica de Gourmont nos leva a pensar que aqueles que serviam de modelo aos redatores e colaboradores das *petites revues* também beberam em fontes de outros autores, mais uma vez remetendo-nos ao conceito de evolução literária que pairava na época. Os nomes de Anne Radcliffe, escritora inglesa pioneira do romance gótico, e de Byron sugerem a orientação romântica, por exemplo, movimento com o qual o Simbolismo

⁸¹⁵ PLEYNET, Marcelin. *Lautréamont par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, p. 47. Tradução nossa.

⁸¹⁶ Cesare Lombroso foi um psiquiatra, cirurgião, higienista, criminologista, antropólogo e cientista. Nasceu na Itália, em 1835. Entusiasta do Positivismo francês, aplicou-o em suas práticas médicas.

⁸¹⁷ QUEIROZ, Valéria Debórtoli de Carvalho. *Entre o passado e o presente: a prática profissional do Assistente Social no campo da saúde mental*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social, 2009.

⁸¹⁸ GOURMONT, op. cit., p. 98. Tradução nossa.

possuía características em comum, sobretudo no que concerne à valorização do ideal, entre outros aspectos:

Também o dominam, aqui e ali, as extravagâncias românticas de tais romancistas ingleses, ainda lidos em seu tempo: Anne Radcliffe e Mathurin (estimado por Balzac), Byron, e depois as relações médicas sobre casos de erotismo, depois a Bíblia. Havia, certamente, leitura, e o único autor que ele nunca menciona, Flaubert, nunca devia estar longe de sua mão.⁸¹⁹

Remy de Gourmont não deixa de lado a avaliação das particularidades formais do texto de Lautréamont, sublinhando a existência de “novidade” e “originalidade” em sua construção, principalmente naquilo que se refere às metáforas e às imagens. Julia Kristeva classifica a escrita de Isidore Ducasse como parte de uma “revolução da linguagem poética”,⁸²⁰ chamando a atenção para a “flutuação do sujeito da enunciação”, que opera na locução, com a alternância dos pronomes *je*, *tu* e *il*, a oscilação “de diversos níveis e aspectos do ato e do sistema linguístico”.⁸²¹ A intercalação de pronomes era apresentada sem qualquer justificativa, o que, possivelmente, suscitava incompreensão. Para Kristeva, a “moral burguesa universal” do XIX provocava a “normatividade da linguagem”, e era geradora de sua economia.⁸²² Na contramão dessa corrente, a “loucura” de Lautréamont constituía o seu “gênio”, o que, para Remy de Gourmont, se refletia na forma adquirida pelo texto:

A loucura permanece indubitável, depois que refletimos sobre esse sistema de correções; ela se agrava, mesmo; – contudo, é preciso concluir que aquilo que se denomina uma loucura lúcida, uma loucura da qual os pacientes têm relativamente consciência, que perturba apenas uma série de suas faculdades. (“Aprendeis, diz o autor em suas *Poesias*, que a alma se compõe de uma vintena de faculdades”); e, para a unidade de *Cantos de Maldoror*, a uma loucura que beira as fronteiras do gênio, e, às vezes, isoladamente e mesmo os transpõe. Maldoror parece ter julgado a si mesmo, fazendo-se apostrofar assim pelo seu enigmático Sapo: “Teu espírito está tão doente que não percebe isso, e tu crês estar em teu natural cada vez que saem da tua boca falas insensatas, embora plenas de uma infernal grandeza”.⁸²³

Por fim, J.-K. Huysmans, cuja obra viu-se realmente acolhida pela imprensa francesa graças a *À Rebours* e *Là-bas*, que alcançaram grande êxito, foi também um mentor para os membros do círculo do *Mercure de France*. *À Rebours* devia sua reputação ao “seu sucesso nos meios literários”, de “público relativamente restrito”, mas “conhecedor e mesmo influente”.⁸²⁴

⁸¹⁹ GOURMONT, op. cit., p. 98. Tradução nossa.

⁸²⁰ KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1974. Tradução nossa.

⁸²¹ Idem, p. 317. Tradução nossa.

⁸²² Idem, p. 334.

⁸²³ GOURMONT, op. cit., p. 102.

⁸²⁴ ISSACHAROFF, Michael. *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970. Tradução nossa.

Em junho de 1891, o *Mercure de France* divulgou as “Notes sur Huysmans” (“Notas sobre Huysmans”), também de Remy de Gourmont e, em 1898, deu vez à crítica de Paul Valéry a *Durtal*. A partir desses dois textos, – um do início e outro do fim da década de 1890, – podemos inferir sobre a recepção do criador de Des Esseintes em momentos distintos do Simbolismo e, também, do próprio *Mercure*.

Segundo Gourmont, Huysmans teria, em meio ao “pântano naturalista”, uma visão diferenciada, fazendo de *À Rebours* a “consagração de uma literatura nova”. Nessa época, de acordo com o crítico, o romance era um gênero mal-empregado; Remy de Gourmont ofereceu-nos a seguinte reflexão:

Felizmente, o romance está, enfim, livre; e, para dizer mais, o romance, assim como ainda o concebem o Sr. Zola ou o Sr. Bourget, aparece-nos de uma concepção tão arcaica como o poema épico ou a tragédia. Sozinho, o antigo enquadramento ainda pode servir; algumas vezes, ele é necessário, para iniciar o público quanto aos assuntos muito árduos, simular vagas intrigas romanescas, que desnudamos segundo sua própria vontade quando dissemos tudo o que queríamos dizer. Mas o essencial de outrora se tornou acessório cada vez mais desprezado: são muito raros, hoje, os escritores suficientemente engenhosos ou suficientemente fortes para apoiarem-se em um gênero tão destruído, para animar ainda com suficiente autoridade a cansada cavalaria dos sentimentos e dos adultérios.⁸²⁵

Na França do XIX, o romance foi o gênero predominante. “Epopéia da burguesia”, como entreviu Lukács,⁸²⁶ seus grandes nomes foram os de Stendhal, Balzac, Flaubert e Zola. Esteve em conflito com outros gêneros literários, “romancizando-os” e fazendo com que a literatura de então fosse marcada por um “criticismo de gênero”.⁸²⁷ Diferentemente na novela e do conto, o romance seria polimorfo, trazendo em si “a convergência de numerosas facetas na estruturação de um organismo vivo, decorrente de o romance afigurar-se ‘um gênero imperialista’, que ‘devora tudo’”.⁸²⁸ Síntese da “totalidade do mundo”, “pluralidade da ação”, “coexistência de várias células dramáticas, conflitos e dramas” são alguns dos valores atribuídos a ele.⁸²⁹

Aquilo que se denominou “romance simbolista” foi objeto de contestação da crítica literária, impondo-se de maneira expressiva apenas ao final dos anos de 1800, quando se redescobriu que tal noção “circulava livremente em manifestos, artigos, crônicas e

⁸²⁵ GOURMONT, Remy de. Notes sur Huysmans: Là-bas et ailleurs. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 322, juin 1891. Tradução nossa.

⁸²⁶ Georg Lukács foi autor de “O romance como epopéia burguesa”, no qual discutiu sobre o gênero romanesco.

⁸²⁷ MACHADO, Irene A. A teoria do romance e análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista USP*. Março, abril e maio 1990. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/05/19-irene.pdf>.

⁸²⁸ MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 400.

⁸²⁹ Ibidem.

correspondências particulares”.⁸³⁰ Remy de Gourmont aceitou de bom grado que seu romance *Sixtine* fosse classificado como simbolista. Na época, o gênero passou de “problema” a “problemática”, o que se caracterizou como traço de sua evolução; seus autores não compartilhavam procedimentos de escrita, e sim um pensamento comum sobre tal forma, concebendo-a como ferramenta de renovação da arte, aproximando-se, ainda, da poesia. Entreviam, portanto, um “projeto construtivo para o gênero, e portador de uma concepção renovada da arte e de sua relação com a realidade”.⁸³¹ E assim, para Gourmont, se deu a ruptura de Huysmans com as classificações que imperavam nas análises tradicionais.

Paul Valéry, que participou da geração simbolista da década de 1890, classificou a narrativa de Huysmans como responsável por difundir uma “novidade geral” ao romance a ele contemporâneo. Advindo do cenáculo de Mallarmé, de quem foi admirador e, depois, um de seus contestadores, e amigo de Pierre Louÿs, Valéry passou a se dedicar, em 1892, à produção de “ensaios, prefácios, reminiscências de velhos amigos e camaradas de armas literárias”.⁸³² Aos 18 anos, teria declarado a Louÿs que *À Rebours* era sua “bíblia”.⁸³³ Isto explicaria “sua reverência à rara e preciosa personalidade, a fonte criativa e centro de toda cultura”, a qual atribuía uma ideia de aristocracia.⁸³⁴ Mantinha excessiva preocupação com o misticismo, além de fascinação pela figura de Swedenborg, – tema e indivíduo que apareciam com frequência nas páginas do *Mercure*, – o que revelava suas “origens simbolistas”.⁸³⁵

Em sua crítica, Paul Valéry reporta-se à personagem Durtal, representante da fé e da experiência religiosa, presente nos romances *Là-bas* (1891), – de rompimento definitivo com o Naturalismo, – *En route* (1895), *La cathédrale* (1898) e *L'oblat* (1903). Espécie de duplo de Huysmans, Durtal era um autor medíocre de Paris que, por meio de Madame de Chantelouve, iniciou-se no satanismo, no ocultismo e no espiritismo, – por oposição ao pensamento racional da época. Em primeira pessoa, discorre sobre a novidade em *Là-bas* e *En route*, além de refletir sobre seu próprio método crítico.

A estrutura do romance é tida como primeiro indicativo de renovação. Diferentemente dos romances naturalistas tradicionais – o que nos lembra da questão de sucessão e evolução da literatura da época, – a produção de Huysmans não reproduzia diálogos e estruturas antes

⁸³⁰ JACQUOD, Valérie Michelet. *Le Roman symboliste: un art de l'extrême conscience*: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. p. 16. Genève: Droz, 2008. Tradução nossa.

⁸³¹ Idem, p. 24. Tradução nossa.

⁸³² FRANK, Joseph. Paul Valéry: Masters and Friends. *The Sewanee Review*. Vol. 75, No. 3 (Summer, 1967). Published by: Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27541529>. p. 393. Acesso em: 14/02/2016.

⁸³³ Idem, p. 395. Tradução nossa.

⁸³⁴ Ibidem.

⁸³⁵ Ibidem.

construídos, ou “restrita à cronologia pura, ao desenvolvimento de uma função simples do tempo”. Em *Là-bas*, o autor teria conhecido os limites do sistema que o antecedeu:

Então, pela primeira vez, eu penso: o homem constrói uma surpreendente multiplicidade e define um estado de espírito em mais de uma dimensão. Uma tripla existência ocorre nesse livro; ao mesmo tempo, instaura-se nos meios que são irredutíveis e que coincidem; deteriora o reino acostumado à sucessão do tempo; confronta tenebrosos ardores, comuns às pessoas dispersas, aos vivos e aos mortos, aos séculos encerrados que detêm aquilo que os separa. No meio desse rico espaço, figuras incomparáveis, mas similares, respondem-se; zonas de duração se prendem, estágios de humores absolutamente confrontados unem-se – confrontando interiores sagrados, uma Idade Média que se reacende, um amor duro *à la* Degas, uma lisonjeira bruma que se eleva ao céu, um clarão puro de céu. De longe, cada lembrança dessa obra comporta, como um buquê, diversos valores. À menor explosão que dela se manifesta, muitos sucumbem.⁸³⁶

Em *En route*, a presença do “fluxo das horas intactas”, “o absoluto das impressões internas e externas”, entre outros aspectos, fazem com que tal obra, aos olhos de Paul Valéry, supere aquilo que o crítico define como “antigo romance”, rompendo com aquilo que se reconhecia da língua francesa, dos hábitos e do pensamento, o que encontrou o ápice nesse romance: isto é, elevou-se em mais um degrau da trajetória de evolução do gênero literário empregado:

[...] nesse singular *En route*, onde se reconhecia frequentemente a voz sem repouso e sem ruído, aquela que se cala quando falamos, – a fluidez das frases aproxima-se muito daquele de nossas ideias, que a escolha inevitável, o trabalho segundo, torna-se imperceptível e deixa o leitor acreditar que pensa, mas que, no entanto, lê. E essa imitação alcança seu objetivo, o seu ápice, quando o leitor, que ali encontrou um monólogo íntimo análogo ao seu, e que esposou, ao mesmo tempo, o detalhe reconstituído do homem pensante, acha *de repente* que ultrapassou alguma coisa, que *já* contém uma ideia não familiar, que, surpreendentemente, bebeu de uma emoção desconhecida e que se agita, e que não se produziram inéditas representações e movimentos maravilhosos.⁸³⁷

Valéry pondera sobre a presença do misticismo, marca da saga de Durtal. De certo modo, julga-se incapaz de analisar o texto, pois atribui somente ao “místico” a capacidade de avaliar um escrito imantado de espiritualidade. Alegando lançar mão de “suposições”, ou empregando o verbo “duvidar” em seu escrito, sugere não querer conceder uma “palavra final” ao estudo do ciclo de Durtal, indicando o valor da subjetividade e da personalidade na análise de tal obra. Além disso, o questionamento da relevância da “lógica” parece casar-se com a proposta

⁸³⁶ VALÉRY, Paul. Durtal. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p. 771, mars 1898. Tradução nossa.

⁸³⁷ Idem, p. 772. Tradução nossa.

dos romances que narram a saga da personagem, que contestavam a racionalidade imperante no momento naturalista e positivista:

Aqui, eu me arrisco... não acredito que possamos falar do misticismo sem ser místico, ou absurdo. Por outro lado, o místico que escreve e quer se explicar, não é de modo algum ouvido por seus pares, e eu poderia dizer por quê. Eu vou, contudo, arriscar algumas suposições, ressaltando bem que em nada examino a própria crença. Ninguém pode decidir sobre esse ponto, a não ser por si mesmo. Eu duvido, também, que os procedimentos puramente lógicos permaneçam infrutuosos para a análise da fé: eles se limitam, por fim, a fazer reconhecer a conformidade ou a não conformidade de uma dada proposição com certos postulados, – como o da identidade ou o da contradição. Ora, esses postulados são empíricos e repousam ou sobre uma *crença* pessoal em seu valor, ou sobre o assentimento universal. A lógica não pode, portanto, nos ensinar nada, se lhe opomos diretamente outra crença. Ela pode não existir para o homem solitário.⁸³⁸

Entretanto, a mística seria uma espécie de dom atribuído a um pequeno grupo de indivíduos, o que nos faz lembrar aquilo que já mencionamos anteriormente: o fato de que os simbolistas isolavam seus representantes e entreviam-nos como iniciados. Ela não estaria ao alcance todos, diferentemente da “religião comum”, considerada “mediocre” por Valéry. Mais uma vez, a “novidade” é invocada, sendo concebível a partir da substituição do “antigo julgamento sobre as sensações”: era preciso “que esse novo grupo, feito de uma ação que não variou e de uma ideia nova” pudesse “resistir, não somente às mais imediatas aparências, às mais indissolúveis formas habitadas, mas até as objurgações da dor”.⁸³⁹

Observamos que a crítica de Paul Valéry se caracteriza por certo tom poético, que parece buscar traduzir a poeticidade da escrita de Huysmans. Além disso, faz recorrência ao leitor, como se este fosse capaz de também perceber as nuances do romance analisado, em constante apelo aos sentidos – visão e audição. A percepção é gradual, o que é indicado pelos advérbios “primeiro” e “depois”, além da imagem da “treva interior” que, a princípio, domina o indivíduo e resulta, por fim, na assimilação daquilo que lhe é exterior:

Primeiro, a treva interior fecha o indivíduo, inunda bruscamente os sentidos, que refluem; e os deixa, em seguida, esvaziar-se em uma noite. O espírito, sozinho, parece ser admitido a entrar. Habitamo-nos. Desde que ali o revemos, são imensas linhas que correm, em toda uma obscura geometria. Tudo o que está ali se assemelha ao negro e às cores do espírito que se interroga. Manchas coloridas singulares palpitam, lúnulas preciosas se formam; cremos ter fechado os olhos para refletir sobre algo. Mas sobre o quê? E não fechamos os olhos. A Igreja, artificialmente, abaixou-vos as pálpebras; ela constrói a sombra íntima. Depois, os vitrais rebentam como visões que teríamos encontrado. Eles têm colorações imaginárias. Avançando, nós os encontramos de repente; eles são

⁸³⁸ VALÉRY, op. cit., p. 773. Tradução nossa.

⁸³⁹ Idem, p. 774. Tradução nossa.

bruscos, simétricos, intencionais e delimitados. Não saímos, portanto, de nós mesmos.

Depois, sentimo-nos nus, desnudados pela ausência de barulho e de movimento, pela continuação de coisas enormes e simples. Olhamos o esforço de todas essas pedras que fecham, acima das cabeças, um espaço enorme onde apenas passa o dia. Estamos preparados... Descobrimos um cinismo puro e triste.⁸⁴⁰

Por fim, Paul Valéry pondera sobre a sucessão das obras que compõem o ciclo de Durtal, determinando-a como um processo de amadurecimento. Nas últimas linhas de sua crítica, ao resumir as características dos livros analisados, revela qual era, então, a maestria de Huysmans: imagens, “acúmulo dos elementos de visão”, bem como “profundidade de cada sensação” e capacidade de “domesticar a morte, o tédio, a impotência”:

Ela descreve um ser que não pode mais se desviar. Ele logo chega à idade em que tudo se aprecia, claramente, em paciência e em sofrimento; ele se move em torno do instante singular no qual nada mais esperamos. É o ponto no qual as últimas mudanças do homem são possíveis, e ele o sabe. Mas no indivíduo assim preparado pela operação do tempo e de seu pensamento, a sentir sua frágil e clara importância, tudo se engrandece. Encontrando em algo o gosto amargo e precioso do definitivo, ele está disposto às mais curiosas hesitações, aos sentimentos mais vivos e mais pacientes; ele vai ao passado que é certo e na crença que é ainda mais certa; ele está maduro para figurar no maior luxo literário, segundo os mais novos recursos do romance contemporâneo, o estranho e opulento pensamento de seu autor.⁸⁴¹

Uma vez definidos os seus fundamentos, os colaboradores do *Mercure de France* cumpriam a tarefa de apresentar quem eram, de fato, aqueles que faziam parte da geração dos *novos*, em uma tentativa de afirmar não apenas ideias, mas, também, personalidades. Por meio de *inquéritos* e *portraits*, documentou as opiniões e os perfis dos membros de seus grupos, assunto sobre o qual discutiremos a seguir.

3.4 Os *portraits* e a moda das *enquêtes*

O fim do século XIX caracterizou-se pelo auge da midiaticização do escritor. Entende-se que esse processo se deu a partir do sucesso alcançado pela imprensa escrita e, conseqüentemente, por sua intensa contribuição à circulação da matéria literária. Portanto, o escritor, também jornalista, era a figura de notoriedade da época, o que foi descrito em diversos romances do período. Podemos afirmar, ainda, que, para além da sustentação estética, aquele

⁸⁴⁰ VALÉRY, op. cit., p. 778. Tradução nossa.

⁸⁴¹ Idem, p. 780. Tradução nossa.

que se dedicava à atividade escrita inseria-se em um campo marcado pela difusão de sua produção e, simultaneamente, por sua ascensão enquanto indivíduo.

Assim como alguns se tornaram alvos frequentes dos críticos das *petites revues*, a exemplo de Émile Zola, outros foram eleitos representantes dessa geração. De certo modo, “a crítica jovem” demonstrou “a mesma fascinação ridícula da grande imprensa pela figura do escritor”.⁸⁴² Portanto, passaram a circular os *portraits* – os “retratos”, – espécie de “perfil” que resultou em ferramenta de afirmação pela crítica da obra e personalidade dos simbolistas. Definiu-se a função do escritor e seu lugar na literatura,⁸⁴³ a favor dos quais as *petites revues* fizeram propaganda⁸⁴⁴ e “enumeração ritual dos membros da escola e designação iterativa de seu líder, referência reverenciosa aos gloriosos primogênitos e elaboração de uma genealogia”,⁸⁴⁵ abrindo caminhos para publicações posteriores, a exemplo de *La Mêlée symboliste: portraits et souvenirs*, de Ernest Raynaud (três volumes editados entre 1920 e 1922); e *Portrait d’hommes*, de Rachilde (1929).

Em 1891, Ernest Raynaud assinou as “Notices Littéraires”, nas quais, como sugere o título, elaborou uma introdução, ou mesmo prefácio, da individualidade e obra de três escritores: Laurent Tailhade,⁸⁴⁶ Louis Dumur⁸⁴⁷ e Jean Moréas.⁸⁴⁸ Neste momento, atentar-nos-emos a este último, que foi, como analisamos no capítulo anterior, o autor do manifesto simbolista. Em sua “notice”, Raynaud tece considerações acerca dos aspectos formais da poesia de Moréas, sua relevância para a consolidação do Simbolismo e sua contribuição, enquanto estrangeiro, à literatura francesa, para a qual, “ameaçada por nevoeiros”, trouxera o “azul e o sol”, em uma proposta de renascimento greco-latino. Na passagem transcrita abaixo, observamos que Jean Moréas é descrito não apenas como líder de um determinado grupo, ou situado em um campo literário, mas, também, como figura a ser reconhecida fisicamente. Ao indicar traços da face do poeta, Ernest Raynaud a incorpora às características dos versos de Moréas, como se ambos se representassem mutuamente:

Todas as segundas, à noite, no Café Voltaire, ficam os representantes do simbolismo. Enquanto, em frente, no teatro subvencionado ao Odéon, adaptações ridículas acabam de desconsiderar a arte oficial, alguns estetas –

⁸⁴² VERILHAC, *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l’Université de Saint-Étienne, 2010. p. 159. Tradução nossa.

⁸⁴³ Idem, p. 239.

⁸⁴⁴ MILOT, Hélène. Discours critique et posture manifestaire dans les petites revues littéraires de la fin du XIX^e siècle. In : THÉRENTY, Marie-Ève ; VAILLANT, Alain (Dir.). *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde Éd., coll. Histoire contemporaine, 2004, p. 500.

⁸⁴⁵ Idem, p. 503. Tradução nossa.

⁸⁴⁶ RAYNAUD, Ernest. Notices littéraires – Laurent Tailhade. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 20-25, janv. 1891.

⁸⁴⁷ Idem. Notices littéraires – Louis Dumur. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 328-335, déc. 1891.

⁸⁴⁸ Idem. Notices littéraires – Jean Moréas. *Mercure de France*. Paris, t. 2, p. 139-143, mars. 1891.

não dos medíocres – projetam, na cinza dos cigarros, renovações prosódicas. Ali encontramos Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Dauphin Meunier, Albert Saint Paul, Maurice Du Plessys, Henri Cholan, Achile Dalaroche, e ainda outros cujos nomes registra o catálogo de Vanier. Perto de Charles Morice, na abóboda inclinada de Veronese, é Moréas quem preside, incontestável. Ele se impôs não somente pela magnificência de seu talento, mas ainda pela virtude de sua anatomia. O homem está longe de ser banal. Seu perfil queima eternamente a chama de um monóculo, cortado por um bigode alto, detém, sob as ondas de sua cabeleira abundante, uma segurança de realeza. Ele revela, ao mesmo tempo, o mosqueteiro e o cigano. Ele tem gestos bruscos de corsário byroniano e uma voz cujo bronze articula heroicamente os versos.⁸⁴⁹

Em 1897 e 1898, o *Mercure de France* divulgou a série “Nouveaux Masques” (“Novas Máscaras”), assinada por Remy de Gourmont, que já havia sido publicada em livro⁸⁵⁰ pela editora do *Mercure* com o seguinte título: *Le Livre des masques. Portraits symbolistes, Gloses et Documents sur les Ecrivains d'hier et d'aujourd'hui*. Nessa hora, observamos que o artifício empregado por Ernest Raynaud nas “Notices Littéraires” ganha contornos mais intensos. Nos volumes impressos de “Nouveaux Masques”, aparecem os nomes de Verhaeren, Mallarmé, Huysmans, Vallette, Félix Fénéon e Jean Lorrain, entre outros.⁸⁵¹ O intento de Gourmont, ao reunir simbolistas de seu passado e de seu presente, indica a persistência do movimento na década de 1890.⁸⁵² Procurando “definir as fontes comuns de poetas tão diferentes entre si, como o foram os simbolistas, ele as encontra no amor, no misticismo, no altruísmo”.⁸⁵³

Para a revista, foram selecionados, em 1897, Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebelle, Félix Fénéon e Léon Bloy, em outubro, e Jean Lorrain, Édouard Dujardin, Maurice Barrès, Camille Mauclair e Victor Charbonnel, em novembro. Em janeiro de 1898, aparecem Alfred Vallette, Max Elskamp, Henri Mazel, Marcel Schwob e aquele que chama de “autor de *Tête d’Or*” – Paul Claudel. No mês subsequente, ganharam vez René Ghil, André Fontainas, Jehan Rictus, Henry Bataille e Éphraïm Mikaël.⁸⁵⁴ Com exceção de Vallette, que sabemos ser

⁸⁴⁹ RAYNAUD, op. cit., p. 139. Tradução nossa.

⁸⁵⁰ O primeiro volume foi publicado em 1896 e o segundo, em 1898,

⁸⁵¹ É possível consultar o documento na base de dados Gallica. Além disso, encontra-se disponível o site mantido pelo círculo de “Amateurs de Remy de Gourmont”, que fornece informações sobre a vida e obra desse autor (<http://www.remydegourmont.org/index2.php>). Primeira série: Maurice Marterlinck, Émile Verhaeren, Henri de Régnier, Francis Vielé-Griffin, Stéphane Mallarmé, Albert Samain, Pierre Quillard, A.-F. Herold, Adolphe Retté, Villiers de l’Isle-Adam, Laurent Tailhade, Jules Renard, Louis Dumur, Georges Eekhoud, Paul Adam, Lautréamont, Tristan Corbière, Arthur Rimbaud e Paul Verlaine. Segunda série: Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebelle, Félix Fénéon, Léon Bloy, André Fontainas, Jehan Rictus, Henry Bataille, Ephraïm Mikhaël, Albert Aurier, Les Goncourt, Hello.

⁸⁵² DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Toulouse: Privat, 1960. p. 79.

⁸⁵³ Ibidem. Tradução nossa.

⁸⁵⁴ Janeiro e março de 1898.

o diretor do *Mercure de France*, apresentamos na tabela abaixo algumas informações sobre os escolhidos de Remy de Gourmont.⁸⁵⁵

Francis Jammes	Poeta francês (1868-1938). Do grupo de Stéphane Mallarmé, Henri de Régnier e André Gide. Também redator da <i>petite revue Ermitage</i> .
Paul Fort	Nasceu na França em 1872. Criador do <i>Théâtre des Arts</i> . Amigo de Pierre Louÿs e de André Gide, frequentou o Café Voltaire, simbolista. Redator de <i>L'Ermitage</i> .
Hugues Rebell	Poeta e romancista francês (1867-1905). Colaborador do <i>Mercure de France</i> e de <i>L'Ermitage</i> .
Félix Fénéon	Jornalista, crítico de arte e de literatura de expressão francesa nascido em Turim, na Itália (1861-1944). Colaborador da <i>Revue Indépendante</i> , da qual também foi redator-chefe; <i>Art Moderne</i> ; <i>Revue Blanche</i> ; <i>Vogue</i> ; e <i>Le Matin</i> .
Léon Bloy	Jornalista, romancista e católico panfletário francês (1846-1917). Discípulo de Barbey d'Aurevilly, por meio de quem conheceu Huysmans.
Jean Lorrain	Pseudônimo de Paul Duval (1855-1906). Cronista do <i>Journal</i> e de <i>L'Écho de Paris</i> . Decadentista.
Édouard Dujardin	Poeta francês (1861-1949). Discípulo de Stéphane Mallarmé e admirador de Richard Wagner. Um dos fundadores da <i>Revue Wagnérienne</i> . Diretor da <i>Revue Indépendante</i> (1886), que contou com a colaboração de Mallarmé.
Maurice Barrès	Poeta, dramaturgo, romancista e publicista francês (1862-1923). Colaborador de diferentes periódicos, como <i>Le Figaro</i> e <i>L'Écho de Paris</i> .
Victor Charbonnel	Homem de Letras e advogado francês (1863-1926). Também era padre. Fundador do jornal <i>La Raison</i> .
Max Elskamp	Poeta belga de expressão francesa (1862-1931). Simbolista, admirador de Verlaine e Mallarmé. Do grupo da revista <i>La Wallonie</i> .
Henri Mazel	Fundador de <i>L'Ermitage</i> , <i>petite revue</i> simbolista.
Marcel Schwob	Poeta, ensaísta e romancista francês. Simbolista, era próximo de André Gide, Paul Valéry e Jules Renard.
René Ghil	Belga (1862-1925), ligado aos jovens simbolistas (Jules Laforgue e Gustave Khan). Autor do <i>Traité du Verbe</i> , cujo prefácio foi redigido por Stéphane Mallarmé. Colaborou em <i>Journal de Gand</i> ; <i>Annales Artistiques</i> ; <i>La France Moderne</i> ; <i>Revue Méridionale</i> ; <i>Le Scapin</i> .
André Fontainas	Poeta e crítico belga (1865-1948). Colaborações no <i>Mercure de France</i> e <i>La Jeune Belgique</i> . Fundador da revista <i>La Basoche</i> .
Jehan Rictus	Pseudônimo de Gabriel Randon (1867-1933). Poeta, romancista, dramaturgo e jornalista francês. Próximo do simbolista Albert Samain.
Henry Bataille	Poeta, dramaturgo e desenhista francês (1872-1922).
Éphraïm Mikhaël	Poeta simbolista francês (1866-1890). Frequentador do cenáculo de Mallarmé e próximo do grupo da revista <i>La Pléiade</i> . Amigo de Remy de Gourmont.
Paul Claudel	Poeta e dramaturgo francês (1868-1955). Próximo dos simbolistas.

Tabela 14 – “*Nouveaux Masques*”

⁸⁵⁵ Dados da biografia de Camille Mauclair já aparecem neste mesmo capítulo.

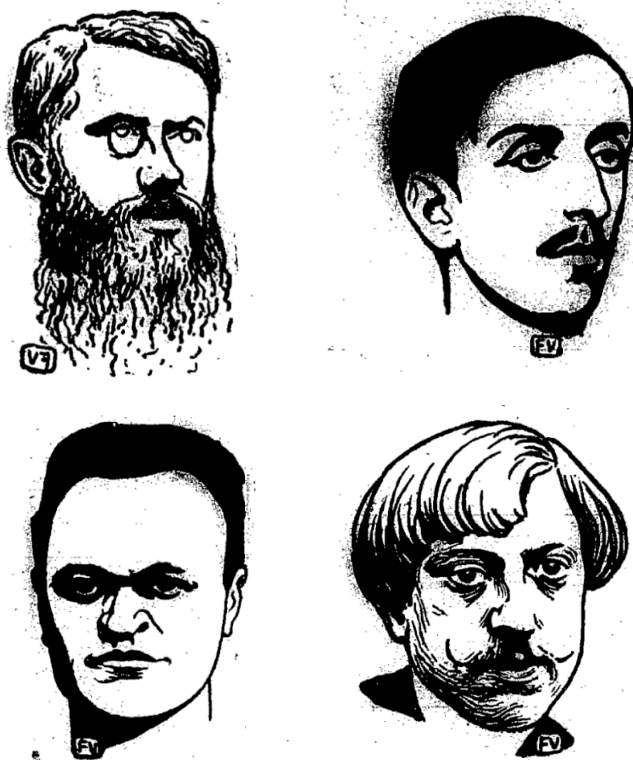
Além de simbolistas, aqueles que compunham a série “Nouveaux Masques” eram, sobretudo, homens de pouca idade – Éphraïm Mikaël, por exemplo, falecera aos 23 anos, de tuberculose. O fato de serem literalmente jovens casa-se com a proposta da própria seção: o título “novas máscaras” sugere-nos que se pregava a atribuição de uma nova face à literatura, algo que era concebido pelo Simbolismo. Os mais velhos, – Léon Bloy, Jean Lorrain, Félix Fénéon e Édouard Dujardin, – são lembrados como precursores. Dujardin, por exemplo, por meio das *petites revues* *La Vogue*, *Révue Indépendante* e *Revue Wagnérienne*, foi capaz de endireitar as “más-educações”, determinar “as vocações”, abrindo os “olhos cegos pela lama naturalista”.⁸⁵⁶

Podemos inferir, também, que as “novas máscaras” constituem uma referência à primeira geração de decadentistas e simbolistas; isto é, ainda na década de 1890, uma nova “descendência” de simbolistas se impôs, afirmando, mais uma vez, a permanência da estética no campo literário, bem como a sobreposição de filiações. Cada uma dessas “máscaras” foi devidamente ilustrada por Félix Valloton, artista próximo dos *novos* que ganhou notoriedade por seus desenhos dos homens de Letras da época, estampados no *Mercure de France*, na *Revue Blanche* e na *Revue des Revues*.



Ilustrações 7, 8, 9, 10, 11, 12– A partir do alto, em sentido horário: Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebell, Félix Fénéon, Léon Bloy, Jean Lorrain.

⁸⁵⁶ GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercure de France*. Paris, t. 24, p. 334, nov. 1897. Tradução nossa.



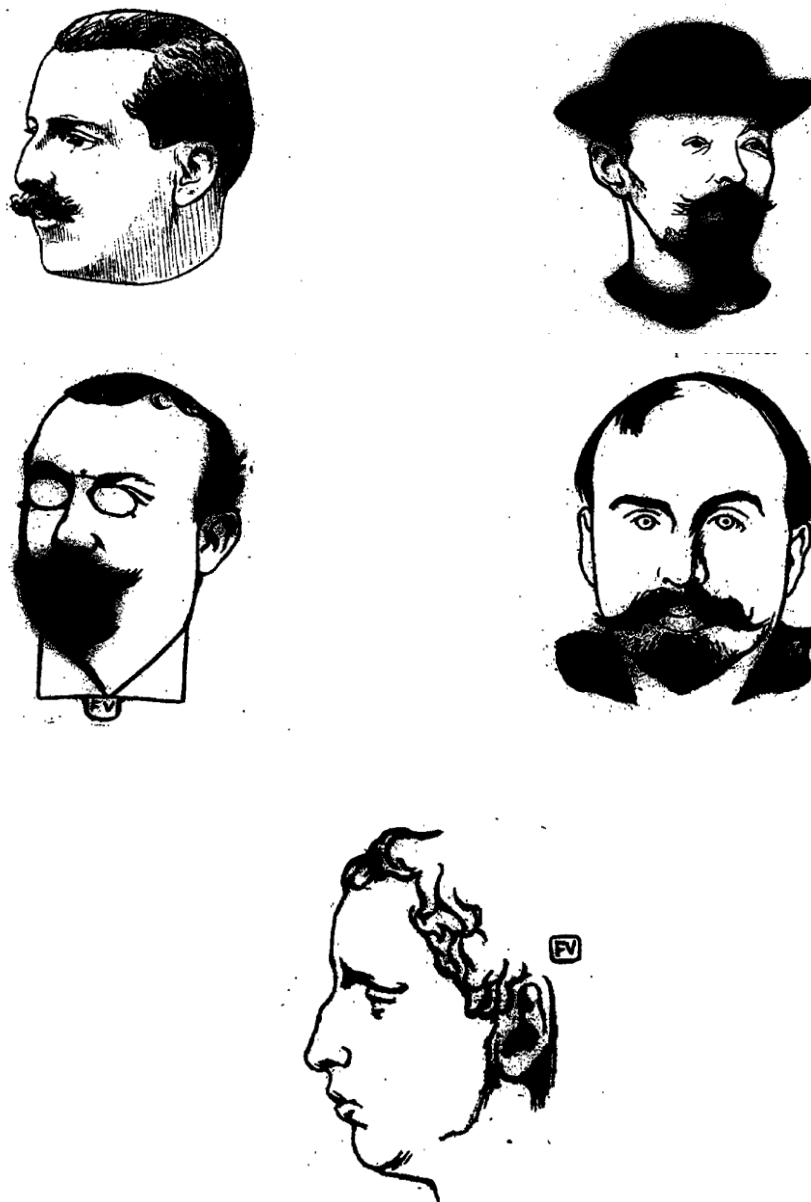
Ilustrações 13, 14, 15, 16 – A partir do alto: Édouard Dujardin, Maurice Barrès, Camille Mauclair e Victor Charbonnel.

No período, a imagem dos escritores também exercia sua importância: figura midiática, como já se mencionou, sua função encontrava-se para além do texto; era necessário reconhecê-lo, e não apenas pautar-se na identificação de sua escrita. Na França, as ilustrações dos escritores começaram a circular com maior assiduidade a partir da década de 1830, ganhando força na segunda metade do século XIX. Segundo Martine Lavaud,⁸⁵⁷ “quem quer que se debruce sobre uma imagem não pode escapar dessa ‘graça’ do retrato como presente, que dispõe o espírito a melhor receber o substantívico tutano do texto, a conhecer o ‘desejo de ler’ (...)”;

desejo, esse, intimamente ligado àquele “do Autor, cultivado pela exibição de sua imagem ou, ao menos, do que pretende representá-lo nas histórias, antologias ou manuais escolares”.⁸⁵⁸ Exibir um retrato ou ilustração da face de um escritor seria, ainda, uma espécie de posicionamento crítico, denotando a sua importância diante dos demais:

⁸⁵⁷ LAVAUD, Martine. Envisager l’histoire littéraire: Pour une épistémologie du portrait photographique d’écrivain. *COntEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.. URL : <http://contextes.revues.org/5925> ; DOI : 10.4000/contextes.5925. p. 6. Acesso em: 19/01/2016.

⁸⁵⁸ Idem, p. 6. Tradução nossa.



Ilustrações 17, 18, 19, 20 e 21 – A partir do alto, em sentido horário: Alfred Vallette, Max Elskamp, Henri Mazel, Marcel Schwob e *Tête d'or*.

Redigidos em primeira pessoa do singular e do plural, os “perfis” elaborados por Remy de Gourmont não são extensos, se comparados aos demais textos dedicados à produção de outros escritores do período divulgados pelo *Mercure*. Em 1898, o fato de Gourmont ter iniciado a publicação discorrendo sobre Alfred Vallette não parece gratuito, pois, afinal, tratava-se do “grande regente” da revista que deu vida e sustentação ao Simbolismo a partir de 1890. Em todos os *portraits*, Remy de Gourmont oferece uma pequena introdução da obra do autor selecionando, geralmente comparando-o a algo ou alguém grandioso, e particularizando-o em relação aos demais; aproxima, por exemplo, Alfred Vallette dos fundadores das “grandes ordens”, e a outros fundadores de revistas literárias, que possuíam o “gosto pelo desconhecido

e a generosidade que sacrifica ao sucesso de uma ideia as satisfações presentes”; ressalta a representatividade das *petites revues*, bem como o desprendimento de seus colaboradores de capital financeiro e seu papel na formação de escritores, caso de Dujardin em suas já citadas colaborações. Max Elskamp seria a “alma de Flandres”, cuja poesia estaria intimamente ligada a essa região. Henri Mazel, um “iniciado”, “aquele que conhece todos os segredos de um ofício, de uma arte, de uma ciência; é o contrário do amador”.⁸⁵⁹ Em alguns momentos, os textos de Gourmont parecem almejar persuadir o leitor da qualidade da obra das “novas máscaras”. Há certo abuso dos verbos que exprimem o gosto do crítico, como o verbo “*aimer*”, frases afirmativas e negativas. (“*J’aime*” e “*je n’aime pas*”).

Já Paul Claudel não é identificado por seu nome, mas sim como o autor de *Tête d’or*. Em 1891, Claudel publicou tal obra sem a sua assinatura, o que foi indicado pelo *Mercur* em “Les Livres” nesse mesmo ano, e teria ocorrido por conta da “modéstia quase-divina” do autor.⁸⁶⁰ Ao invés da ilustração de seu rosto, aparece o perfil de uma medalha romana, figura intimamente ligada ao título e tema de *Tête d’or*, cujo protagonista, Simon Agnel, chega a assassinar um imperador. De certo modo, parece-nos que, no *portrait*, a simbiose entre escritor e obra se dá de forma intensa: Claudel é *Tête d’or*, assim como *Tête d’or* é Claudel. Ao descrever a saga de Simon, Remy de Gourmont também explora seu conteúdo, sobretudo aquilo que concerne ao tema da morte. De certo modo, o crítico indica nas entrelinhas quem seria o objeto de sua crítica: “Sempre vimos os homens superiores, desde que eles não tenham gosto por dirigir a civilização. Este, cujo próprio nome é ignorado, nunca foi próximo de seus irmãos; na primeira ocasião ele partiu, consagrado, enfático, para um consulado distante”.⁸⁶¹ De fato, Paul Claudel lançou-se na carreira diplomática em 1893, passando por vários países. No entanto, para Gourmont, sua produção não deixou de circular em terras francesas: “Importa para os barcos que o vento sopra daqui ou dali; para os livros, absolutamente: eles vão de todos os lados ao mesmo tempo, eles chegam a todos os lugares, vindos de todos os lugares, destroços que os naufrágios degradingolam nas malhas eternas”.⁸⁶² E ainda sugere mais um motivo para não o ter nomeado: para ele, os “gestos vergonhosos de várias indulgências intelectuais” da literatura de seu tempo o induziam a qualificá-lo apenas por meio de alusões. O talento de

⁸⁵⁹ GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p. 58-91, janv. 1898, p. 71. Tradução nossa.

⁸⁶⁰ Q., P. *Tête d’or*. Les Livres. *Mercur de France*. Paris, p. 249, t. 2, avr. 1891.

⁸⁶¹ GOURMONT, op. cit, p. 83. Tradução nossa.

⁸⁶² Idem, p. 83-4. Tradução nossa.

Claudiel e suas “virtudes de um grande poeta dramático” traziam-lhe apenas “sorrisos maldosos”⁸⁶³ – a crítica a ele contemporânea comumente acusava-o de “incompreensível”.⁸⁶⁴

Remy de Gourmont atenta-se à construção da produção de cada autor e, em alguns momentos, apresenta resumos críticos de cada drama, livro de versos ou romance, além de ressaltar os seus possíveis procedimentos de criação, o que ocorre, por exemplo, na avaliação de *La Vierge*, de Alfred Vallette. Ao compará-lo a Gustave Flaubert, indica o modo como o diretor do *Mercure* e o autor de *Madame Bovary* lançavam mão da objetividade em seus textos. Em *La Vierge*, apareciam marcas pessoais, mas que não sobrepujam o valor da observação: tal traço não negava “uma atividade social”, nem se opunha “à atividade puramente cerebral”: ao contrário, permitia “a um espírito condensar-se em uma direção única, sem arrependimento de todos os possíveis, já que, em suma, todas as direções se valem, vias traçadas em direção ao mesmo nada.”⁸⁶⁵

Além de qualificar seus escolhidos utilizando-se de diversos epítetos, Remy de Gourmont dá vez aos aspectos formais das obras criticadas. Contudo, apesar dos elogios, não deixa de emitir ressalvas, como o faz em relação à teoria de “Instrumentação Verbal” de René Ghil, inspirada naquela de Arthur Rimbaud, que associou as vogais às cores.⁸⁶⁶ O intento de Ghil foi o de ligar “o ruído das consoantes aos sons de uma série de instrumentos de orquestra; assim: *r* com uma letra vermelha, *o*, por exemplo, responde à ‘série grave dos Saxofones’ e às ideias de dominação, de glória, etc.”, por exemplo.⁸⁶⁷

É muito engenhoso. Mas, se o princípio de instrumentação verbal pode se explicar e pode ser compreendido, ele não pode ser nem sentido, nem mesmo percebido ao longo da obra do poeta, mesmo por um leitor avisado e de muito boa vontade. Se eu vejo os U em preto e os O em amarelo, toda a orquestra colorida do Sr. Ghil soará falsa para minha imaginação visual, e o *r* e o *o*, ao invés de soarem como cobs gloriosos, me darão, se os juntarmos, a ingenuidade das pequenas flautas.⁸⁶⁸

Para Gourmont, René Ghil materializava sua teoria nos versos transcritos abaixo, aos quais atribui uma “sucessão de cores”. A estrofe tinha seu valor e, para o crítico, o poeta deveria deixar de lado a “Instrumentação Verbal”, método no qual não acreditava e que seria “perigoso”:

⁸⁶³ GOURMONT, op. cit, p. 90-1. Tradução nossa.

⁸⁶⁴ BARJON, Louis. *Paul Claudel*. Préface de Paul Claudel de l’Académie Française. Paris: Éditions Universitaires, 1958. Classiques du XX^e siècle. p. 11.

⁸⁶⁵ GOURMONT, op. cit., p. 61-2.

⁸⁶⁶ No soneto “Voyelles”, de 1871.

⁸⁶⁷ GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercure de France*. Paris, t. 25, p. 675-676, mars 1898.

⁸⁶⁸ Idem, p. 675-676. Tradução nossa.

*Il ne veut pas dormir, mon enfant...
 Mon enfant
 ne veut dormir, et rit ! et tend à la lumière
 le hasard agrippant et l'unité première
 de son geste ingénu qui ne sait porteur
 des soirs d'Hérités, – et tend à la lumière
 ronde du haut soleil son geste triomphant
 d'être du monde !⁸⁶⁹*

Ainda no que concerne aos aspectos formais, tomamos como exemplo as observações feitas sobre os versos de André Fontainas, presentes em *Vergers illusoires*. Nessa passagem, Remy de Gourmont mostra-se atento aos mecanismos da poesia de Fontainas. Indica-nos aspectos da valorização da sonoridade no poema, característica cara aos simbolistas, que cultuavam o apelo aos sentidos e prezavam a musicalidade nas estrofes:

Eu encontrei no volume do Sr. Fontainas traços de um emprego feliz da aliteração e da repetição; ainda, ele lança mão com moderação desses artifícios, muitas vezes necessário, pois a assonância interior, por exemplo, facilita singularmente a expressão do ritmo; ela é das mais legítimas no verso de doze sílabas, enquanto o distanciamento das finais impede rimas de darem toda sua sonoridade.

*Le cor de corne sonne au loin dans le hallier.*⁸⁷⁰

Apesar da menção ao emprego do alexandrino, Gourmont afirma que a originalidade da obra de André Fontainas dar-se-ia por conta do uso do verso livre, tornando sua última parte “mais original e agradável”. Ademais, a apropriação original, por parte de do poeta, do estilo de Francis Vielé-Griffin e de Stéphane Mallarmé – o que, mais uma vez, evidencia a questão de gerações – é mencionada positivamente:

Ali, se ele procede, pela técnica do Sr. Vielé-Griffin, ele não é, de modo algum, um imitador; a influência é legítima e muito exterior. Enquanto em *Estatuaires d'ombre* o Sr. Fontainas sofreu, mais exatamente, a marca do Sr. Mallarmé, em *l'Eau de Fleuve*, ele torna pessoal o modo prosódico que nele se impôs. Então, ele dá ao verso livre o aspecto que havia dado ao alexandrino; ele o faz lento, calmo, um pouco solene, sério, um pouco severo:

*Midi s'apaise et les vagues s'allongent
 O rêves reposés de langueur et de charme,
 O calmes songes
 Sur la mousse à l'ombre d'aulnes et d'ormes
 Les pêcheurs paisibles dorment
 Tandis qu'en l'eau presque mourante un long fil plonge.
 Nul frisson ne court plus aux feuillages,
 Le soleil ne jette aucun rayon,
 Tout est calme...⁸⁷¹*

⁸⁶⁹ GOURMONT, op. cit, p. 676.

⁸⁷⁰ Idem, p. 686. Tradução nossa.

⁸⁷¹ Idem, p. 687. Tradução nossa.

A presença do verso livre nos poemas de Ephraim Mikhaël também é considerada uma ruptura e indício de originalidade: seu verso livre “seria um exemplo de rompimento com a métrica tradicional e com a ‘tirania da rima romântica’”, diz Gourmont.⁸⁷² Ao empregar o vocábulo “tirania”, o crítico nos sugere que os simbolistas agiram de modo a “libertar”, em sentido literal, a poesia francesa. Para ele, Mikhaël demonstrava a “intenção de fazer versos de uma forma nova”, em um momento de evolução do poeta, concomitante àquela da própria literatura:

[...] Mikhaël conhecia a antiga poesia francesa e as regras precisas da velha assonância; ele quis respeitá-la nesse ensaio, apesar de sua brevidade, o que, desse ponto de vista, é notável. O parnasiano iria, portanto, evoluir naturalmente, em direção da estética de hoje, quando a morte o surpreendeu; ele havia, sem dúvida, compreendido que não se deve desdenhar as maneiras novas de exprimir a emoção e a beleza.⁸⁷³

De Jehan Rictus, Remy de Gourmont não aprovava certos preceitos, mas compreendia o seu uso em prol da renovação da poesia: gírias e apócopas,⁸⁷⁴ por exemplo, que teriam criado um “gênero e um tipo”. Maurice Barrès teria feito o caminho inverso ao de seus contemporâneos: ao invés de lançar-se no *novo*, ter-se-ia rendido à “glória do passado”, ossificada por conta de sua entrada na Academia Francesa e na política: tratava-se, portanto, de um jovem homem cujo destino seria morrer “em uma cadeira do Senado”, ao voltar, um dia, da Academia.⁸⁷⁵

Já Henri Bataille teria trazido a novidade em sua poesia subjetiva: “Novo, ainda novo, sempre novo: eis o primeiro princípio da arte. O Sr. Henry Bataille a ele se conformou espontaneamente (é assim que se deve fazer), com uma delicada simplicidade”.⁸⁷⁶ Outro valor simbolista presente na obra de Bataille é elogiado por Gourmont: “Uma obra de arte, quadro, estátua, poema, romance ou drama, nunca deve ter um significado moral ou psicológico, nem ser um ensinamento, nem conter uma teoria”.⁸⁷⁷ Ou seja, era preciso reconhecer o valor da arte *per se*.

A relevância de se estabelecer o perfil de cada escritor aliava-se à necessidade de conhecer os seus julgamentos sobre a literatura. Para tanto, fazia-se uso das *enquêtes*, que foram precursoras daquilo que hoje identificamos como entrevista, diferenciando-se dos estudos e das análises, e que “fingia encarregar-se somente da inscrição da renovação literária no espaço

⁸⁷² GOURMONT, op. cit., p. 705. Tradução nossa.

⁸⁷³ Idem, p. 705. Tradução nossa.

⁸⁷⁴ Supressão de um ou mais fonemas do final de uma palavra.

⁸⁷⁵ GOURMONT, op. cit., p. 339.

⁸⁷⁶ Idem, op. cit., p. 696. Tradução nossa.

⁸⁷⁷ Idem, p. 708.

mediático”.⁸⁷⁸ Neste momento, é relevante explicar o que significou esse tipo de sondagem entre escritores e jornalistas, entre as quais a *Enquête* de Huret, citada em diversas passagens desta tese, alcançou notoriedade. Para Marie-Françoise Melmoux-Montaubin,⁸⁷⁹ a ascensão da entrevista no século XIX deveu-se à publicidade que se criou em torno dos escritores, em consequência de uma democratização da literatura por meio dos jornais, como uma renovação de meios de acesso à matéria literária e, ainda, como ferramenta para a venda de livros. A escrita dessas entrevistas flertava com aquela da literatura, pois seus autores lançavam mão de recursos narrativos para compô-las, e muitas vezes, eram fictícias. Sua função na crítica literária era, sobretudo, a de dar voz ao escritor, caracterizando-se como uma “das principais manifestações da constituição de uma comunidade de escritores, mais ainda da definição da identidade do escritor”. Por meio dela seria possível, ainda de acordo com Melmoux-Montaubin, o reconhecimento de um “estado de escritor”, o “triumfo conjunto de uma postura de autoridade e de uma leitura unívoca”.

Consequentemente, não foi gratuito o fato de o *Mercure de France* ter dado atenção à *Enquête sur l'évolution littéraire*, e mesmo se apropriado de sua forma em diferentes momentos. Em abril de 1891, a revista publicou a resposta de Laurent Tailhade dada a Jules Huret, na qual, segundo o *Mercure*, de forma “provocadora”, opinou sobre a literatura de seu tempo. Meses mais tarde, em outubro, Alfred Vallette discorreu sobre o trabalho de Huret, considerando as respostas dadas pelos escritores como “mais humorísticas do que sérias”, por conta do método utilizado pelo entrevistador, condenado às imperfeições das exigências do jornal e da grande imprensa, apesar de algumas passagens admiráveis dessa *Enquête*, a exemplo da opinião de Maurice Maeterlinck sobre o Simbolismo.⁸⁸⁰

Assim, essas “pesquisas” foram utilizadas pelo *Mercure* para ridicularizar alguns hábitos ou autores da época, como ocorreu em maio de 1893, quando publicou a “investigação” intitulada “Os vinte e cinco piores livros”. Ao introduzir tal matéria, lembrou que a entrevista constituía uma “moda” da época:

A moda é das investigações literárias. Várias revistas francesas e estrangeiras – e, muito recentemente, a *Revue Bleue*, que, além disso, ainda não entregou ao público o resultado de suas explorações – tiveram a ideia de consultar seus

⁸⁷⁸ VERILHAC, Yoan. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010. p. 177. Tradução nossa.

⁸⁷⁹ MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. Du feuilleton à l'interview : une littérature en décadence?. TRIAIRE, Sylvie (dir.) ; BLAISE, Marie (dir.) ; et THÉRENTY, MarieÈve (dir.). *L'interview d'écrivain. Figures bibliques d'autorité*. Nouvelle édition [en ligne]. Montpellier : Presses universitaires de la Méditerranée, 2004 (généré le 11 octobre 2016). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/pulm/296>>. ISBN : 9782367810591. DOI : 10.4000/books.pulm.296. Acesso em: 13/02/2016.

⁸⁸⁰ Sobre o símbolo na poesia; o símbolo seria, para ele, o cerne de um poema.

leitores sobre a escolha de uma biblioteca. Pareceu-nos espinhoso dedicarmos a uma investigação análoga. Fizemos a seguinte pergunta: *Quais são os vinte e cinco piores livros?* E aqui está, após uma contagem e um minucioso registro das respostas que nos chegaram, a lista, por ordem de adesão, proveniente de nosso escrutínio.⁸⁸¹

Humorística e fictícia, a iniciativa nos indica contornos que eram assíduos da crítica simbolista da década de 1890. Assinada pelo pseudônimo coletivo Quasi, que se referia a Laurent Tailhade, Remy de Gourmont e Alfred Jarry, todos eles da voga simbolista, nela aparecem os nomes dos seguintes autores: Taine, Zola, Jules Simon, Ernest Renan, Francisque Sarcey, Guy de Maupassant, Paul Bourget, Alphonse Daudet, Henri de Bornier, Pierre Loti, Camille Doucet, Jules Claretie, François Coppée, Sully Prud'homme, Jules Lemaître, Victor Cherbuliez, Melchior de Vogüé, Paul Déroulède, Edouard Rod, André Theuriet, Victorien Sardou, Arsène Houssaye, Juliette Lamber, J.-H. Rosny e Edouard Montagne. Teriam recebido “*le plus de voix*” – ou seja, foram mais rechaçados: Xavier de Montépin, Emile Richebourg, Paul Féval, Chincholle, Alphonse Daudet, René Maizeroy, Armand (dito “Annand”) Silvestre, Edmond Haraucourt, Jean Reibrach, Sarcey ou About, Paul Féval, Ludovic Halévy, Oscar Méténier, Henry Fouquier, Paul Desjardins, Edouard Pailleron, Jules de Glouvet, Marcel Prévost, Maxime du Camp, Alexandre Dumas Fils, Jean Rameau, Jean Aicard, Alexandre Cynique, J. Ricard e Albert Wolf.

Os escritores mencionados pertenciam, em sua maioria, à Academia Francesa⁸⁸² e à *grande presse*.⁸⁸³ Portanto, inferimos que a oposição de maior expressividade na época não se dava apenas entre movimentos e estéticas, reforçando a ideia de que as *petites revues* almejavam contestar as configurações do campo literário execrando os participantes de suas instâncias dominantes, o que ocorreu, igualmente, por meio da atividade crítica. Vale ressaltar que Édouard Rod era oriundo de agrupamento simbolista, mas colaborava em grandes jornais, o que indica a necessidade de “sobrevivência” por meio da participação nesses órgãos. Alexandre Cynique, que, na realidade, chamava-se Alexandre Boutique, foi um dos nomes mais significativos de *La Plume*, mas escrevia folhetins para o *Petit Journal*. Talvez por isso seu nome tenha sido grafado “Cynique”, e seu romance “*L'amour boutique*”, sugerindo um

⁸⁸¹ QUASI. Les vingt-cinq plus mauvais livres. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 72, mai 1893. Tradução nossa.

⁸⁸² Paul Bourget, Pierre Loti, Jules Lemaître, André Theuriet, J.-H. Rosny, Ernest Renan, Henri de Bornier, Camille Doucet, Jules Claretie, François Coppée, Sully Prud'homme, Victor Cherbuliez, Melchior de Vogüé, Victorien Sardou, Ludovic Halévy, Édouard Pailleron, Marcel Prévost, Maxime du Camp, Jean Aicard, Jean Ricard.

⁸⁸³ Guy de Maupassant, Paul Bourget, Alphonse Daudet, Pierre Loti, Jules Lemaître, Paul Déroulède, J.-H. Rosny, Jean Reibrach, Jules Simon, Francisque Sarcey, Jules Claretie, Victor Cherbuliez, Édouard Rod, Arsène Houssaye, Chincholle, René Mazeroy, Armand Silvestre, Edmond Haraucourt, Sarcey e About, Henry Fourquier, Paul Desjardin, Édouard Pailleron, Jules de Glouvet, Marcel Prévost, Maxime du Camp, Alexandre Cynique [sic], Albert Wolf [sic].

trocadilho entre sua produção literária e sua participação em uma grande folha, ato que se caracterizava pela subordinação financeira.

Em janeiro de 1896, foi publicado o inquérito⁸⁸⁴ “Alexandre Dumas fils et les écrivains nouveaux” (“Alexandre Dumas Filho e os novos escritores”). Seu autor, Remy de Gourmont, afirma ter partido da seguinte missiva, recebida pela redação do *Mercure de France*, para elaborá-lo. Nessa carta, aparece uma crítica à *grande presse* e a aquilo que por ela se canonizava no campo literário;

Meu camarada,
A imprensa foi unânime ao eleger Alexandre Dumas Filho como um grande escritor e sua morte [em novembro de 1895] é uma perda imensa para as letras. Mas pareceu-nos, talvez, que a unanimidade da imprensa quotidiana não era a mesma da literatura, e que seria interessante ter uma opinião bastante completa, – e de saber se esse “morto ilustre” goza da mesma reputação entre os escritores novos do que entre aqueles das gerações anteriores.⁸⁸⁵

Oitenta e um homens de Letras, todos assíduos do *Mercure*, expuseram suas opiniões sobre o autor de *A Dama das Camélias*.⁸⁸⁶ Seriam aceitas duas categorias de resposta: “não possuir opinião precisa” e “ter lido ou não a obra do autor”. Ao final, o próprio Gourmont enunciou uma “moral da história”, que contém uma espécie de resumo das respostas enviadas: conclui que se tratava, na maioria das vezes, de opiniões totalmente ou parcialmente adversas à produção de Dumas Filho,⁸⁸⁷ ou que alegavam desconhecer a obra desse autor. Tais pareceres provinham de escritores jovens, ou que “assim permaneceram por suas companhias literárias”,⁸⁸⁸ e, por vezes, mostravam-se, segundo Remy de Gourmont, “cruéis e excessivamente desdenhosos” – Léon Bloy, por exemplo, chamou Dumas Filho de “idiota” e “hipócrito”. Cabe-nos, aqui, ressaltar as ofensas raciais dirigidas a Alexandre Dumas Filho, denominado “*nègre malin*”, “*nègre aveugle*” e “*mulâtre*”, por conta de sua ascendência

⁸⁸⁴ Um inquérito sobre os membros da Academia foi publicado em janeiro de 1897.

⁸⁸⁵ GOURMONT, Remy de. Alexandre Dumas Fils et les écrivains nouveaux. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 37, janv. 1896. Tradução nossa.

⁸⁸⁶ Responderam ao inquérito: Paul Adam, Georges Bans, Edmond Barthélemy, Henry Bataille, Léon Balzagette, Maurice Beaubourg, Henry Bérenger, Tristan Bernard, Paternie Berrichon, Émile Besmes, Maurice Le Blond, Léon Bloy, Jules Bois, Saint-Georges de Bouhélier, Raymond Bouyer, Alcanter Brahm, Antonin Bunand, Eugenio de Castro, Victor Charnonnel, Judith Cladel, Jean Court, Gaston Danville, Henri Degron, Pierre Dévoley, Édouard Dujardin, Louis Dumur, André Fontainas, René Ghil, Mécisclas Golberg, Remy de Gourmont, A.-Ferdinand Herold, Paul-Armand Hirsch, Charles-Henry Hirsch, Francis Jammes, Virgile Jorsz, Edouard Julia, Tristan Klingsor, André Lebey, Julien Leclercq, Marc Legrand, Pierre Louÿs, Adrien Mithouard, Lucien Muhlfeld, Edmond Pilon, Georges Polti, Maurice Pottecher, Maurice Marterlinck, Maurice Magre, Roland de Marès, Camille Mauclair, Henry Mazel, Charles Merki, Stuart Merrill, Albert Mockel, Eugène Morel, Charles Morice, Alfred Mortier, Maurice Pujo, Pierre Quillard, Rachilde, Yvanhoé Rambosson, Hugues Rebelle, Henri de Régnier, Adrien Remacle, Jules Renard, Adolphe Retté, Léon Riottor, P. N. Roinard, Albert Saint-Paul, Saint-Pol-Roux, Albert Samain, Robert Scheffer, Emmanuel Signoret, Paul Souchon, Robert de Souza, Jean de Tinan, Pierre Valin, Alfred Vallette, Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin e Pierre Veber.

⁸⁸⁷ 59 respostas totalmente ou parcialmente contrárias a Alexandre Dumas Fils.

⁸⁸⁸ GOURMONT, op. cit., 65. Tradução nossa.

haitiana. Tudo isso comprova o caráter maledicente da crítica simbolista. Os “aspectos sociais” de seus escritos são igualmente malvistas, dada a tendência dos *jeunes* de recusar a presença desse atributo em obras ditas verdadeiramente “artísticas”.

Nessa sondagem, observamos que duas marcas frequentes do *Mercure de France* entre 1890 e 1898, sobre as quais insistimos frequentemente neste texto, sobressaem-se: o conflito com a crítica da grande imprensa e o conflito de gerações. Lançar mão do nome de Alexandre Dumas Filho não seria gratuito, visto ter ele sido bem-sucedido em grandes jornais e na escrita de folhetins, além de ter pertencido à geração romântica. A atuação de escritores em periódicos foi lembrada, também, por meio da menção negativa à contribuição de jornalistas: Paterné Berrichon, por exemplo, não deixou de citar a “ideologia de jornalista” de Dumas Filho; Henri Degron afirmou que apenas os jornalistas a ele atribuíam o título de “grande escritor”. Não ficaram de fora as reprovações à subordinação ao capital financeiro, proferidas por Francis Jammes, e à própria crítica de seu tempo:

Ele [Alexandre Dumas Filho] foi famoso porque era rico. Disseram-me que ele possuía uma coleção de quadros caros e um busto em seu corredor. A maioria dos críticos e autores ortodoxos cria uma celebridade em um jantar ao qual foram convidados, por um interesse qualquer. A glória de Dumas Filho existe por essas razões, e ainda porque os críticos e homens de letras dos quais falo são absolutamente capazes de compreender e amar sua obra.⁸⁸⁹

Ainda no que concerne às questões de geração literária, há ressalvas que tangem a oposição, e mesmo desprezo, de Alexandre Dumas Filho a ícones caros ao Simbolismo, como Villiers de l’Isle-Adam, apontada por Edmond Pilon.⁸⁹⁰ Sobre o processo de evolução, Pierre Quillard nos oferece a seguinte conclusão:

Sua obra, desprovida de todo valor de arte, manterá com dificuldade um interesse retrospectivo a aqueles que procurarão, mais tarde, como ocorreu, no século XIX, a evolução das ideias, e por qual maravilha paradoxal das almas hostis a toda mudança fundamental ajudaram a arruinar o velho edifício. Mas a perda é quase nula à literatura e ao pensamento.⁸⁹¹

No *Mercure de France*, assim como a crítica literária deu suporte ao Simbolismo por meio de textos de naturezas distintas, veremos, nas próximas linhas, como essa atividade assumiu-se diante de novas propostas na literatura.

⁸⁸⁹ GOURMONT apud JAMMES, op. cit., p. 48-9. Tradução nossa.

⁸⁹⁰ Cronista, romancista e poeta francês (1874-1945). Diretor da coleção *Jadis et naguère : les hommes, les faits et les moeurs*.

⁸⁹¹ GOURMONT apud QUILLARD, op. cit., p. 58. Tradução nossa.

3.5 O Naturalismo e os desdobramentos do Simbolismo

Na França do XIX, incursões estéticas foram defendidas e aclamadas por diversos escritores. Alguns estudos⁸⁹² comparam a existência de diferentes correntes literárias à teoria do “darwinismo social”, inspirada em *A origem das espécies*, de Charles Darwin, obra publicada em 1862, defendendo a ocorrência de constantes transformações e evolução. Nesse processo, a imprensa teria a sua função particular, já que “debateu essas teorias, tanto as levando a sério, em uma perspectiva de vulgarização científica, como para satirizar seus partidários que *lutavam pela vida*”.⁸⁹³

Ao redigir “La gent irritable – La Trêve” (“A espécie irritável – A trégua”), Saint-Pol-Roux versou sobre a crítica literária de seu tempo, com o intento de apartar a querela de escolas, ressaltando o exagero das rivalidades da época. Chama-nos a atenção, no título, a presença da palavra “espécie”, que designa a separação dos seres em diferentes grupos. Se pessoas, animais e plantas podiam pertencer a uma mesma categoria, assim o era na literatura. E, para manterem-se donos da razão, esses “Jovens Homens”, como define, feriam-se a “golpes de pluma”, ou seja, por meio da escrita. A recorrência às imagens de guerra prevalecem e dão o tom da crítica: a palavra é a “bala” de uma arma e as revistas eram “fortalezas de papel”, assim como a menção à filosofia de Thomas Hobbes, – “*homo lupus homini*”, – que sugeriu a predominância de interesses egoístas quando escreveu o *Leviatã* durante a Guerra Civil Inglesa.

Em um discurso que, por vezes, também remete ao religioso, Saint-Pol-Roux insinua que haveria lugar para todos. Portanto, o espaço da poesia seria democrático, assim como o pão sagrado poderia ser partilhado entre todos os cristãos. Claramente, o autor se mostra partidário de um grupo, que teria sido atacado, o que pode ser tomado como indício de sociabilidade na crítica simbolista: “Mas vejam a maneira com a qual os camaradas tratam, aqui e ali, Charles Morice, René Ghil, Dumur, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas, Paul Adam... Ah! Eu bem vi ameixeiras agitadas pelo mistral, mas nunca tão forte!”. Há a antropomorfização da crítica, transformada na figura da “mãe adotiva”, capaz de acolher a todos e, igualmente, de assumir-se como aquela que tudo observa, mas com uma “razão de ser”:

Eu sei, nós pecamos, uns e outros, mais ou menos. E isso é bom! Um poeta infalível seria um perfeito notário. Sei ainda que a Crítica tem sua razão de ser. Digamos além: a Crítica é tutelar; ama-de-leite, – por pouco vós vos limitais. Acrescentai a isso o fato de que ela é, em nossa era, certo feitiço que

⁸⁹² STIÉNON, Valérie. Penser la querelle par la sélection naturelle. *CONTEXTES* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2012. URL: <http://contextes.revues.org/4999> ; DOI : 10.4000/contextes.4999. Acesso em: 19/01/2016.

⁸⁹³ Idem, p. 3. Tradução nossa.

colhe uma viga de palha no olho do vizinho. Depois, os defeitos dos outros são um pouco as nossas virtudes, não é verdade?⁸⁹⁴

Assim como Jesus Cristo indicara aos seus seguidores a necessidade de amarem-se uns aos outros, Saint-Pol-Roux tentou pregar, como uma espécie de Messias do campo literário, a Amizade, em detrimento do Ódio e a favor da Juventude. Por isso, a “trégua” do título. Notamos que esses vocábulos aparecem grafados em maiúscula, em uma sorte de alegoria da geração referida por Saint-Pol-Roux.

Amemo-nos simplesmente, fora de nossos privilégios de escolas! Amemo-nos como adversários leais e generosos! Amemo-nos porque somos a Juventude e, amanhã, será tarde demais! Amemo-nos porque, se quisermos, o Ódio custa caro e a Amizade é mais econômica... geralmente!

Enfim, reinstauremos a cortesia em nossos artigos, coloquemos uma presilha em nosso discurso e rendas em nossos gestos, quando eles dirigem-se ao Poeta, – pois o Poeta abriga uma Grande Dama: sua Alma!⁸⁹⁵

Contudo, apesar desse discurso de Saint-Pol-Roux, as querelas predominaram no *Mercure de France*, assim como persistiu a noção de evolução das escolas. O combate ao Naturalismo esteve na ordem do dia nos anos de 1890. Émile Zola não figurou apenas em sátiras e resenhas do *Mercure*. Na revista, algumas das páginas de crítica dedicaram-se à análise detalhada da obra desse escritor, aliadas a escritos que proferiam a repulsa pela literatura produzida para o agrado do burguês, ou que seguiam certas tendências da sociedade de então, das quais Zola era acusado de ser o grande incentivador.

A animosidade contra Émile Zola era algo declarado. Ernest Raynaud, na *Mêlée symboliste*, afirmou que o romancista já era atacado nos primórdios do *Décadent*, em 1886.⁸⁹⁶ No *Courrier Français*, ao ser indagado por Georges Bradimbourg sobre quais seriam as orientações dos redatores do *Mercure de France*, Vallette respondeu que se tratavam, sobretudo, de literatos “idealistas”, mas que a revista não deixava de representar aqueles que defendiam novas tendências, definindo-a como uma publicação “babélica”. No entanto, eles teriam esta recusa:

Nós temos em comum apenas a antipatia pelo naturalismo – querei vós registrar que não digo: *realismo* – como ele foi praticado por seu vulgarizador. Um alto lirismo, o qual, entre parênteses, é uma monstruosidade relativamente à concepção naturalista, exceto algumas partes da obra do Sr. Zola; mas aqueles que se contentaram com a fórmula fizeram livros inexpressivos, dos quais o mais volumoso não contém a substância de um conto de Villiers de

⁸⁹⁴ SAINT-POL-ROUX. La gent irritable – La trêve. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 194, oct. 1891. Tradução nossa.

⁸⁹⁵ Idem, p. 195. Tradução nossa.

⁸⁹⁶ RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste: portraits et souvenirs (1870-1890)*. Paris: La Renaissance du Livre, s/d. p. 86.

l'Isle-Adam. Ninguém aqui é a favor dessa literatura, que é, além disso, de um processo qualquer, e infinitamente pueril.⁸⁹⁷

Entre 1890 e 1898, diversos textos trouxeram a lume esse assunto, dentre os quais chamam a atenção “La perversité” (“A perversidade”),⁸⁹⁸ de Marcel Schwob, e “De l’action” (“Da ação”),⁸⁹⁹ de Marcel Collière. Em “La perversité”, Schwob versou sobre *Écornifleur*, de Jules Renard, e ponderou sobre os males do fazer literário do *fin-de-siècle*, submetido aos “fantasmas da hereditariedade ou da extrema literatura”. Em “De l’action”, Collière foi além: questionou o posicionamento da juventude francesa na sociedade e mostrou-se ferrenho no que se refere ao papel do burguês, inclusive enquanto leitor, que “ignorava a existência de toda literatura, e os nomes de Homero, de Shakespeare e de Mallarmé lhes são igualmente indiferentes, e mais desconhecidos, talvez, do que os mestres da finança e da indústria”.⁹⁰⁰

Em julho de 1890, Ernest Raynaud assinou “Les écrivains de filles” (“Os escritores de moças”), no qual discorreu sobre a proximidade dos romances *Marthe*, *Nana* e *La fille Elisa*, respectivamente de autoria de Huysmans, Zola e Goncourt. O primeiro teria sido discípulo dos dois últimos. Émile Zola, no entanto, seria um “ogro literário”, equiparado à cortesã que protagoniza *Nana*, já que teria monopolizado “exclusivamente as livrarias como Nana o fez com a calçada, desmembrando, devastando as reputações dos colegas, ficando à espreita até das redações exóticas (...)”.⁹⁰¹ Sua ambição era a de “dominação e de progredir”, tal qual a sua criatura. Ademais, o desejo de Zola de aceder à Academia francesa o aproximaria, mais de uma vez, do comportamento de Nana:

Nana não se explica além das pretensões acadêmicas de Zola. Filha de alcoólatras, alimentada de salsicharia, de carnes duvidosas e de vinhos baratos, ela tem a saúde das carnes humanas, a cabeleira opulenta, uma floração psíquica que surpreende. [...] mas, ainda essa pretensão de entrar no teatro, mesmo infundada, exige-lhe nervos de cão, certa vivacidade da inteligência, e, como se diz, um espírito de aventura.⁹⁰²

Novos ventos, para Raynaud, tomavam a literatura de então. Assim como Nana, a chama da glória de Zola se apagaria, as “simpatias” se afastariam. Como um duplo de sua personagem, morreria no fracasso de seu talento, “as carnes dissolvidas, liquefeitas pela baixa prostituição” – neste trecho, observamos que o crítico incorporou descrições próximas ao vocabulário naturalista para embasar-se. O trágico fim ocorreria sob “gritos de guerra dos

⁸⁹⁷ BRADIMBOURG, Georges. L’avenir littéraire. *Le Courrier Français*. Paris, 2 oct. 1982. p. 10-11.

⁸⁹⁸ SCHWOB, Marcel. La perversité. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 193-9, mars 1892.

⁸⁹⁹ COLLIÈRE, Marcel. De l’action. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 228-31, mars 1892.

⁹⁰⁰ Idem, p. 230. Tradução nossa.

⁹⁰¹ RAYNAUD, Ernest. Les écrivains des filles. *Mercure de France*. Paris, t. 1, p. 232, juill. 1890. Tradução nossa.

⁹⁰² Idem, p. 234. Tradução nossa.

romancistas simbolistas e dos poetas decadentes” que liquidaram Émile Zola.⁹⁰³ Isto nos leva a pensar, mais uma vez, na supressão do Naturalismo pelo Simbolismo e Decadentismo, ainda que em um campo específico e determinado. Nos anos seguintes, chamam-nos a atenção as críticas de Léon Bloy, em 1894, e de Pierre Quillard, em 1896, a romances do então mestre do Naturalismo, e àquilo que ambos os autores proferem sobre o tema, a forma e a época literária, seja em comum ou em contraste, nesses dois momentos.

Em “Le crétin des Pyrénées” (“O cretino dos Pirineus”), Léon Bloy escreve sobre *Lourdes*, romance publicado em 1894, que faz parte do ciclo *Les Trois villes*,⁹⁰⁴ narrando a peregrinação a essa cidade dos Pirineus. Bloy, escritor e jornalista, era também um “panfletário” – isto é, autor de textos violentos, geralmente curtos, marcado por ideologia e que compunham um gênero, – o que parece se refletir em sua análise: “negociante literário” e “velha serpente” são alguns dos epítetos utilizados para qualificar Émile Zola. Observamos a recorrência constante ao leitor, como se o crítico tentasse convencê-lo de suas premissas. O maior defeito da obra de Zola estaria, portanto, em sua opinião, na ausência de originalidade e “renovação”, o que ia de encontro com a necessidade de ruptura da escola simbolista. Outra falha era sua “estagnação”: para Bloy, Émile Zola era um escritor que não evoluía, o que, mais uma vez, nos remete às questões relacionadas ao ideário do processo evolutivo na literatura de então. Assim, ao permanecer em seu *status quo*, o autor não sobrepujava o entrave do passado naturalista e não se deixava render às propostas aclamadas pela nova geração. Ele seria, também, “o Cristóvão Colombo, o Vasco da Gama, o [Fernão de] Magalhães, o grande Albuquerque do lugar comum”,⁹⁰⁵ por conta do abuso de clichês, que chegavam a “trinta ou quarenta” no mesmo livro, e “desde que há *Rougon* e que existe *Macquart*”. Nem os leitores de seus romances foram poupados. Aparentemente, a dita mediocridade de Émile Zola estendia-se ao seu público, que o financiava: “Parece que isso não basta aos 150 mil clientes de *Nana* ou de *La Débâcle*. Muitos devem mesmo achar que ainda é muito literário, muito incômodo”.⁹⁰⁶

Léon Bloy concentra-se, igualmente, na crítica ao próprio Zola, a quem chama de “pecuniário de pluma”. Contudo, não deixa de achincalhar o seu estilo (“O Sr. Zola quis trabalhar exclusivamente no Asqueroso”), valendo-se sempre de exemplos escatológicos, por meio de expressões, vocábulos e verbos como “abismos de excrementos”, “lixo”, “vomitar”, indicando que, ao lançar mão de termos próprios da escrita de Émile Zola, poderia realçar ainda

⁹⁰³ RAYNAUD, op. cit., p. 232

⁹⁰⁴ *Lourdes, Rome e Paris*.

⁹⁰⁵ BLOY, Léon. Le crétin des Pyrénées. *Mercure de France*. Paris, t. 12, sept. 1894, p. 6. Tradução nossa.

⁹⁰⁶ Idem. p. 3. Tradução nossa.

mais as suas imperfeições. Se, por um lado, a linguagem dos simbolistas particularizava-se pelo sublime, a de Zola representaria a baixeza do ser humano, comparado ao animal: “Saímos da leitura do *Assommoir* como os porcos saem do lamaçal: lamaçal de coisas, lamaçal de palavras, um irrespirável lamaçal”.⁹⁰⁷ A sua “língua de artista estaria degradada e perdida no linguajar mais abjeto dos cabarés”, sobretudo por ser a “língua do povo”, representada em romances tão depravados quanto seu autor. Para Bloy, assim como para Ernest Raynaud, as personagens de Émile Zola estariam nele internalizados, com “suas paixões ignóbeis, suas maneiras horríveis de sentir e de se exprimir”,⁹⁰⁸ seriam, portanto, resultado de um ser que se rendeu a um fazer literário visto como menor pelos simbolistas, de um autor que teria cedido ao apelo do capital financeiro em detrimento da “arte pura”, atentando contra a “arte verdadeira”. Ao final, chama-o de “cretino”.

Anos mais tarde, ao avaliar o romance *Rome*, Pierre Quillard não adotou a mesma postura combativa de Léon Bloy. Para ele, o criador do ciclo romanescos *Les Rougon-Macquart* sempre fora atacado com “violência” e “injustiça” por seus contemporâneos, e *Rome*, diferentemente de outros romances, representava a “mais alta e honorável ambição” e, também, como Émile Zola gostaria de ser apreciado. Zola teria abandonado as “leis da hereditariedade” e emplacado um exemplo de “novo pensamento humano”. Contudo, a ressalva amistosa não o impediu de especificar quais seriam os defeitos desse autor. Sua tentativa de agradar a qualquer tipo de público, por exemplo, seria um deles, e tal postura o distanciaria do elitismo próprio do Simbolismo.

Pierre Quillard também reflete sobre a evolução de Zola que, contrariamente àquilo que se buscava entre os jovens, revelava as fraquezas de sua escrita:

Pouco depois da época em que se publicou *Rêve*,⁹⁰⁹ uma raivosa evolução lhe ocorreu, pela inexplicável fraqueza de um lutador que críamos incapaz de se cansar. Ele não mais se satisfaz da glória, e a vaidade o seduziu: ele quis agradar às almas dos acadêmicos, dos militares e dos comerciantes, a partir de então, em nenhuma de suas obras, deixou em estado de larvas embrionárias personagens e episódios que haviam sido, além disso, chamados ao grande sol da vida.⁹¹⁰

A admiração que Émile Zola nutria por Alexandre Dumas Filho era, de acordo com Quillard, igualmente desvantajosa. Na passagem em que alude a essa relação, o crítico menciona ataques feitos por Dumas Filho a Villiers de L’Isle-Adam e Jules Laforgue – como

⁹⁰⁷ BLOY, op. cit., p. 4. Tradução nossa.

⁹⁰⁸ Idem, p. 9. Tradução nossa.

⁹⁰⁹ Romance publicado em 1888.

⁹¹⁰ QUILLARD, Pierre. Émile Zola. *Mercur de France*. Paris, t. 19, p. 9, juill. 1896. Tradução nossa.

já se mencionou, “mestres” dos simbolistas. Nesse momento, ilustra-se em definitivo a disparidade entre *petites revues* e seus colaboradores, *versus* grande imprensa e seus representantes. No mais, ao insistir em aplicar determinadas particularidades em seus romances naturalistas, Émile Zola teria fracassado na construção de suas personagens, o que também foi apontado por Léon Bloy. Sobre as personagens de *Rome*:

O Sr. Émile Zola não teria deixado de introduzir algum padre de carne ardente e dolorosa, que fornicava sob a sombra das basílicas. Ele não teria aludido ao perigo e inventado essa teatral história de amor de Dario e de Benedetta. O seu próprio Pierre Froment teria tido a alma impetuosa de Savonarole⁹¹¹ ou de Lutero; ele não teria repetido o berregar lamentável dos neo-cristãos, babando em direção do curral.⁹¹²

O trecho acima nos indica que o crítico repete a reprova à animalização dos indivíduos apontada por Bloy anos antes, assim como refuta as baixezas presentes na narrativa de Zola. Além disso, ataca a representação das personagens ao gosto do burguês, as quais, em *Rome*, são igualmente reduzidas à condição de “rebanho”. No que concerne ao estilo, a “tolice voluntária dos epítetos” faria com que qualquer leitor se sentisse capaz de dedicar-se à atividade da escrita. E, se as visões de Zola se mostram “amplas e belas”, por exemplo, fundamentam-se em um “punhado de documentos quaisquer”, e na leitura de “livros de segunda mão, ao invés de ler o Abade Duchesne⁹¹³ ou o comendador [Jean-Baptiste] de Rossi”.⁹¹⁴ Apesar de, algumas vezes, ter recorrido a fontes louváveis, ele não teria, aos olhos de Quillard, absorvido da maneira correta, o que nos sugere uma antinomia em relação aos *jeunes*, que seguiam seus precursores: “Era necessário indicar assim algumas das fontes de Émile Zola, não pelo vão prazer de renovar a acusação de plágio. Isso foi para mostrar como, em sua produção, a maneira de colocar em prática a ideia primitiva, estraga frequentemente essa mesma ideia”.⁹¹⁵ Por fim, reitera os motivos da estagnação do autor de *Rome*, creditada à própria escola naturalista e seus procedimentos:

Por ter recorrido, em virtude de uma estética muito contestável, ao verbo imobilizado, e se tornado assim um silencioso de lábios mortos, o Sr. Émile Zola cessou, talvez, de criar a vida; e em sua obra, que honra, acima de tudo, as letras francesas, admiráveis organismos, prodigiosos de saúde, de juventude e de força, alegram-se estranhamente ao lado de embriões natimortos.⁹¹⁶

⁹¹¹ Girolamo Savonarola, padre italiano que foi entusiasta da Reforma em seu país.

⁹¹² QUILLARD, op. cit., p. 10. Tradução nossa.

⁹¹³ Jornal radical da Revolução Francesa.

⁹¹⁴ QUILLARD, op. cit., p. 11. Tradução nossa.

⁹¹⁵ Idem, p. 12. Tradução nossa.

⁹¹⁶ QUILLARD, op. cit., p. 12. Tradução nossa.

Reverso à escola naturalista, e *petite revue*, certamente o *Mercure de France* deu vez à crítica feita à luz das perspectivas do Simbolismo. Quando avaliou o livro *Les Mystères des Foules*, de Paul Adam, Camille Mauclair⁹¹⁷ lembrou os leitores da importância da estética para a renovação da literatura e das artes, que se deu por meio de obras como a de Adam, que teria sido o maior responsável, entre os simbolistas, pela transformação da linguagem. Baseando-se na oposição entre movimentos literários, Mauclair pondera sobre *Les Mystères des Foules*, comparando-o aos temas aos quais Émile Zola recorreu: enquanto Paul Adam os teria desenvolvido com mestria, Zola teria o dom de uma escrita “confusa de célebre cacógrafo”. Em maio de 1896, Francis Vielé-Griffin ainda defendeu o Simbolismo da desaprovação de Julien Delafosse, jornalista da *Nouvelle Revue*. Em artigo intitulado “Les évolutions du style” (“As evoluções do estilo”), Delafosse condenou, por exemplo, o estilo dos representantes dessa estética, o que Vielé-Griffin considerou uma “incompreensão literária”; o crítico concluiu:

Digamos que, sem prejuízo de nossos próprios interesses, é, também, uma grande infelicidade para o Sr. Delafosse que ele tenha precedido o “Simbolismo”? Se, nascido cinquenta anos mais tarde, ele poderia ter encontrado a alegria em leituras que ele confessa, hoje, penosas, e sentir-se orgulhoso dessa florescência poética que fez de nossa França de 1886 um solo vivaz em meio à esterilidade alemã, italiana, espanhola e mesmo inglesa; e sua velhice, então, não conheceria esse pobre desespero de cego, que crê que o sol está morto.⁹¹⁸

A crítica do *Mercure de France* dedicou-se, igualmente, aos frutos da dissidência ou mesmo da derivação desse movimento, seja de forma positiva ou negativa, sobretudo a partir de 1895. Certamente, a publicação de manifestos e a análise de obras pertencentes a diferentes grupos refletem a postura vanguardista e a proposta enciclopedista do *Mercure* no fim do século, apesar de sua constante recusa do Naturalismo. Vale ressaltar que a aceitação de tantas propostas diversificadas também rendeu momentos de sátira, o que sugere que o periódico estava atento à qualidade e relevância dessas concepções: em 1897, Francis Jammes proclamou na revista o seu “*Jammisme*”, em “Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes” (“Um manifesto literário do Sr. Francis Jammes”),⁹¹⁹ no qual critica a vaidade daqueles que se anunciavam *chefs d'école*.

Na década de 1890, Escola Romana e Naturismo tiveram seus adeptos. Adiante, veremos a maneira como os críticos do *Mercure de France* posicionaram-se diante dessas

⁹¹⁷ MAUCLAIR, Camille. Le Mystère des Foules. *Mercure de France*. Paris, t. 15, p.231-234, août 1895.

⁹¹⁸ VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Jules Ferry, “père du symbolisme”. *Mercure de France*. Paris, t. 18, p. 324-325, juin 1896. Tradução nossa.

⁹¹⁹ JAMMES, Francis. Un manifeste littéraire de M. Francis Jammes. *Mercure de France*. Paris, t. 21, p. 492, mars 1897.

propostas. Os partidários da Escola Romana eram vistos pelos simbolistas como “amigos”, e não como adversários; seria possível discutir com eles questões diversas, usualmente durante as *soirées* promovidas pela *petite revue La Plume*.⁹²⁰ Em setembro de 1891, Ernest Raynaud discorreu sobre “Les poètes romans” (“Os poetas romanos”),⁹²¹ apontando de forma positiva a existência daqueles que recorriam às fontes da Antiguidade, o que teria feito Moréas em *Pélerin Passionné*, vulgarizador do tema entre os literatos franceses. Maurice du Plessys,⁹²² Charles Maurras⁹²³ (autor de um opúsculo sobre Jean Moréas, elogiado por Raynaud) e Raymond de La Tailhède⁹²⁴ eram os entusiastas da Escola Romana. Os simbolistas daquela hora deveriam, para Ernest Raynaud, considerar a possibilidade de se tornarem “romanos”, e o movimento das estéticas literárias dar-se-ia da seguinte forma: “Sobre a ruína dos antigos poetas, os novos se edificaram”. Para o crítico, seria necessária uma “reorganização” da escola simbolista, pois mesmo o aspecto religioso presente em seus poemas e narrativas já começava a se vulgarizar em obras como as de Maurice Barrès, por exemplo. Com a retomada do “gosto pelos Poetas da antiguidade [sic]”, ter-se-ia novamente a “fonte mais pura” da literatura francesa,⁹²⁵ tarefa para os “espíritos elevados”, que encontrariam mais “frescor” nas obras dos poetas gregos e romanos.⁹²⁶

Ernest Raynaud voltou a favorecer a Escola Romana em 1895,⁹²⁷ já em um momento distinto do Simbolismo, às voltas com novas propostas. Como apontamos no capítulo anterior, entre 1895 e 1914, divergências marcaram as relações dos simbolistas. Assim, a defesa por parte de Raynaud da poesia romana aparece de forma mais combativa em “L’École romane française” (“A escola romana francesa”). A começar pelo fato de nomear o movimento como “escola”, o que sugere disputa com o Simbolismo, e também sua superação. Anos após a sua primeira crítica, Ernest Raynaud ainda retomava o tema da “renovação inevitável”, o que, para ele, seria o curso normal da literatura, e somente a geração pós-1895 estaria apta a melhor abstrair as particularidades da literatura da Antiguidade, algo que os românticos e os parnasianos não teriam sido capazes de realizar; na “arte, as revoluções apresentam o encadeamento rigoroso das estações. Assim que elas dão o seu fruto natural, culminam em excessos que clamam a reação”. Uma obra não deveria se limitar, portanto, a uma “marca de

⁹²⁰ DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Toulouse: Privat, 1960. p. 18.

⁹²¹ RAYNAUD, Ernest. Les poètes romans. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 163-7, sept. 1891.

⁹²² Não encontramos, até o momento, informações a respeito desse autor.

⁹²³ Escritor francês (1868-1952).

⁹²⁴ Poeta francês (1867-1938).

⁹²⁵ RAYNAUD, op. cit., p. 165.

⁹²⁶ Idem, p. 166.

⁹²⁷ Idem. L’École romane française. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.131-145, mai 1895.

seu tempo”, mas sim trazer algo de “imperecível e eterno”, o que nos sugere a ideia de posteridade dos movimentos do fim de século, algo que Émile Zola não teria conseguido instituir em sua obra, pois rendeu-se à literatura que flertou com o jornalismo, dado de um tempo já ultrapassado aos olhos de Ernest Raynaud. Zola, ao manter o “jornal dos *faits divers*”, descrever “os Halles, as lojas do Louvre, a estação St-Lazare, o hipódromo de Auteuil, o bulevar dos Capuchinhos”, acreditava, para o crítico, “deixar um legado aos literatos então vindouros: apenas o interesse dos documentos que ele acumula em favor dos sobrinhos netos, podemos nos perguntar se estes não prefeririam se informar em fontes mais oficiais, como, por exemplo, o *Bulletin des Lois*, a *Revue de la Mode* e a *Gazette des Tribunaux*”.

A cada parágrafo do texto, a tensão entre Simbolismo e Escola Romana parece ganhar força – e como, observamos acima, o Naturalismo ainda se mantinha pouco estimado pelos membros do *Mercur*. Para Ernest Raynaud, decadentistas e simbolistas teriam cometido “excessos”, proferido “jargões incompreensíveis”, sem produzir “uma obra viva”. Outro contraponto ao Simbolismo está no fato de os poetas romanos terem execrado aquilo que Raynaud considerava uma “incessante busca pela originalidade”; além disso, os romanos buscavam produzir “uma literatura mais acessível, categórica por seu vigor e sua boa saúde em relação à simbolista, cujo esgotamento ocorreu em seu último período”.

Assim, essa crítica baseia-se em quatro obras: *Eriphyle*, de Jean Moréas; *Le chemin du paradis*, de Charles Maurras; *La métamorphose des fontaines*, de Raymond de la Tailhède; e *Le Bocage*, de sua própria autoria. Vemos, portanto, tratar-se dos mesmos escritores da primeira hora dos romanos, o que indica a perenidade do grupo e de suas propostas, em tempos em que as estéticas rapidamente sobrepunham-se umas às outras. Surgiam, assim, outros nomes de referência para a literatura do período, capazes de “reconduzir a arte francesa ao seu verdadeiro destino”. Vale ressaltar que, diferentemente dos tempos do manifesto simbolista, Moréas também teria sido superado, não permanecendo mais, entre os seus pares, “o mais glorioso”.

Nesse texto, Ernest Raynaud também justifica o aproveitamento de preceitos da Escola Romana em *Eriphyle*, confrontando com o *Pélerin Passionné*, obra do momento simbolista. Apesar de ter “tardado a reconhecer-se”, Jean Moréas, em um curso natural de sua evolução pessoal, alicerçou-se, em um primeiro momento, nas condições de seu meio, o que se modificou ao longo dos anos, quando o poeta corrigiu falhas de estilo e aplicou em seus versos “toda a pureza do princípio greco-latino”:

Ao tomar consciência de si mesmo, Moréas purificou o *Pélerin Passionné*, dando-lhe a unidade desejada para a retirada das peças maculadas pelo gosto bárbaro. Ele ateve-se aos únicos mitos da Grécia, que o levam, diz ele em algum momento, aos do Norte e do Oriente de toda a ordem de sua beleza, e

ele tem razão. Esse vasto sistema filosófico e religioso é o mais poderoso esforço do pensamento humano. Ele bastou, após séculos, à conservação e ao rejuvenescimento de todas as artes.⁹²⁸

Ao elogiar o uso do verso livre, a contenção da “barbárie de estilo” e do “caos estrangeiro”, e a exaltação da “disciplina da expressão”, além de diminuir a importância do pessimismo, Raynaud enumera aquilo que, aparentemente, condenava na poesia simbolista, e mesmo indica quais seriam os vocábulos exatos para a melhor expressão em um poema. Em favor da racionalidade, distinta do aspecto “sensitivo”, conclui que a obra de Charles Maurras, por exemplo, não se caracterizava pela “novidade da intriga e o patético das situações”, protestando contra a “literatura exclusivamente emocional dos sensitivos” de então.

Em 1897, o Naturismo foi classificado por Jean Viollis e Paul Adam como resultado de uma evolução literária. O primeiro publicou as “Observations sur le Naturisme” (“Observações sobre o Naturismo”),⁹²⁹ em fevereiro; o segundo, “Réaction après l’action” (“Reação após a ação”),⁹³⁰ em maio. O Naturismo foi um movimento de reação contra o Simbolismo e o Parnasianismo encabeçado por Maurice Le Blond⁹³¹ e Saint-Georges de Bouhélier.⁹³² Em seu *Essai sur le Naturisme*,⁹³³ Le Blond afirma que sua geração era composta por jovens mais originais do que aqueles filiados a Mallarmé. Declara-se, também, contra Henri de Régnier, Jean Lorrain e Moréas. O apelo à natureza seria uma maneira de “rejuvenescer o indivíduo”. Seus pares aclamavam, igualmente, o estabelecimento de uma “arte nacional”; eram contra a Escola Romana e Huysmans, e a favor de Zola. A crítica de Jean Viollis concerne favoravelmente à obra de Saint-Georges de Bouhélier. Já Paul Adam faz crítica de *Prince Narcisse*, de Robert Scheffer, que publicava seus livros pela editora do *Mercure* e conquistou espaço entre os escritores da época e, inclusive, foi colaborador da revista, o que afirma a heterogeneidade da redação do periódico.

Entre defesas, disputas e desacordos, o *Mercure de France* deu vez às obras dos novos do *fin-de-siècle*. Inéditos de Alfred Jarry, protegido do casal Vallette, foram publicados em 1897. André Gide constitui caso particular: Henri Ghéon⁹³⁴ dedicou-lhe grande espaço no

⁹²⁸ RAYNAUD, op. cit., p. 137. Tradução nossa.

⁹²⁹ VIOLLIS, Jean. Observations sur le Naturisme. *Mercure de France*. Paris, t. 21, p. 304-314, févr. 1897.

⁹³⁰ ADAM, Paul. Réaction après l’action. *Mercure de France*. Paris, t. 22, p.288-295, mai 1897.

⁹³¹ Homem de Letras francês (1877-1944). Genro de Émile Zola.

⁹³² Poeta, romancista e dramaturgo francês (1876-1947). Jornalista; colaborou, entre outros periódicos, no jornal *La Presse*.

⁹³³ LE BLOND, Maurice. *Essai sur le Naturisme – Études sur la Littérature Artificielle et Stéphane Mallarmé*, Maurice Barrès, *La Littérature Allégorique*, *Quelques Poètes*, et le Naturismo de Saint-Georges de Bouhélier. Paris: Édition du *Mercure de France*, 1896.

⁹³⁴ Poeta e dramaturgo francês. Crítico literário, colaborou na *Nouvelle Revue Française* (1875-1944).

Mercure, criticando diferentes obras de sua autoria.⁹³⁵ Nessa revisão, Ghéon, que também participou do grupo fundador da *Nouvelle Revue Française*, sintetiza aspectos que, ao longo deste capítulo, julgamos caracterizar a crítica das revistas de vanguarda, servindo-nos, portanto, de arremate para estas linhas: originalidade, evolução, perfil do escritor, forma *nova*, bem como as sociabilidades, se considerarmos a representatividade do autor da crítica ao escritor analisado e a proximidade de Gide com Pierre Louÿs, sublinhada no texto.

Além de ressaltar que a escrita de André Gide era “sincera e boa”, marcada pela fé e subjetividade, Ghéon baseia seu texto crítico, principalmente, na importância do processo de formação como escritor do futuro autor de *L’Immoraliste*. Ao afirmar que Gide era distinto dos demais jovens de sua geração, distante da “banalidade” com a qual os demais se contentavam, também nos oferece indícios do processo de ruptura desse autor com o fazer literário a ele contemporâneo, e também sua recusa daquilo que define como “teoria do símbolo”. Seu misticismo e a forma como apreendera as suas referências – Goethe, Leibniz e Spinoza e Francis Jammes, e com os contistas filosóficos do século XVIII, o que indica uma apropriação criativa da tradição – resultavam em sua “diversidade”, “unidade evolutiva” e “personalidade constante”. A semelhança com Jules Laforgue é exemplificada a partir dos versos de André Walter, lembrando-nos, nesse momento, da importância daquele que inspirou uma geração⁹³⁶ anos após a sua morte. Gide não seria um “diletante”, pois pregava o respeito “à existência e à arte” e, assim como os demais poetas de vanguarda, exaltava o fazer literário como modo de expressão essencial.

Temos a impressão de que Henri Ghéon, ao longo de seu texto, centra-se, igualmente, no crescimento pessoal de André Gide, em sua “alma sensitiva”, sua semelhança com as personagens que criava, e, também, opõe em diversos momentos o seu passado e presente literário, como se traçasse uma linha evolutiva de sua produção, e como se as orientações de outrora, respeitadas pelos poetas de origem simbolista, autorizassem as criações do presente. Dessa forma, observamos que os procedimentos adotados pelos autores dos *portraits* da época ganham vez: Gide, além de escritor, é retratado como uma “figura sincera”, “espontânea”,

⁹³⁵ GHÉON, Henri. André Gide. *Mercure de France*. Paris, t. 22, p.237-62, mai 1897.

⁹³⁶ “*Nous sommes deux pauvres petites âmes*

Que ne réchauffe plus le bonheur,

Nous sommes deux pauvres âmes

Qui na savons plus être heureuses...

Tu m’as dit : Ecoute ! je crois

Nos âmes sont mystérieuses

Peut-être qu’elles sont heureuses

Et que nous ne le savons pas”.

“sensível”, que, muitas vezes, parece se confundir com sua personagem, André Walter, não apenas por possuírem o mesmo prenome, mas porque, nos *Cahiers*, o autor, por meio desse protagonista, aparece com sua “alma terna e pura, de sensibilidade afinada, de espírito estudioso e sonhador”. Ao descrever André Gide como indivíduo que “não foi educado nas regras, não estudou segundo a disciplina dos livros, não curvou seu espírito à ginástica dos raciocínios filosóficos sem deles obter uma marca”, Ghéon nos faz compreender que a escrita do autor era também resultado de uma ruptura de sua personalidade com o meio em que viveu.

Além dessa transformação, o valor da originalidade, caro aos poetas da época, também é lembrado, pois André Gide nunca teria usado a mesma via de expressão por mais de uma vez, ou lançado mão de um determinado gênero literário de forma convencional, mantendo-se “longe da prosa dos romances habituais”:

Escrevendo em um Jornal, Tratados ou Poemas,⁹³⁷ ele permanece ele mesmo, e entre as diferenças em aparência radicais que podemos constatar entre as tendências de seus livros, dos quais tentei mostrar a unidade evolutiva, encontramos uma personalidade constante feita de alguns traços principais, dos quais varia somente a importância respectiva.⁹³⁸

A passagem acima nos remete, também, ao fato de que André Gide, tal qual muitos de seus contemporâneos, redigiu seus textos em diferentes suportes. No entanto, distinto da maioria, que contava com homens de Letras que se subordinavam às exigências das editoras e do jornalismo, manteve-se fiel à sua literatura, opondo-se à submissão ao grande público, o que ocorria com Zola. O *novo* Gide, no que concerne à forma, prezava a beleza, que resultava de “simplicidades” e “complicações”, sem ater-se ao hermetismo, bem como seu poder evocatório:

Ele vibra com a beleza formal, como com beleza moral ou religiosa, ele é a lira eternamente vibrante, de onde vem a brisa que passa sobre suas cordas, e cuja função ingênua e tão afinada, contudo, é a de vibrar. Essa sensibilidade denota uma infinita ternura e poderia fazer considerar André Gide um melancólico. Talvez seus escritos tenham uma tez cinza e discreta, como se estivessem cobertos de um vapor de vaga tristeza. Mas nada é mais robusto que essa alma, e mais belamente vivo; pois o terno e sensitivo é, também, um apaixonado: as apercepções tão sutis de seu coração provocam um despertar de todas as forças que ele detém, e se ele pôde sentir-se invadido por um êxtase diante de uma paisagem, ele logo se ergueu, voluntário, para beijá-la e abraçá-la.⁹³⁹

Essa forma seria, ainda, uma expressão – de ruptura com os preceitos então vigentes, o que nos mostra a relevância dessa busca pelo *novo* ao longo de toda a década de 1890, e é

⁹³⁷ Vocábulos grafados em maiúscula no texto original.

⁹³⁸ GHÉON, op. cit, p. 244. Tradução nossa.

⁹³⁹ Idem, p. 244. Tradução nossa.

descrito por Henri Ghéon, – que se valeu, ainda, da sinestesia para compor sua análise, – da seguinte forma:

E nunca mais vibrante exemplo de espontaneidade artística foi dado além do que foi feito por esse rapaz exaurido de todos as sujeições, que quer se libertar da sintaxe, da própria ortografia, da prosódia, e que desejaria que a prosa tivesse regras para poder transgredi-las. A poesia é a emoção, e ele quer ser o poeta; ele procurará “não tanto a harmonia das palavras quanto a música dos pensamentos; pois eles também possuem suas aliteraões misteriosas”. E ele não escreverá em francês... “Não! Eu gostaria de escrever em música”.

Ora, são música os versos cinzas e tristes de *André Walter*, a prosa ritmada de *Voyage d’Urien*, a estrofe longa dos poemas recentes de *El Hadj* e de *Nourritures terrestres*, da música discreta, íntima, por vezes numerosa, simples e penetrante. Ele teria empregado essas múltiplas formas tão diferentes, por essa mesma vontade de se renovar, que o determinou a mudar constantemente de fórmula – se há fórmula – a cada obra empreendida, essa vontade que nos promete ainda tantas surpresas e satisfações inesperadas.⁹⁴⁰

“Herói moral”, de acordo com a análise de Henri Ghéon, André Gide nos parece a síntese do indivíduo que adveio da efervescência simbolista, mas que encontrou sua própria diretriz ao longo dos anos e foi espelho para a posteridade, dando continuidade não apenas ao progresso de sua escrita, mas também da própria literatura, servindo como “matéria de toda obra futura; ela contém todos os livros futuros, porque é uma alma inteira, e os desejos, e vontades, e aspirações, e os próprios projetos, pois ali encontramos exposta a poética que André Gide em parte aplicará mais tarde”. Assemelha-se, deste modo, ao próprio *Mercur de France*, que, entre 1890 e 1898, mostrou-se suporte do Simbolismo, sem, todavia, fechar as portas de sua redação às novas formulações a ele contemporâneas.

⁹⁴⁰ GHÉON, op. cit., p. 248. Tradução nossa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fenômeno das *petites revues* constituiu caso particular da história da literatura francesa. Tais publicações não apenas divulgaram a produção literária e artística de um período, mas, também, refletiram aspectos de uma ruptura estética, apregoada pelo Simbolismo, e da contestação das instituições que regiam a atividade escrita, como a Academia Francesa, atuando como precursoras do pensamento e das artes dos anos subsequentes. Foram, igualmente, reflexo do campo editorial das décadas de 1880 e 1890, ilustrando, como discute Pierre Bourdieu, as relações de força que existiram entre as instituições literárias e testemunhando seus modos de socialização: na época, os escritores viviam de proteções e gratificações de suas atividades ligadas ao exercício do poder. Manifestos eram disseminados e serviam de ferramenta para a construção de uma *mise en scène*.

O *Mercur de France* foi, entre 1890 e 1898, uma *petite revue* simbolista. Apesar da grandiosidade à qual alude o seu título e da sua consolidação ao longo dos anos, mostrou-se, em seus primeiros momentos, uma publicação de poucas páginas, além de folha característica de jovens escritores e artistas que não encontravam espaço na grande imprensa, na época maior divulgadora da literatura e meio de sobrevivência de muitos autores. O mesmo se deu em relação à proposta de sua editora, que intencionou publicar obras comumente recusadas pelos grandes livreiros do século XIX. Sobretudo, ao longo dessa década, manteve-se fiel à preconização do *novo* e da ruptura com o *status quo* acima mencionado. Foi simbolista porque esse movimento foi aquele que inspirou uma geração a trilhar novos rumos no campo literário francês. E, para a compreensão desse processo, a análise do suporte se fez fundamental: a partir dele, não apenas entrevimos o Simbolismo enquanto doutrina estética, mas, também, como agitação que encontrou em uma imprensa especializada seu meio de sustentação.

Contrapondo-se ao crescente sentimento de nacionalismo que vigorou em seu tempo, o *Mercur de France* mostrou-se cosmopolita ao divulgar e exaltar textos estrangeiros, além de circular em outros países, o que, como vimos nesta tese, foi próprio do Simbolismo. Livros assinados por colaboradores do *Mercur de France* e de sua editora preencheram as prateleiras de bibliotecas brasileiras, cumprindo seu percurso nos navios que faziam o trajeto da França rumo ao Rio de Janeiro. Concluímos que algumas figuras, a exemplo de Xavier de Carvalho, também foram importantes para esse trânsito. Todavia, apesar dessa presença, chegamos à resposta de que, diferentemente do francês, o Simbolismo brasileiro não chegou a estabelecer as mesmas contestações, ainda que literatos brasileiros tivessem contato com aquilo que se discutia nas origens desse movimento.

A revista ofereceu aos seus leitores contos, poemas, ensaios e, também, escritos que questionaram a organização do campo literário. Isto nos indica que, apesar de priorizar a literatura e as artes – e, também, ao denominar-se publicação que privilegiava a difusão dessas manifestações – o *Mercure* não deixou de lado as questões a ele contemporâneas, a exemplo da relação entre França e Alemanha e o *affaire* Dreyfus, destoando da concepção imaculada da “torre de marfim” atribuída aos simbolistas. Certamente, constatamos que o valor das artes e da literatura foram primordiais ao grupo do *Mercure de France*; entretanto, seus colaboradores viviam às voltas com aquilo que permeava o campo no qual se inseriam, o que foi assistido pela revista. Ao ceder espaço a assuntos variados, já no fim da década de 1890, solidificou sua verve enciclopédica: a partir de 1896, seus colaboradores discorreram, também, sobre Filosofia, Ciências Sociais e até mesmo sobre Esoterismo e Espiritismo.

Assim, como já se mencionou, manteve-se uma *petite revue* na medida em que conservou sua raiz ideológica e suas proposições artísticas; na segunda metade da década de 1890, demonstrou, graças a tal variedade de temas, sua intenção de tornar-se uma publicação ampla, com possibilidade de releitura, dado o formato em que foi publicado (in-8), o que indica, ainda, o seu desejo de inserção na posteridade. Ao longo dos capítulos, insistimos na hipótese de que a literatura da época se caracterizou por matizes de evolução; assim, o anseio de permanência por parte da revista se justifica, se consideramos que o Simbolismo constituiu, naquele momento, um pilar para os movimentos subsequentes, que aparecem, inclusive, no próprio periódico.

Observamos, igualmente, que a presença da crítica literária, objeto principal de nossa tese, não ocorreu de forma secundária no *Mercure de France*, dada a quantidade de textos divulgados e de rubricas dedicadas a esse intento. Suas características formais e os critérios de avaliação de livros e ideias aliavam-se às propostas que eram comuns às *petites revues* e, conseqüentemente, ao Simbolismo. Por meio dela, pudemos apreender as mudanças de perspectiva no que concerne à forma, tanto da prosa quanto da poesia. Reconhecemos nomes significativos desses grupos e os preceitos que regiam as suas concepções. Constatamos que os temas mais frequentes nesses textos críticos constituíram, de fato, aquilo que se preconizava no *Mercure*, sobretudo no que se refere à incessante defesa do *novo* e da originalidade e à batalha contra o Naturalismo de Émile Zola. Neste sentido, observamos que a necessidade de superação de um passado literário trouxe à luz certo revanchismo daqueles que prezavam o *novo* face aos naturalistas, como reiteramos ao longo dos capítulos. Dessa forma, apresentamos uma crítica que se afirmou como simbolista e condicionada por seu suporte.

Cumpriu-se, assim, entre os anos de 1890 e 1898, o desejo de Alfred Vallette, que, na apresentação do *Mercure*, indicou que sua revista beneficiaria as produções que trouxessem aos seus leitores algo distinto daquilo que julgava comum. A rejeição ao movimento naturalista revelou-se resultado de sua própria crise e, igualmente, consequência daquilo que os *jeunes* consideravam a subordinação de Zola à Academia e à *grande presse*. De certo modo, Émile Zola, nessa época, apareceu no *Mercure* como escritor que encarnou aquilo que era, comumente, recusado pelos *novos*, sobretudo no que se refere à sua produção da literatura, ajustada, segundo os seus adversários, ao gosto da burguesia. Como apontamos no terceiro capítulo, o próprio Vallette declarou que sua revista aceitava diferentes estéticas, mas que seus colaboradores tinham em comum a ojeriza à escola naturalista.

Devemos considerar que Zola, ao longo de sua carreira, esteve presente em todas as cenas e batalhas midiáticas, cujo auge ocorreu no *Affaire Dreyfus* – quando, paradoxalmente, passou a ser visto com menos hostilidade por parte dos membros do *Mercure*. A atividade da imprensa, na época em simbiose com a literatura, constituiu-se como local de criação do Naturalismo, haja vista o movimento ter sido a expressão que mais se aproximou de uma representação da realidade. Essa atividade jornalística de Zola, de quem todas as páginas de criação, da propaganda à crônica e folhetim, foram publicadas pela imprensa, bem como a de outros homens de Letras do período, também foi apontada como um malefício ao fazer literário, ainda que, por questões de subsistência, alguns colaboradores do próprio *Mercure de France* tenham se dividido entre a literatura e a atuação em jornais e grandes revistas. Tal colaboração foi a responsável pelo processo de midiaticização do trabalho do escritor, o que ganhou vez entre os simbolistas, que elegeram suas figuras de representação, tornando públicas suas vidas, suas obras e suas faces. Do mesmo modo, suas opiniões eram destacadas, em especial por meio das *enquêtes* que constam do periódico estudado.

O *Mercure de France* manteve, ao logo dos anos de sua *série moderne*, o tom de manifesto da primeira hora simbolista. Todavia, sua redação apresentou-se cada vez mais heterogênea com o passar dos anos. Nela conviviam os cultores do Símbolo, os naturistas e os entusiastas da Escola Romana, entre outros, o que nos deixa claro, também, que a revista vivenciou diferentes momentos do Simbolismo, em uma clara perspectiva de evolução e de necessidade de deixar um legado à posteridade literária e artística. Era frequente a publicação de sátiras que atacavam indivíduos e movimentos tidos como “ultrapassados” e evidenciavam o conflito existente entre as gerações literárias, desde a “Chronique” assinada por Laurent Tailhade em 1890, que desnudou tudo aquilo que era abominado por seus pares e sintetizou as disputas de seu tempo, a outros textos que, ao longo da década, constantemente tomaram o

partido da renovação. Os “mestres” da escola simbolista permaneceram os mesmos: Stéphane Mallarmé foi a personalidade mais venerada no *Mercure de France*. Com menor frequência aparecem os nomes de Verlaine, Huysmans, Laforgue, Villiers de L’Isle-Adam e Lautréamont, o que não exclui, entretanto, a importância que tiveram entre os simbolistas. Até mesmo Vallette manteve-se reconhecido como mentor da revista que dirigiu, impondo-se por meio de seus textos e de sua assinatura, que aparecia em reprodução fac-similar ao final de cada número. Os jovens, em contrapartida, se multiplicavam, e reconhecê-los foi relevante para a pesquisa que deu origem a esta tese. A identificação de seus respectivos nomes nos tornou possível saber quem eram, de fato, aqueles que compunham os agrupamentos simbolistas, aquilo que apregoavam e, por conseguinte, o que constituía a estética, tornando suas identidades e suas obras acessíveis aos estudiosos da literatura francesa no Brasil.

Ademais, a crítica literária do *Mercure* nos revelou as sociabilidades que permearam os agrupamentos das *petites revues*. A tarefa da crítica era, de fato, aquela de julgar livros e propostas de literatura. No entanto, constatamos que as relações entre redatores, colaboradores e editores eram condicionadas por aproximações e por dissidências. Integrar as páginas do *Mercure de France* era indício de um posicionamento determinado no campo literário, e mesmo do poder simbólico de um literato, que podia, assim, demonstrar a sua filiação ao *novo* ou o seu distanciamento das publicações que se afirmavam distintas daquelas de ampla circulação. Consideramos, ainda, que, por conta de seu elitismo, as *petites revues* também elegiam seus leitores, tornando a questão das sociabilidades ainda mais evidente. Tratava-se de periódicos produzidos por redatores e colaboradores eleitos por um grupo e destinados a um público específico. As cartas recebidas por Alfred Vallette desvendaram-nos uma pequena amostra desses vínculos, confirmando a nossa hipótese de que aquilo que se publicava no *Mercure* também dependia de uma *rede* de cooperação. A menção aos banquetes, jantares e homenagens presentes no periódico forneceram-nos os cenários e condições desses encontros.

Seguramente, podemos afirmar que o Simbolismo se manteve na década de 1890 e que o *Mercure de France* foi um órgão de sustentação desse movimento, sem deixar, entretanto, de identificar e apoiar diferentes incursões que propunham o *novo* na poesia, no romance e em outras artes. Realizamos, por fim, o nosso intento de clarificar o conhecimento das bases conceituais do Simbolismo na França, viabilizando a pesquisadores o acesso a textos relevantes para o seu estudo, inclusive mediante a indexação e a tradução de textos selecionados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Periódico

Mercure de France (Paris. 1890). 1890-1965.

A Pena. Desterro-SC, 1893, p. 1, 1 col. Autor.

ABREU, Márcia. DEAECTO, Marisa Midori (Orgs). *A circulação transatlântica dos impressos: conexões*. Campinas, SP: UNICAMP/IEL/Setor de Publicações, 2014.

ALVES, Uelinton Farias. *Cruz e Sousa: Dante Negro do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2008.

AMARAL, G. C. Tristão da Cunha no *Mercure de France*. In: *IV Congresso da Abralic*, 1994, São Paulo. Anais do IV Congresso da Abralic. São Paulo, 1994. v. 1. p. 361-365.

ANDERSON, Benedict. *L'imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Traduction de l'anglais Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: La Découverte, 2002 (La Découverte Poche ; 123. Sciences humaines et sociales).

ANDRIES, Lise. A imprensa como modelo de construção nacional: algumas hipóteses metodológicas. In: GUIMARÃES, Valéria (Org.) *Transferências culturais: o exemplo da imprensa no Brasil e na França*. Campinas, SP: Mercado de Letras. São Paulo: Edusp, 2012.

ANÔNIMO. About some French "Literary" reviews. *SubStance*, vol. 1, p. 68-70, mar. 1971. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/3684559>. Acesso em: 25/10/2012.

ARESSY, Lucien. *Verlaine et la dernière bohème*. Paris: Jouve, 1947.

AUBERY, Pierre. L'anarchisme des littérateurs au temps du symbolisme. *Le mouvement social*, n° 69, 1969.

B., F. O que é ser novo. *Folha Popular*. Rio de Janeiro, out. 1890, p. 2, 1 col.

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. Editora Perspectiva, 1985.

BANVILLE, Théodore de. Au lecteur. *La Pléiade*, Paris, p. 1-2, 1886.

BARJON, Louis. *Paul Claudel*. Préface de Paul Claudel de l'Académie Française. Paris: Éditions Universitaires, 1958. Classiques du XX^e siècle.

BARRE, André. Le symbolisme. Essai historique sur le mouvement symboliste en France de 1885 à 1900. New York: Burt Franklin, s/d.

BARRÉS, Maurice. Jean Moréas. *Le Figaro*. Paris, 25 déc. 1890, p. 1, 1-3 col.

BEAUMARCHAIS, Jean-Pierre de; COUTY, Daniel; REY, Alain. *Dictionnaire des littératures de langue française*. Paris: Bordas, 1994. 4 v.

BENJAMIN, Walter. La tâche du traducteur. In: _____. *Œuvres I*. Traduction de l'allemand par Maurice de Gandelloc, revue par Rainer Rochlitz. Paris: Gallimard, 2000. p. 244-262.

_____. *Textos de Walter Benjamin*. Seleção, organização e tradução: Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.

BERMAN, Antoine. *La traduction et la lettre ou l'auberge du lointain*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

BONNETAIN, P; DESCAVES, L; GUICHES, G; MARGUERITTE; P. ROSNY; J.;H. La Terre. *Le Figaro*, Paris, 18 août 1887, p. 1, 2 col.

BOSCHETTI, Anna. *Ismes*. Du réalisme au postmodernisme. Paris: CNRS Éditions, 2014.

_____. Légitimité littéraire et stratégie éditoriale. In: MARTIN, Jean-Henri. CHARTIER, Roger. VIVET, Jean-Pierre. *Histoire de l'édition française*. Le livre concurrencé (1900-1950). Paris: Promodis, 1986. Tome IV.

BOURDIEU, Pierre. Le champ littéraire. In: *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 89, septembre 1991. Le champ littéraire.

_____. *Les règles de l'art*. Genèse et structure du champ littéraire. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris : Édition du Seuil, 1998.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa, Edições 70, 2011.

BRADIMBOURG, Georges. L'avenir littéraire. *Le Courrier Français*. Paris, 2 oct. 1982, p. 10-11.

BRIGGS, Asa. BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à Internet*. Tradução de Maria Carmelita Pádua Dias. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960.

BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849-1906). *Nouvelles questions de critique*. Paris, 1890.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naif, 2012.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *Uma história social do conhecimento – II: da Enciclopédia à Wikipédia*. Tradução: Denise Bottmann. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

CAILLARD, Maurice. FOROT, Charles. *Les Revues d'Avant Garde (1870-1914)*. Paris: Ent'revues, 1924.

CAMARGOS, Márcia. *Entre a vanguarda e a tradição: os artistas brasileiros na Europa (1912-1930)*. São Paulo: Alameda, 2012.

_____. *Villa Kyrial – Crônica da Belle Époque* paulistana. 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

CARELLI, Mauro. *Culturas cruzadas: Intercâmbios culturais entre França e Brasil*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1994.

CARVALHO, Xavier de. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 2 mar. 1898, p. 2, 1 col.

_____. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 29 mar. 1893, p. 2, 2 col.

_____. Carta Parisiense. *O Paiz*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1898, p. 2, 2 col.

CASANOVA, Pascale. *La République mondiale des Lettres*. Paris: Éditions du Seuil, 2008.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999.

CHARLE, Christophe. Le champ de la production littéraire. in CHARTIER, Roger; MARTIN, Henri-Jean (Org.). *Histoire de l'édition française*. Le temps des éditeurs. Du romantisme à la Belle Époque. Fayard/ Cercle de la Librairie, 1990. Tome III.

_____. *Histoire sociale de la France au XIX^e siècle*. Éditions du Seuil, 1991.

_____. *La crise littéraire à l'époque du naturalisme (Roman – Théâtre – Politique)*. Essai d'histoire sociale des groupes et des genres littéraires. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1979.

_____. *Naissance des "intellectuels" (1880-1900)*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Le siècle de la presse (1830-1939)*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

CHARTIER, Roger. MARTIN, Henri-Jean. *Histoire de l'édition française*, Fayard – Cercle de la Librairie, 1989. Tomes III et IV.

CHEVREL, Yves. *La littérature comparée*. Paris: Presse Universitaire de France, 2009. 6^e édition.

COOPER-RICHET, Diana. La diffusion du modèle victorien à travers le monde. Le rôle de la presse en anglais publiée en France au XIX^e siècle. In: THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Orgs). *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010.

CRIPPA, Giulia. SOUZA, Willian Eduardo Righini de. A materialidade do livro de bolso e a expansão do público leitor entre os séculos XV e XIX. *Intexto*. Porto Alegre, UFRGS, n.27, p. 84-101, dez. 2012.

DAUPHINÉ, Claude. Rachilde ou de l'acrobatie critique. In: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, n°3, octobre 1991. p. 275-88.

_____. *Rachilde*. Éditions Fanlac, 1985.

DÉCAUDIN, Michel. *La crise des valeurs symbolistes, vingt ans de poésie française (1895-1914)*. Toulouse: Privat, 1960.

DELPORTE, Christian. *Les journalistes en France (1880-1950): Naissance et construction d'une profession*. Paris: Éditions du Seuil, 1999.

DINAR, André. *La croisade symboliste*. Paris: Mercure de France, 1943.

DOMINGOS, Norma. *A tradução poética: Contes cruels de Villiers de L'Isle-Adam*. Tese de Doutorado. UNESP, Araraquara, 2009.

EDWARDS, Paul. Roman 1900 et photographie (les éditions Nilsson/ Per Lamm et Offertstadt Frères). In: *Romantisme*, 1999, n°105. L'imaginaire photographique. pp. 133-144; DOI: 10.3406/roman.1999.4356. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1999_num_29_105_4356. Acesso: 16/08/2016.

EL FAR, Alessandra. Os romances que o povo gosta: o universo das narrativas populares de finais do século XIX. *Floema* — Ano VII, n. 9, p. 11-31, jul./dez. 2011.

FARIA, Maria Isabel. PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro: da escrita ao livro eletrônico*. São Paulo: EDUSP, 2008.

FAYOLLE, Roger. *La critique*. Paris: Armand Colin, 1978.

FERENCZI, Thomas. *L'invention du journalisme en France*, Plon, 1993.

FERLIN, Patricia. *Femmes d'encrier*. Bartillat, 1995.

FEYEL, Gilles. Les transformations technologiques de la presse au XIX^e siècle. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 97-140.

FINCH, Alison. *Women's writing in the nineteenth-century France*. Cambridge Studies in French, 2000.

FRANCE, Anatole. La vie à Paris. *Le Temps*. Paris, 16 sept. 1886, p. 2-3.

FRANK, Joseph. Paul Valéry: Masters and Friends. *The Sewanee Review*. Vol. 75, No. 3 (Summer, 1967). Published by: Johns Hopkins University Press. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/27541529>. Acesso em: 10/01/2016.

GAMBIONI, Dario. Le "symbolisme en peinture" et la littérature. In: *Revue de l'Art*, 1992, n°96. pp. 13-23. DOI: 10.3406/rvart.1992.347981 http://www.persee.fr/doc/rvart_0035-1326_1992_num_96_1_347981. Acesso em: 18/05/2016.

GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris, s.l.p., s. n.

GHIL, René. *Traité du verbe*. Paris: Giraud, 1886.

GILKIN, Iwan. Lamentable reculade!. *La Jeune Belgique*. Bruxelles, t. 14, juill.-oct., p. 371-372.

GLINOER, Anthony. LAISNEY, Vincent. *L'âge des cénacles: Confraternités littéraires et artistiques au XIX^e siècle*. Fayard, 2013.

GOOSSE, André. GREVISSE, Maurice. *Nouvelle grammaire française*. 3^e édition revue. Bruxelles: De Boeck, 1995.

GORCEIX, Paul. La théorie belge du Symbolisme: origines et actualité. *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 93^e Année, No. 2 (Mar. - Apr., 1993), pp. 207-224. Published by: Presses Universitaires de France Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/40530849> Accessed: 24-07-2015 12:11 UTC.

GOURMONT, Remy de. *Le livre des masques: portraits symbolistes, gloses et documents sur les écrivains d'hier et d'aujourd'hui*. 3 ed. Paris, Société du Mercure de France, 1896.

_____. Le Mercure de France. In : *Promenades littéraires, quatrième série*. Paris: Mercure de France, 1912. Disponible sur: [http:// www. Remydegourmont.org/rg/mercure/valette.htm](http://www.Remydegourmont.org/rg/mercure/valette.htm)

_____. *Les Petites Revues, essai de bibliographie*. Paris, Mercure de France, 1900.

_____. *Le problème du style*. Paris: Mercure de France, s/d.

_____. Le symbolisme. *La Plume*. Paris, juin 1892.

GRUZINSKI, Serge. *As quatro partes do mundo: História de uma mundialização*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Edusp, 2014.

GUIMARÃES, Valéria (Org.). *Transferências culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Campinas, SP: Mercado de Letras; São Paulo: EDUSP, 2012.

HARVEY, David. *Paris, capital da modernidade*. Trad. Magda Lopes. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2015.

HAWTHORNE, Melanie C. *Rachilde and French Women's Authorship. From Decadence to Modernism*. University of Nebraska Press, 2001.

HOBBSAWN, Eric J. *A era dos impérios (1875-1914)*. Trad. Sieni Maria Campos e Yolanda Steidel de Toledo. Rev. Técn. Maria Celia Paoli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

HURET, Jules. *Enquête sur l'évolution littéraire*. Notes et Préface de Daniel Grojnowski. Paris: Les Éditions Thot, 1982.

ILLOUZ, Jean Nicolas. Les Manifestes symbolistes. In: *Littérature*, N°139, 2005. Marges. pp. 93-113. doi : 10.3406/litt.2005.1905 [http:// www. persee.fr/ web/revues/ home/prescript/ article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/litt_0047-4800_2005_num_139_3_1905).

ISSACHAROFF, Michael. *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*. Paris: Éditions Klincksieck, 1970.

JACQUOD, Valérie Michelet. *Le Roman symboliste : un art de l' "extrême conscience"*: Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob. Genève: Droz, 2008.

JEANNENEY, Jean-Noël. *Uma história da comunicação social*. Trad. Catarina Gândara e Ana Isabel Silva Lisboa. Lisboa: Terramar, 1996.

KALANTZIS, Alexia. *Remy de Gourmont créateur de formes: dépassement du genre littéraire et modernisme à l'aube du XX^e siècle*. Paris: H. Champion, 2012.

KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011.

LA RÉDACTION. Aux lecteurs! *Le Décadent littéraire et artistique*. Paris, 10 avr. 1886, p. 1.

LAVAUD, Martine. Envisager l'histoire littéraire: Pour une épistémologie du portrait photographique d'écrivain. *CONTEXTES* [En ligne], 14 | 2014, mis en ligne le 17 juin 2014.. URL : <http://contextes.revues.org/5925> ; DOI : 10.4000/contextes.5925.

LE BLOND, Maurice. *Essai sur le Naturisme – Études sur la Littérature Artificielle et Stéphane Mallarmé, Maurice Barrès, La Littérature Allégorique, Quelques Poètes, et le Naturismo de Saint-Georges de Bouhélier*. Paris: Édition du Mercure de France, 1896.

LEROY, Géraldi. *Batailles d'écrivains. Littérature et politique, 1870-1914*. Armand Colin/VUEF, 2003.

LETHÈVE, Jacques. *Impressionnistes et symbolistes devant la presse*. Paris: Max Leclerc/ Librairie Armand Colin, 1959.

LIPOVETSKY, Gilles. SERROY, Jean. *A cultura-mundo: resposta a uma sociedade desorientada*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

LOUÉ, Thomas. La revue. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 333-358.

LYON-CAEN, Judith. L'exercice de la presse au XIX^e siècle. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde éditions, 2011. p. 375-382.

MACHADO, Irene A. A teoria do romance e análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista USP*. Março, abril e maio 1990. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/05/19-irene.pdf>. Acesso em: 12/07/2016.

MACHADO, Ubiratan. *Pequeno guia histórico das livrarias brasileiras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

MALAZARTE, Pedro. Condecorado! *Gazeta de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1891, p. 1, 6 col.

MARCHAL, Bertrand. *Le symbolisme*. Paris: Armand Colin, 2011.

_____. *Lire le symbolisme*. Dunod, 1993.

MARTINO, Pierre. *Parnasse et Symbolisme (1850-1900)*. 9 ed. revue et corrigée. Paris: Librairie Armand Colin, 1954.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensa e Práticas em Tempos de República*, São Paulo, 1890-1922. São Paulo: EDUSP, 2001.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994-78. 4.v.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido de. *Literatura e subdesenvolvimento*. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. 3 ed. São Paulo: Editora Ática, 2000. p. 140-162.

MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *L'Écrivain-journaliste au XIXe siècle: un mutant des Lettres*. Saint-Étienne: Éditions des Cahiers intempestifs, Collection Lieux Littéraires, 2003.

MICHAUD, Guy. *La doctrine symboliste* (documents). Paris: Librairie Nizet, 1947.

MILOT, Hélène. *Discours critique et posture manifestaire dans les petites revues littéraires de la fin du XIXe siècle*. In: THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain (Dir.). *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIXe siècle*. Paris, Nouveau Monde Éd., coll. Histoire contemporaine, 2004.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12 ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1985. vol. 4 – O simbolismo.

MOLHO, Raphaël. *La critique littéraire em France au XIXe siècle – Les conceptions*. Paris: Buchet, Chastel, 1963.

MOLLIER, Jean-Yves. *L'argent et les lettres: Histoire du capitalisme d'édition (1886-1920)*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1988.

_____. LEYMARIE, Michel (org). *La Belle Époque des revues (1880-1914)*. Paris: Éditions de L'IMEC, 2002.

MORÉAS, Jean. *Un manifeste littéraire – Le symbolisme*. Supplément Littéraire. *Le Figaro*. Paris, 18 sept. 1886, p. 1-2.

MORETTI, Franco. *O burguês: entre a história e a literatura*. Trad. Alexandre Morales. 1 ed. São Paulo.

MUHLFELD, Lucien. *Chronique de la littérature*. *La Revue Blanche*. Paris, oct. p. 71-80.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987. 1. v.

NESTOR. *Le Dilletantisme*. *Échos de Paris*. Paris, 26 mars 1891, p. 1, 1-2 col.

PARINET, Élisabeth. *Une histoire de l'édition à l'époque contemporaine. XIXe-XXe siècle*. Éditions du Seuil, 2004.

PELLOIS, Anne. *Petites revues d'à-côté: des affinités électives aux projections idéales*. *Médias 19* [En ligne]. BARA, Olivier; THÉRENTY, Marie-Ève (dir.). *Presse et scène au*

XIX^e siècle, RELAIS MÉDIATIQUES DES PHÉNOMÈNES DRAMATIQUES, mis à jour le: 19/10/2012, URL: <http://www.medias19.org/index.php?id=2906>

PEREIRA, José Carlos Seabra. *Decadentismo e Simbolismo em Portugal*. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Falência da crítica*. Um caso limite: Lautréamont. São Paulo: Perspectiva, 1973.

PLEYNET, Marcelin. *Lautréamont par lui-même*. Paris: Éditions du Seuil, s/d.

PROUST, Marcel. Contre l'obscurité. *La Revue Blanche*. Paris, t. XI. p. 69-72.

QUEIROZ, Valéria Debórtoli de Carvalho. *Entre o passado e o presente: a prática profissional do Assistente Social no campo da saúde mental*. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Serviço Social, 2009.

RACHILDE. *Portrait d'Hommes*. 9 ed. Paris: Mercure de France, 1930.

_____. Préface. In: ARESSY, Lucien. *Verlaine et la dernière bohème*. Paris: Jouve, 1947.

RAYNAUD, Ernest. *La mêlée symboliste: portraits et souvenirs (1870-1890)*. Paris: La Renaissance du Livre, s/d.

REVISTA Moderna. Paris, fev. 1899, p. 1, 2 col.

ROBERT, Vincent. Périodiser: paysages politiques, cohérences médiatiques. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal: Histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX^e siècle*. Paris : Nouveau Monde éditions, 2011. p. 61-98.

SCHUH, Julien. Henri de Régnier dans les revues (1885-1911). Bertrand Vibert. *Colloque international "Henri de Régnier, tel qu'en lui-même"*. Feb 2013, Grenoble, France. Classiques Garnier, pp.63-77, Rencontres. Disponível em : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00988512/document>. Acesso em: 15/06/2016.

SILVE, Édith. *Paul Léautaud et le Mercure de France: chronique publique et privée 1914-1941*. Paris: Mercure de France, 1985.

STIÉNON, Valérie. Penser la querelle par la sélection naturelle. *COntEXTES* [En ligne], 10 | 2012, mis en ligne le 08 avril 2012, consulté le 19 janvier 2016. URL: <http://contextes.revues.org/4999>; DOI : 10.4000/contextes.4999

THÉRENTY, Marie-Ève ; VAILLANT, Alain (Dir.). *Presse et plumes: Journalisme et littérature au XIX^e siècle*. Paris, Nouveau Monde Éd., coll. Histoire contemporaine, 2004

_____. *1836, l'an 1 de l'ère médiatique: étude littéraire et historique du journal La Presse d'Émile de Girardin*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2001.

_____. *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2010.

THÉRENTY, Marie-Ève. Pour une poétique historique du support. In: *Romantisme* 1/2009 (n° 143), p. 109-115. URL: www.cairn.info/revue-romantisme-2009-1-page-109.htm. DOI:10.3917/rom.143.0109. p 109-115. Acesso em: 13/10/2016.

VANOR, Georges. *L'art symboliste*. Préface de Paul Adam. Paris: Bibliopole Vanier, 1889.

VERILHAC, Yoan. La fabrique médiatique de la postérité du symbolisme. *Médias 19* [En ligne], Problématiques et perspectives, Publications, L'Atelier médiatique de l'histoire littéraire, mis à jour le 15/02/2014. URL: <http://www.medias19.org.php?id=16001>. Acesso em: 25/06/2014.

_____. *La jeune critique des petites revues symbolistes*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2010.

WIFERT-PORTAL, Blaise. Les importateurs de littérature étrangère en France, 1885-1914. Portal Le Seuil, *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2002/4, n° 144.

ANEXO 1 – Indexação geral em ordem cronológica

1890

AURIER, G.-Albert. *Biribi*. *Mercur de France*. Paris, t. 1, p. 137-8, avr. 1890.

Resumo: G.-Albert Aurier faz considerações acerca de *Biribi*, romance de Georges Darien. Para Aurier, a obra de Darien é aterrorizante, por conta dos episódios narrados, que indicam as ações do exército francês. Quanto à escrita de Georges Darien, G.-Albert Aurier julga-a, de modo geral, ruim, embora afirme apreciá-la. Considera *Biribi* uma “bárbara e vibrante epopeia”.

DUBUS, Édouard. *La Néva*. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 145-6, mai 1890.

Resumo: Crítica do livro de poesia *La Néva*, de Louis Dumur. Édouard Dubus aprecia, principalmente, os aspectos formais dos poemas de Dumur, em especial o que tange a metrificação. Avaliação positiva da obra.

MORICE, Charles. *Sur L’Absent*. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 181-4, juin 1890.

Resumo: Considerações sobre o romance *Absente*, de Adrien Remacle. Para Charles Morice, o maior erro da obra de Remacle foi o de tentar satisfazer, ao mesmo tempo, artistas e leitores comuns, e, ainda, por apresentar narrativa de exagerada intriga. O sentido da obra, segundo Morice, apareceria se essa estivesse “desentulhada da intriga e do drama burguês”.

DUMUR, Louis. *À propos de l’accent tonique*. *Mercur de France*. Paris, t. 1, p. 188-94, juin 1890.

Resumo: Louis Dumur apresenta reflexão geral sobre o uso da tônica nos versos da poesia francesa. Em seu texto, aponta a relevância da tônica em poemas, cuja disposição regular favoreceria a harmonia nas estrofes, e mesmo possibilitaria a elaboração de versos brancos.

DUBUS, Edouard. *Sur un livre d’occultisme*. *Mercur de France*. Paris, t. 1, p. 212-15, juin 1890.

Resumo: Crítica favorável à obra *Au seuil du Mystère*, de Stanislas de Guaita. Segundo Édouard Dubus, Guaita versou sobre as ciências ocultas, cujo interesse havia sido redescoberto no século XIX.

RAYNAUD, Ernest. *Les écrivains de filles*. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 231-238, juill. 1890.

Resumo: Ernest Raynaud analisa comparativamente os escritos *Marthe*, de Joris-Karl Huysmans, *Nana*, de Émile Zola, e *La fille Élisa*, de Joris-Karl Huysmans. A partir das particularidades de cada escritor, conclui que todos versaram sobre o seguinte tema: *la fille*. Segundo Raynaud, Zola representou-a por meio da cortesã Nana, personagem que ilustraria, aliás, as ambições de seu próprio criador. Já a obra de Goncourt (*La fille Élisa*) é considerada um escrito que leva à reflexão. *Marthe*, de Huysmans, concentra-se no estado de espírito e subjetividade de sua personagem.

GOURMONT, Remy de. *Notes sur Villiers de L’Isle-Adam*. *Mercur de France*. Paris, t. 1, p. 257-266, août 1890.

Resumo: Considerações favoráveis acerca da obra de Villiers de L’Isle-Adam, além de comentários sobre suas personagens e estilo a partir de breve análise de *Axël* e *Ève future*. O texto contém, ainda, apêndices que concernem às edições de algumas das obras do autor.

DUMUR, Louis. Hénor. *Mercur de France*. Paris, t. 1, p. 288-292, août 1890.

Resumo: Crítica do poema dramático “Hénor”, de Mathias Morhardt. Para Louis Dumur, trata-se de uma obra caracterizada pela “magnificência de ideias”, “grandeza de estilo” e “nobreza de imagens”, entre outros aspectos. Explora-se a profundidade psicológica de Hénor, bem como sua relação com a personagem Liliane, que representaria o “mundo exterior, sensual e passional”.

VALLETTE, Alfred. Sur Le Possédé. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 296-299, août 1890.

Resumo: Alfred Vallette discorre sobre a presença do símbolo na obra *Le possédé*, de Camille Lemonnier, bem como sobre a reação ao Naturalismo, a partir da saga da personagem Rakma. Considera o livro detentor de alto valor literário e de expressão diferenciada, por vezes incompreendida por alguns de seus contemporâneos.

VALLETTE, Alfred. Byzance. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 305-309, sept. 1890.

Resumo: Crítica do livro *Byzance*, de Jean Lombard, obra que retrata o mundo oriental do século VIII e o episódio da guerra das Imagens. Para Alfred Vallette, trata-se de um drama inigualável, escrito por um artista que considera superior aos demais, sobretudo por seu “tato raro” e seu “sentimento perfeito dos valores”, além de seu poder de descrição correspondente e proporcional à ação, característica que não era alcançada pelos naturalistas. Segundo Vallette, *Byzance*, apesar de suas qualidades, possuía um ponto fraco: o *automatisme* das personagens.

RAYNAUD, Ernest. Curiosités littéraires. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 356-361, oct 1890.

Resumo: Crítica da obra de Maurice du Plessys e que conta, ainda, com considerações acerca de sua personalidade. Ernest Raynaud avalia o talento de du Plessys como “elegante” e compara-o ao Verlaine de *Fêtes Galantes* e *Romances sans paroles*. Exemplifica as particularidades de Maurice du Plessys a partir da reprodução de alguns de seus poemas.

VALLETTE, Alfred. Maurice Maeterlinck et Charles Van Lerberghe. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 377-379, oct. 1890.

Resumo: Crítica das obras *Les Aveugles* e *Les Fleurs*, dos autores belgas Maurice Maeterlinck e Charles Van Lerberghe, respectivamente. Ambos são considerados detentores de um *frisson nouveau*. Contudo, o primeiro apresentaria uma inovação mais intensa em sua arte, que seria, sobretudo, sugestiva. Alfred Vallette ressalta o fato de as obras Maeterlinck e Van Lerberghe representarem aquilo que considerava *novo*, notadamente o que concerne a sua vertente simbólica.

MORICE, Charles. Les petits lundis. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 380-381, oct. 1890.

Resumo: Considerações acerca do livro de crítica literária *Les petits lundis*, de Antonin Bunand. Charles Morice avalia Bunand como um crítico “indulgente” e de “audácia muito tradicional”. Contudo, ressalta positivamente o fato de Antonin Bunand exaltar os seus “mestres contemporâneos”: Barbey d’Aurevilly, Mallarmé, Verlaine e Villiers de l’Isle-Adam, entre outros. Aponta-o como crítico talentoso.

DENISE, Louis. Sixtine. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 402-403, nov. 1890.

Resumo: Crítica do romance *Sixtine*, de Remy de Gourmont, que narra a relação das personagens Hubert e Sixtine, que vivem um amor impossível. Para Louis Denise, o romance, além de sua representação do símbolo, possui valor estilístico, assemelhando-se a um poema.

MORICE, Charles. Sur *Albert*. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 405-411, nov. 1890.

Resumo: Crítica da obra *Albert*, de Louis Dumur. Para Charles Morice, Dumur cometera um “erro duplo” ao tentar propor uma “síntese do herói contemporâneo” (por meio da personagem Albert, homem de família provinciana e burguesa) e ao cair em generalização. Morice adverte que Louis Dumur nutria preocupações “extraliterárias”, pois havia escrito um romance para um público determinado e em uma categoria que julga “quimérica”, voltada à psicologia social, à personificação de uma época ou à expressão de um estado de alma coletivo – categoria cuja única exceção de êxito seria *L'Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert. O autor do texto pondera, ainda, sobre a rapidez do desenvolvimento da época e sua interferência na literatura.

VALLETTE, Alfred. À propos de *Sourires pincés*. *Mercur de France*. Paris, t.1, p. 428-431, déc. 1890.

Resumo: Crítica do livro *Sourires pincés*, de Jules Renard. Segundo Alfred Vallette, seria importante para a crítica a análise da personagem Poil-de-Carotte, criada por Renard. Além disso, considera Jules Renard um autor especial, diferente de seus contemporâneos, e *Sourires pincés* uma obra sintomática de seu criador, aliando o humor ao caráter de “decomposição”. Vallette ressalta, também, a ironia de Jules Renard, julgando-a, por vezes, excessiva, e conclui sua crítica classificando o escritor como personalidade única na literatura e que não era influenciado por algum mestre.

1891

RAYNAUD, Ernest. Notices littéraires – Laurent Tailhade. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 20-25, janv. 1891.

Resumo: Ernest Raynaud apresenta um perfil de Laurent Tailhade. Considera a qualidade de sua linguagem, bem como o seu humor, que avalia ser “parte mais saborosa de sua obra”. Ressalta o caráter ferino de Tailhade, que costumava atacar, de maneira cômica, homens de Letras. Raynaud recupera a história de Laurent Tailhade no cenário literário de então – de parnasiano a colaborador de folhas simbolistas, como *Lutèce* e *Décadent*, o que Ernest Raynaud considerou uma evolução.

LEMMONNIER, Camille. Une préface. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 65-73, févr. 1891.

Resumo: Crítica do livro *La sanglante ironie*, de Rachilde. Camille Lemmonnier considera que Rachilde foi uma “das raras mulheres de letras que são mais do que *bas-bleus*”, isto é, menção pejorativa que designava as mulheres que nutriam pretensões literárias. Lemmonnier compara o satanismo da obra de Rachilde ao de Lautréamont, nos *Cantos de Maldoror*. Quanto ao estilo, ressalta a escrita “natural” de Rachilde, que vê como escritora madura e que não almejava imitar os literatos da época.

GOURMONT, Remy de. La littérature Maldoror. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 97-102, févr. 1891.

Resumo: Remy de Gourmont analisa a obra *Os Cantos de Maldoror*, de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse) vinte e três anos após a sua primeira publicação. Gourmont atesta a originalidade dos versos de *Maldoror*, indicando-os como parte de um livro único, que recusa o “lugar comum” e a “moral convencional”. Aponta, ainda, a presença do Romantismo inglês em Lautréamont, além da originalidade de suas imagens e metáforas, classificando-os como provenientes de uma “loucura lúcida”.

DUBUS, Édouard. Les cornes du faune. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 110-114, févr. 1891. Resumo: Crítica do livro de poesia *Les cornes du faune*, de Ernest Raynaud. São ressaltadas por Édouard Dubus as seguintes características da obra: a sua “tese moral” (“a breve decepção das alegrias do amor carnal”); a impecabilidade de seu aspecto estético; o refinamento de seus elementos sonoros (aliterações, cesuras, ritmo); a qualidade de sua assonância, em detrimento de alguns equívocos concernentes à rima; o bom uso do soneto; e, por fim, o caráter inovador da obra, cujo autor comumente lançava mão de elementos tradicionais.

SAINT-POL-ROUX. La gloire du verbe, par Pierre Quillard. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 115-120, févr. 1891.

Resumo: Em crítica do livro *La gloire du verbe*, Saint-Pol-Roux retoma, também, a participação de Pierre Quillard na revista *La Pléiade*, que deu origem ao *Mercur de France*. O crítico resalta aspectos do estilo de Quillard, apontando a sua obra como digna de exaltação.

RAYNAUD, Ernest. Notices littéraires – Jean Moréas. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 139-143, mars. 1891.

Resumo: Crítica da obra de Jean Moréas. Em seu texto, Ernest Raynaud explicita a personalidade de Moréas, que se classificava simbolista. Aponta o caráter elegíaco da poesia de Jean Moréas, bem como sua linguagem, que traduziria “amorosa languidez” e que recuperava palavras antigas; além disso, compara as técnicas de versificação do Parnasianismo e do Simbolismo. Sobre o livro *Pélerin Passioné*, Ernest Reynaud o considera uma obra datada.

GOURMONT, Remy de. Un roman de la vie grise – “Le vierge”. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 167-172, mars. 1891.

Resumo: Remy de Gourmont comenta a obra *La vierge*, de Alfred Vallette. Para Gourmont, o primeiro romance de Vallette era “sóbrio e sólido, consciencioso e acabado, de nobre labor e de arte sincera”. Tratava-se, ainda, da descrição da vida provinciana da personagem Monsieur Babyas. Remy de Gourmont entrevê uma semelhança positiva entre o romance de Alfred Vallette e *Éducation sentimentale*, de Gustave Flaubert. Valoriza, também, a técnica descritiva empregada pelo autor.

MORICE, Charles. Jean Dolent. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 220-227, avr. 1891.

Resumo: Crítica do estilo e da obra de Jean Dolent, autor do romance *L’Insoumis*. Em seu texto, Charles Morice considera a busca de Dolent por sua expressão própria, que se traduzia na natureza e cores empregadas em suas obras (o que ocorreria em *L’Insoumis*). Morice comenta, ainda, as características das personagens de Jean Dolent, como Colonnis, um indicador da sensibilidade moderna. Aponta, igualmente, o “sentido psicológico” da produção de Dolent, que seria de um “poeta a quem a coragem de viver transformou-se em desgosto”, e o “sentido artístico”, em obra que teve de “hesitar entre diretas especulações filosóficas e grandes composições poéticas”. Quanto ao estilo, são observadas as técnicas de descrição, e Charles Morice lamenta o abuso de “paisagens subentendidas” no texto de Dolent. Por fim, Morice associa Dolent às práticas da “arte pela arte” e seu flerte com singularidades do Simbolismo, além de elencar os poetas admirados pelo criador de *L’Insoumis*: Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, entre outros, e de indicar sua relação com as artes plásticas.

VALLETTE, Alfred. Vieux. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 233-235, avr. 1891.

Resumo: Alfred Vallette retoma a obra *Vieux*, de G.-Albert Aurier, publicada em 1886. *Vieux* é romance que retrata os costumes provincianos a partir das personagens Godeau, Bertha, Cassagnol, Tournesol, Coquillart, todos envolvidos com a vida de “artistas líricos”. Para Vallette, a produção anterior de Aurier seria uma “*faute de jeunesse*”, pois o autor teria flertado

com os preceitos naturalistas. Segundo Alfred Vallette, G.-Albert Aurier não mais escreveria sob os moldes de *Vieux*, pois, de tal modo, “várias de suas qualidades tornar-se-iam defeitos”.

GOURMONT, Remy de. Notes sur Huysmans: Là-bas et ailleurs. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 322-325, juin 1891.

Resumo: Remy de Gourmont faz crítica do livro *Là-bas*, de Huysmans. Gourmont ressalta, ainda, o fato de *À Rebours* ter sido um marco da literatura *nova* e sugere tratar-se de um romance que aspirava à liberdade do gênero, aproximando-se da tragédia e do poema épico, o que fato seria, justamente, contestado por seus contemporâneos: segundo o crítico, Huysmans não fazia mais romances, mas sim “livros, e ele lhes concebe segundo um arranjo original”, sendo taxado de “imoral”. Remy de Gourmont faz duas censuras ao texto de Huysmans: em um primeiro momento, reprova uma crítica específica ao clero feita pelo autor; depois, ataca seu enaltecimento exagerado do satanismo.

MERKI, Charles. Georges Rodenbach. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 343-351, juin 1891.

Resumo: Crítica dos versos de Georges Rodenbach, autor da obra *Le règne du silence*. Para Charles Merki, Rodenbach era um místico em evolução, e sua poesia dotada de apelo às sensações e de alusão ao sonho. Merki aponta, também, que Georges Rodenbach, a exemplo de Paul Verlaine, seria um representante do “*mysticisme d’art*”, caracterizado, igualmente, pela evocação dos símbolos católicos, o que representaria um renascimento do espiritualismo na poesia. Os versos de Rodenbach seriam, ainda, “suaves”, “tristes” e “melancólicos” e deveriam ser recitados em voz baixa, e em situações lúgubres.

VALLETTE, Alfred. Au pays du Mufle. *Mercur de France*. Paris, t. 2, p. 357-361, juin 1891.

Resumo: Alfred Vallette faz crítica das obras *Jardin des Rêves* e *Au pays du Mufle*, de Laurent Tailhade. Vallette considera *Jardin des rêves* obra de “inspiração católica”, e que mostra o “original espírito e o raro poeta que é Laurent Tailhade”. Quanto a *Au pays du Mufle*, aponta que tal obra representa o “segundo eu” de Tailhade – a de um humor “pouco benigno” e de “sátira sangrenta”, que, para o crítico, era algumas vezes injusta, de ironia cortante e “agressividade de espírito”.

QUILLARD, Pierre. Stéphane Mallarmé – À propos de “Pages”. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 4-8, juill. 1891.

Resumo: Crítica de *Pages*, coletânea de obras de Stéphane Mallarmé. Para Pierre Quillard, Mallarmé era um artista distinto dos demais de seu tempo, e encarnaria “a supremacia mais que divina do Poeta”. Os textos de *Pages* caracterizar-se-iam pela “intuição do absoluto” e por “ideias puras”. A poesia de Mallarmé era, para Quillard, particularizada por sua “língua evocatória” e riqueza de imagens. Pierre Quillard considera, ainda, a qualidade do uso do alexandrino e das rimas nos versos de Stéphane Mallarmé, que seriam desprezados por alguns de seus contemporâneos. Ao final, ressalta a sua “fervente admiração” pela obra de Mallarmé.

MORICE, Charles. Sur “Strophes d’amant”. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 40-42, juill. 1891.

Resumo: Crítica de *Strophes d’amant*, livro de poemas de Julien Leclercq. Charles Morice observa a falta de profundidade psicológica de tais versos, o que seria compensado por seu acento religioso. Os versos, ainda que “um pouco antigos”, seriam bem feitos. O valor das estrofes de Leclercq estaria, também, na simplicidade de sua linguagem e na expressão de sentimentos verdadeiros.

RENARD, Jules. À l'Écart. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 42-45, juill. 1891.

Resumo: Jules Renard avalia *À l'Écart*, romance de Raoul Minhar e Alfred Vallette que relata a saga de Mauchat, “assassino” de quadros, de fotografias e de homens. Tratava-se, para Renard, de uma obra original.

MARGUERITTE, Paul. Camille de Sainte-Croix – La libre critique. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 65-69, août 1891.

Resumo: Revisão da obra de Camille de Sainte-Croix, autor de *Bataille* e *Mœurs littéraires*. Paul Margueritte destaca o lado “polemista” de Sainte-Croix. Para o crítico, esse autor seria de um “espírito nobre” e que considerava a literatura como “uma das formas da vida”. Margueritte pondera, também, sobre a indignação de Camille de Sainte-Croix diante das atitudes da imprensa, que seria “vendida” e “boulangista”.

AURIER, G.-Albert. L'Éléphant. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 112-113, août 1891.

Resumo: Crítica do romance *L'Éléphant*, de Charles Merki e Jean Court. G.-Albert Aurier considera-o “excelente e detestável”. “Excelente”, sobretudo, por conta de sua jovialidade. “Detestável” porque se tratava de um escrito ao qual faltaria tudo o que comporia, ao olhar do crítico, uma obra: unidade, espírito de continuidade, arte e uma ideia elementar.

DENISE, Louis. Germain Nouveau et les *Valentines*. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 129-131, sept. 1891.

Resumo: Crítica de *Valentines*, livro de poemas de Germain Nouveau. Trata-se, segundo Louis Denise, de uma obra escrita para uma mulher, sem, contudo, centrar-se somente em tal figura feminina. Denise nota, também, o estilo e linguagem desses versos, bem como elogia sua forma.

RAYNAUD, Ernest. Les poètes romans. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 163-167, sept. 1891.

Resumo: Ernest Raynaud versa sobre o opúsculo de Charles Maurras que concerne à obra de Jean Moréas. Raynaud considera o surgimento dos poetas “romanos”, que substituiriam os simbolistas, além de analisar o *Pélerin Passioné*, de Moréas, que traria à voga os poetas da Antiguidade.

QUILLARD, Pierre. La femme-enfant. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 178-180, sept. 1891.

Resumo: Crítica do livro de Catulle Mendès, *La femme-enfant*. Pierre Quillard ressalta a qualidade de seus versos, bem como o aspecto “fervente” de sua obra. Descreve, ainda, a personagem Liliane, a *femme-enfant*. Quillard elogia a sua escrita em um francês impecável, qualidade que considerava pouco comum entre os literatos de sua época.

SAINT-POL-ROUX. La gent irritable – La trêve. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 193-196, oct. 1891.

Resumo: Saint-Pol-Roux discorre sobre os jovens poetas de sua época, bem como sobre a crítica literária de seu tempo. Avalia questões referentes à literatura do período, bem como alude o momento de diversas escolas literárias.

MALLARMÉ, Stéphane. L'“Érectheus” de Swinburne. *Mercur de France*. Paris, t. 3, p. 230-232, oct. 1891.

Resumo: Crítica do texto dramático *Erectheus*, do autor inglês Swinburne. Para Stéphane Mallarmé, o escrito era obra “diferente, nova, suprema”. O texto conta com uma nota de Remy de Gourmont, dizendo tratar-se da reimpressão de um texto de quinze anos antes, e que se justificava pelo fato dessas linhas serem assinadas por Mallarmé.

VALLETTE, Alfred. Enquête sur l'évolution littéraire. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 236-239, oct. 1891.

Resumo: Alfred Vallette discorre sobre a *Enquête sur l'évolution littéraire*, de Jules Huret, considerando-a “interessante”. Critica o procedimento do “inquerito” de modo amplo, enquanto exigência da imprensa, apesar de reconhecer o seu uso efetivo por Huret. O diretor do *Mercure de France* ressalta, ainda, que não se trata de uma “obra de reportagem banal”. Aponta os entrevistados, entre os quais estão René Ghil, Émile Zola e Paul Verlaine. Por fim, Vallette considera que o trabalho de Huret era “interessante em mais de um aspecto”, por elucidar a opinião dos literatos da época.

POE, Edgar Allan. Histoire de “Hans Pfaall”. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 257-261, nov. 1891.

Resumo: Texto de Edgar Allan Poe traduzido por Charles Baudelaire. Em tal escrito, Poe lança mão de uma obra de sua autoria, *Hans Pfaall*, para discorrer sobre a veracidade ou não de uma narrativa, bem como sobre o que considerava “realidade da narração” e sobre a modernidade.

RENARD, Jules. Histoire générale de la vélocipédie. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 298-301, nov. 1891.

Resumo: Jules Renard discorre sobre o livro *Histoire générale de la vélocipédie*, de Baudry de Saunier. Para Renard, trata-se de uma obra de “espírito” e humor; um livro “alegre”, que faria rir e instruir os seus leitores, assim como, segundo o crítico, alguns dos tratados de literatura de seu tempo.

G., R. Littérature anglaise – Thomas Lovell Beddoes. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 301-304, nov. 1891.

Resumo: Texto que, provavelmente, é de autoria de Remy de Gourmont, que lançou mão das iniciais R. G. Remy de Gourmont discorre sobre a obra de Thomas Lovell Beddoes (que acabara de ser reimpressa), poeta inglês ultrarromântico, e o considera um dos “gênios líricos” de seu século. Gourmont ressalta que Beddoes poderia não ser um “grande poeta”, mas era um lírico “surpreendente”, “grandiloquente” e “impressionante”, que explorava constantemente a imagem da morte e, por meio de seus escritos, demonstrava o seu cansaço para com a humanidade.

POE, Edgar A. La littérature et l'opinion. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 321-324, déc. 1891.

Resumo: Mais uma vez, o *Mercure de France* tornou pública a tradução de um texto crítico assinado por Edgar Allan Poe. Em seu escrito, Poe ressalta o valor da obra do poeta americano M. Bryant, louvado apenas por um público restrito e que não ganhara o reconhecimento do grande público ou da imprensa. O escritor estadunidense contesta, ainda, a crítica literária presente nas páginas dos jornais de sua época, acusando-os de colocar em circulação “julgamentos falsos”. Para Edgar Allan Poe, tal “sistema” teria, entre suas consequências, o fato de que os “homens de gênio” recusavam a publicação de resenhas de suas obras, que acabavam “submersas e destruídas do oceano de aparente adulação pública”.

RAYNAUD, Ernest. Notices littéraires – Louis Dumur. *Mercure de France*. Paris, t. 3, p. 328-335, déc. 1891.

Resumo: Ernest Raynaud analisa o livro de poesia *Lassitudes*, de Louis Dumur. Raynaud ressalta o caráter polêmico de Dumur, e afirma que o escritor não era simbolista ou decadentista, mas sim o último representante da literatura romântica, característica evidenciada em *Lassitudes*. Aponta como particularidade de Louis Dumur a sua concepção do amor, para ele sentimento “lascivo” e “obstáculo à felicidade”; indica, também, as características descritivas

dos seus poemas de Dumur. Aparecem, ainda, como aspectos de Louis Dumur e de *Lassitudes*, o pessimismo e as inovações prosódicas – e Raynaud temia que os ouvidos franceses não pudessem “jamais de acomodar a esse tipo de verso”.

1892

QUILLARD, Pierre. Laurent Tailhade. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 65-70, janv. 1892.
Resumo: Crítica da obra *Vitraux*, livro de poesia de Laurent Tailhade. Pierre Quillard considera Tailhade um dos poetas mais “perfeitos” e “originais” de sua época. O crítico reflete sobre as técnicas de versificação, apontando o autor como um mestre de seus versos, e que havia se libertado de “entraves” que apareciam em outras de suas obras. Tal atenção à forma, para Pierre Quillard, aproximava Tailhade de poetas da Antiguidade e da Renascença, caracterizando-o como verdadeiramente “latino”. Outras qualidades apontadas pelo crítico em *Vitraux* são: a “clareza das imagens”, o “senso do realce” e a “religião dos belos contornos”. Laurent Tailhade estaria, ainda, afinado à tradição greco-latina, e a riqueza do seu vocabulário não seria familiar “à alegria infantil e desajeitada de um *parvenu*”. A “alegria de viver” ausentar-se-ia da obra de Tailhade.

QUILLARD, Pierre. Monsieur X. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 130-135, févr. 1892.
Resumo: Pierre Quillard critica os feitos de um escritor que nomeia “*Monsieur X*”. Para Quillard, *Monsieur X* era medíocre e vaidoso, e atraía a adesão e entusiasmo dos “idiotas”, dizendo-se o porta-voz da juventude francesa. Pierre Quillard cita, ainda, os nomes de Ernest Lavisse, historiador francês que fundou o conceito de história positivista, e o de Melchior de Vogüé, orientalista, diplomata e membro da Academia Francesa.

POE, Edgar. La personnalité et l’originalité. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 139-141, févr. 1892.
Resumo: Edgar Poe lança mão do exemplo do escritor Nathaniel Hawthorne para discorrer sobre a originalidade na literatura. Segundo Poe, um autor “original” seria aquele capaz de suscitar, entre outros sentimentos, “os mais delicados movimentos passionais do coração” de seus leitores.

SCHWOB, Marcel. La perversité. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 193-199, mars. 1892.
Resumo: Crítica da obra *L’Écornifleur*, de Jules Renard. Marcel Schwob inicia seu texto com considerações acerca da noção de tempo em sua época, do egoísmo do homem a ele contemporâneo, também submetido aos “fantasmas da hereditariedade” e da “extrema literatura”. Schwob afirma, também, ressaltar o sentido que dá à obra de Renard, cuja personagem principal seria protótipo dos seres “terríveis” nascidos da literatura.

COLLIÈRE, Marcel. De l’action. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 228-231, mars. 1892.
Resumo: Marcel Collière discorre sobre a literatura da época. Observa o comodismo de seus contemporâneos em relação à postura da burguesia, que desconhecia a existência da literatura e de nomes como Homero, Shakespeare e Mallarmé. Para Collière, o período era o da “tirania do dinheiro”. Por fim, alega que a solução para tal problema seria “retornar às torres de marfim, enquanto elas ainda se mantinham em pé”.

QUILLARD, Pierre. Bernard Lazare. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 250-254, mars. 1892.
Resumo: Crítica favorável à obra *Miroir des Légendes*, de Bernard Lazare. No texto, Pierre Quillard considera o livro de Lazare “novo” e “desconhecido”, que traz concepções filosóficas

por meio de poemas em prosa; além disso, aponta a alegria de ouvir as lendas de Bernard Lazare em um momento caracterizado pelos “clamores adversos das hordas naturalistas”. Pierre Quillard ressalta as qualidades do escrito de Bernard Lazare sem, contudo, deixar de indicar a existência de duas lendas “menos perfeitas”, por conta da proximidade de seu autor com os “escritores plásticos”. Por fim, Quillard expressa que a obra de Lazare é isenta de personagens “ridículas e vis”.

HERMÈS. François Villon – Poète argotique. *Mercure de France*. Paris, t. 4, p. 347-349, avr. 1892.

Resumo: Crítica do livro *Le jargon jobelin de Maistre François Villon*, de Pierre d’Aheim. Hermès, autor do texto, considera a obra de Pierre d’Aheim um exemplo de erudição e de sagacidade.

DUBUS, Édouard. Thulé des brumes. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 350-351, avr. 1892.

Resumo: Crítica à obra *Thulé des brumes*, de Adolphe Retté. No que concerne às características do escrito de Retté, Édouard Dubus observa suas personagens e trama dotada de mistérios, entre outros aspectos. Avalia o livro de Adolphe Retté como passível de compreensão a apenas alguns “iniciados”; considera simbólicas sua linguagem e ideias, qualificando-o como “único”.

MORICE, Charles. Édouard Dubus. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 1-9, mai. 1892.

Resumo: Charles Morice faz crítica da obra de Édouard Dubus que, na época, lançara o livro de poemas *Quand les violons sont partis*. Morice aponta como características positivas da poesia do Dubus o seu aspecto formal, o apelo aos sentidos e a escolha de temas afinados ao seu tempo, além de indicar a admiração desse poeta por Charles Baudelaire e Paul Verlaine. Segundo Charles Morice, o único “defeito” da poesia de Édouard Dubus estaria em suas técnicas descritivas, que se aproximavam da escola parnasiana.

GOURMONT, Remy de. Claude D’Esternod. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 123-132, juin 1892.

Resumo: Crítica da obra do poeta satírico setecentista Claude d’Esternod. Remy de Gourmont ressalta a “virilidade”, o “lirismo” e “astúcia” dos versos de d’Esternod, bem como as particularidades de sua rima e linguagem, que considera “ousada” e “pitoresca”. Destaca, ainda, a ironia e a concepção de amor apresentadas pelo poeta.

QUILLARD, Pierre. Henri de Régner. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 139-146, juin 1892.

Resumo: Crítica do livro de versos *Tel qu’en songe*, de Henri de Régner. Pierre Quillard avalia a obra de forma positiva, ressaltando os seguintes aspectos: expressão das particularidades da existência humana, a partir daquilo que denomina “composição lendária”; a junção da simplicidade da fábula a um ritmo e expressão complexos; e, por fim, o domínio de Régner das diferentes formas de metrificção.

VALLETTE, Alfred. Un hollandais à Paris en 1891. *Mercure de France*. Paris, t. 5, p. 139-146, juin 1892.

Resumo: Alfred Vallette faz crítica da obra *Un hollandais à Paris em 1891*, de W. G. C. Byvanck. Vallette comenta, ainda, o fato de tal livro ter sido severamente avaliado por seus contemporâneos e coloca em cheque, sobretudo, o seu caráter biografista, o que era, também, uma tendência da época. Por outro lado, Alfred Vallette pondera sobre o fato de que o livro de W. G. C. Byvanck não se tratava de obra de crítica “ponderada” ou de “discussão metódica”, e que era capaz de entreter os leitores sobre os “espíritos mais interessantes” do período.

RENARD, Jules. Eugène Bosdeveix. *Mercur de France*. Paris, t. 5, p. 219-222, juill. 1892.
Resumo: Jules Renard discorre sobre a obra *L'Angoisse*, de Eugène Bosdeveix, classificando-a como “desesperada”. Para Renard, *L'Angoisse* caracterizava-se por sua irreverência e vertente filosófica. Além disso, o crítico ressalta aspectos da personalidade de Eugène Bosdeveix.

TISSOT, Ernest. Comment on nous juge en Italie. *Mercur de France*. Paris, t. 5, p. 253-256, juill. 1892.

Resumo: Ernest Tissot discorre sobre o livro de crítica do escritor italiano Luigi Capuana, *Libri e Teatro*. Tissot avalia positivamente a obra e considera Capuana o mais evidente naturalista italiano. Para Ernest Tissot, a crítica de Luigi Capuana não era erudita, mas possuía “encanto”, e concentrava-se em escritores franceses e, em um determinado momento, inclinou-se sobre o Decadentismo e o Simbolismo.

POE, Edgar. Le conte et le poème. *Mercur de France*. Paris, t. 5, p. 334-338, août 1892.

Resumo: Edgar Allan Poe discorre sobre os gêneros conto e poema. No que concerne ao poema, analisa a sua brevidade, que não deve ser excessiva, como qualidade causadora de “unidade de impressão”. No que tange o conto, avalia-o como superior à poesia, por ser capaz, de forma breve – o que não ocorreria, segundo Poe, no romance – de trazer ao leitor diversos modos de reflexão e de expressão.

GAUTHIER-VILLARS, Henry. L'art impressioniste. *Mercur de France*. Paris, t. 5, p. 345-347, août 1892.

Resumo: Crítica da obra *L'art impressioniste*, de Georges Lecomte. Para Henry Gauthier-Villars, tratava-se de um livro cujo autor era amante “apaixonado” e “competente” do Belo. Ressalta o caráter geral do estudo de Lecomte sobre o Impressionismo, bem como seu interesse pelas então novas tendências. Quanto ao estilo de Georges Lecomte, Gauthier-Villars avalia-o como próximo do método dos próprios pintores impressionistas, faltando a ele, talvez, “precisão técnica”.

GOURMONT, Remy de. Philosophie de la censure. *Mercur de France*. Paris, t. 5, p. 334-338, août 1892.

Resumo: Remy de Gourmont avalia positivamente a obra *La Censure sous Napoléon III*, de M. O crítico ressalta passagens do livro que relatam episódios da censura de peças de autores reconhecidos, como Alexandre Dumas.

RITTER, William. Le bourreau de la littérature contemporaine – Léon Bloy. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 13-21, sept. 1892.

Resumo: Crítica da produção literária de Léon Bloy. William Ritter aponta Bloy como o “excomungado” da literatura de seu tempo, por ser um visionário, e faz um apanhado dos livros do escritor (*Propos d'un Entrepreneur de Démolitions; Christophe Colomb devant les taureaux; Le Désespéré; e La Chevalière de la Mort*). Por fim, declara ser favorável aos escritos de Léon Bloy, sem, contudo, aprová-los sem ressalvas.

VALLETTE, Alfred. Les grands enterrements. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 75-78, sept. 1892.

Resumo: Alfred Vallette faz crítica do livro *Grands Enterrements*, de Bazouge, pseudônimo de Francis Chevassu. Vallette avalia positivamente a obra, classificando-a como um “livro alegre”. Além disso, considera Bazouge um “verdadeiro satírico”, diferentemente de contemporâneos que se julgavam capazes de elaborar sátiras. Vallette ressalta, também, a linguagem e os

desenhos que ilustram o livro, bem como a ironia, “leve” e “sutil” do texto de Bazouge, distante da “coisa grosseira” produzida pelos naturalistas.

GOURMONT, Remy de. Barbey d’Aureville critique. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 169-170, oct. 1892.

Resumo: Remy de Gourmont avalia a obra *Les œuvres et les hommes: La littérature épistolaire*, de Barbey d’Aureville. Gourmont considera que tal obra crítica se mostrou por vezes injusta, porém de acordo com os princípios de seu autor, que discorria sobre poetas e autores de *vaudevilles*, entre outros.

RAYNAUD, Ernest. À propos du Premier livre pastoral. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 194-204, nov. 1892.

Resumo: Ernest Raynaud pondera sobre a obra *Premier livre pastoral*, de Maurice du Plessys. Raynaud traz a luz a aproximação de du Plessys com o Decadentismo e o Simbolismo, avaliando-a como fato passado; segundo o crítico, *Premier livre pastoral* se tratava de um escrito distante do “barro e dos lamaçais” da literatura decadente, recuperando a eloquência da arte poética, os elementos clássicos e reconquistando os matizes do Parnasianismo.

QUILLARD, Pierre. Anatole France. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 214-220, nov. 1892.

Resumo: Crítica da obra *L’Etui de Nacre*, antologia de contos de Anatole France. Quillard considera Anatole France um escritor “criador e crítico”; contudo, ao ressaltar o aspecto estético do livro de contos, avalia que France não prezou a “beleza dos mitos”. Quanto à linguagem, Pierre Quillard aponta-a como “complicada e harmoniosa”, a exemplo do pensamento do autor.

SCHWOB, Marcel. Le Latin mystique. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 240-247, nov. 1892.

Resumo: Marcel Schwob avalia *Le Latin mystique*, de Remy de Gourmont, e considera-o erudito e original. Aponta os aspectos simbólicos da obra, bem como ressalta positivamente as traduções dos trechos em latim feitas por Gourmont (indica que os originais eram quase indecifráveis). Schwob aprecia como princípio do *Latin mystique* a nova “forma de poesia” criada pelos místicos cristãos, demonstrando tal premissa a partir de seus versos, e lamenta o fato de Remy de Gourmont não ter dado vez aos hinos compostos pelos clérigos alemães do século XI, publicados com o nome de *Carmina Burana*. Crítica positiva.

GOURMONT, Remy de. Notes sur G.-Albert Aurier. *Mercur de France*. Paris, t. 6, p. 290-303, déc. 1892.

Resumo: Por ocasião da morte de Georges-Albert Aurier, um dos fundadores do *Mercur de France*, Remy de Gourmont avalia sua obra poética, sua crítica de arte e seus romances. No que concerne aos poemas de Aurier, Gourmont julga-os “muito puros e de arte completa”; quanto à crítica de arte, ressalta o fato de G.-Albert Aurier ter valorizado os artistas os quais denominou “os isolados”, a exemplo de Van Gogh, apreciando o simbolismo da produção do pintor holandês. No tocante aos romances, o crítico considera que os escritos de Aurier possuíam qualidade, apesar de algumas imperfeições.

1893

VALLETTE, Alfred. Notes sur l’amour. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 1-9, janv. 1893.

Resumo: Alfred Vallette faz crítica do romance *Les Infinis de la Chair*, de Gaston Danville. Vallette ressalta que Danville desejou escrever “menos uma obra de arte do que um estudo”,

negligenciando, também, o seu aspecto estético. Alfred Vallette discorre, ainda, sobre a aplicação da psicologia experimental em tal romance.

QUILLARD, Pierre. Paul Adam. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 40-45, janv. 1893.

Resumo: Crítica dos romances das séries *L'Époque* e *Volontés merveilleuses*, de Paul Adam. Pierre Quillard apresenta considerações acerca da poesia e do romance de sua época. Sobre as séries de romances, Quillard avalia a maneira encontrada pelo autor de expressar, por meio das personagens, suas concepções, sua imaginação e seu sarcasmo. Crítica positiva.

Q., P. A propos de *Lilith*. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 67-69, janv. 1893.

Resumo: Crítica favorável à obra *Lilith*, de Remy de Gourmont. P. Q. (Pierre Quillard) destaca a singularidade da obra de Gourmont, bem como a presença de ironia em suas páginas. Contudo, faz ressalvas aos anacronismos cometidos por Remy de Gourmont, além do fato desse autor ter atribuído às personagens bíblicas características dos homens a ele contemporâneos.

F. A. A. L. Léon Bloy. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 112-120, févr. 1893.

Resumo: Crítica da obra de Léon Bloy. São feitos comentários sobre as escolas literárias da época, bem como sobre a proximidade de Bloy com Barbey d'Aureilly, Ernest Hallo e Paul Verlaine. Os escritos de Léon Bloy são elogiados e apontados como superiores, e relacionados ao catolicismo.

MAUCLAIR, Camille. *Fraternités idéales*. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 129-135, févr. 1893.

Resumo: Camille Mauclair faz considerações gerais acerca da literatura de sua época. Discute questões concernentes ao Simbolismo e à relação entre os intelectuais e a literatura. É contra o academicismo, além de traçar uma espécie de perfil do que seria um poeta, e de citar positivamente Nietzsche e o renascimento da relação entre arte e metafísica. Por fim, menciona a obra *Lilith*, de Remy de Gourmont, associando-a ao emprego do símbolo no texto literário.

DANVILLE, Gaston. De L'“Impuissance d'aimer”. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 136-145, févr. 1893.

Resumo: Crítica do romance *Les Infinis de la Chair*, de Alfred Vallette. Gaston Danville afirma que a obra de Vallette possui aspectos de fundo mais filosófico do que literário, e mesmo lança mão de um teorema para explanar suas perspectivas. Danville descreve os mecanismos empregados por Alfred Vallette, que se aproximam de ditames científicos e de ponto-de-vista objetivo.

D., L. Le symbolisme jugé par une russe. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 173-178, févr. 1893.

Resumo: Crítica do artigo *Les poètes symbolistes en France*. *Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, Laforgue, Moréas*, de Zin. Wenguérow. O escrito da autora russa é avaliado como “instruído” sobre o movimento francês, salvo alguns equívocos relacionados às datas e a fatos recentes, entre outros. L. D. (Louis Dumur) descreve, ainda, algumas das passagens do texto de Wenguérow.

BLOY, Léon. *La langue de Dieu*. *Mercur de France*. Paris, t. 7, p. 193-205, mars. 1893.

Resumo: Léon Bloy avalia o *Latin Mystique*, de Remy de Gourmont. Em seu texto, Bloy concentra-se, também, na língua latina, a qual nomeia a “Língua de Deus”. O crítico considera que Gourmont foi, após Paul Verlaine, o “demarcador da evolução das almas”; seu livro é apontado como “belo” e “erudito”.

GERMAIN, Alphonse. L'art et l'apologétique. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 224-228, mars. 1893.

Resumo: Alphonse Germain avalia a peça *Fin des dieux*, de Henri Mazel, e considera tal obra um “livro inspirado”, cujo tema era permeado de espiritualidade e sensualismo. Apesar de ressaltar tais qualidades, Germain entrevê com ressalvas o modo como Mazel deu vida às suas personagens, que eram de um “desenho um pouco delicado”. Por fim, o crítico indica a importância da prosa imaginativa e as preocupações metafísicas das Letras de seu tempo.

VALLETTE, Alfred. Notes d'esthétique littéraire – Le Symbole. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 229-236, mars. 1893.

Resumo: Texto crítico sobre as obras *Cœur double* e *Roi au Masque d'or*, de Marcel Schwob. Alfred Vallette dá atenção aos prefácios das duas obras de Schwob; segundo o diretor do *Mercure*, o primeiro prefácio transita entre temas como o egoísmo e a caridade, e o segundo sobre semelhanças e diferenças. Vallette faz considerações, também, acerca do Realismo e do Naturalismo.

QUILLARD, Pierre. José-Maria de Heredia. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 354-360, avr. 1893.

Resumo: Pierre Quillard assina texto crítico sobre a obra de José-Maria de Heredia, na ocasião da publicação do livro *Les Trophées*. Quillard afirma que os poemas de Heredia eram “curtos” e “perfeitos”. Além disso, defende-o da acusação de ser um “poeta de decoração”, bem como exalta seu emprego do soneto e os aspectos formais de seus poemas.

MERKI, Charles. Art social. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 370-373, avr. 1893.

Resumo: Charles Merki classifica como “mediocre” o livro de versos *Les Révoltes, I Luttés stériles*, de G. de La Salle. Além disso, crítica a teoria de “Arte Social” de La Salle; discute a função da arte em seu tempo; posiciona-se contra aquilo que denomina “poesia social”.

GOURMONT, Remy de. Note sur Gabrielle D'Annunzio. *Mercure de France*. Paris, t. 7, p. 374-375, avr. 1893.

Resumo: Remy de Gourmont comenta a produção do italiano Gabrielle D'Annunzio, por ele considerado um escrito dono de “lirismo sensível”. Gourmont avalia positivamente a obra de D'Annunzio e aponta o livro *L'Innocente* como um exemplar no qual a “vida aparece suavemente ou dolorosamente lírica”.

MAUCLAIR, Camille. Éloge de la luxure. *Mercure de France*. Paris, p. 43-50, t. 8, mai. 1893.

Resumo: Crítica do romance *Animale*, de Rachilde, avaliado por Camille Mauclair como “instintivo e belo”. O crítico ressalta a habilidade de Rachilde em descrever a luxúria e o mistério propostos em sua obra, isentos de explicações teóricas, bem como seu questionamento da moral de sua época, que fez dele uma “reforma ética” – e o que, segundo Mauclair, realmente seria importante em *Animale*.

POE, Edgar. Les sacrées montagnes. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 56-61, mai. 1893.

Resumo: Texto de Edgar Allan Poe cuja tradução inédita fora divulgada pelo *Mercure de France*. Em tal escrito, Poe tece crítica do livro *Les sacrées montagnes*, de J. P. Headley, que data de 1852. Para o autor estadunidense, as obras de Headley eram de difícil compreensão. Além disso, Edgar Allan Poe considera que o intuito de J. P. Headley era apenas o de ganhar dinheiro, e condena, ainda, entre outros aspectos, o seu mau uso da língua inglesa.

QUILLARD, Pierre. Chevaleries sentimentales. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 62-64, mai. 1893.

Resumo: Crítica do livro de poemas *Chevaleries sentimentales*, de A.-Ferdinand Herold. Pierre Quillard ressalta o fato de que tal obra não se comprometia com aquilo que se denominava “arte social”; tratava-se, sobretudo, de versos cuja única preocupação era a de “criar, para a alegria dos homens, algumas novas imagens da beleza”. Quillard afirma, também, que os versos de A.-Ferdinand Herold eram elegantes e que aliavam habilmente os ritmos livres aos alexandrinos.

ALBERT, Henri. Un manifeste littéraire allemand. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 65-69, mai. 1893.

Resumo: Henri Albert avalia positivamente a produção literária da Alemanha. Comenta a publicação de *Almanach des Muses*, que reunia textos de sessenta autores, considerados “poetas” por Albert, e que transitavam entre diversos estilos literários. O crítico lamenta a ausência de poetas como Gérard Hauptmann e dos irmãos Hart em tal antologia.

QUILLARD, Pierre. Remy de Gourmont. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 62-64, juin 1893.

Resumo: Crítica do romance *Le Fantôme*, de Remy de Gourmont. Pierre Quillard aponta o idealismo e o apelo aos sentimentos de tal obra e aprecia sua abundância de imagens e a “plenitude” de seu ritmo, características que a aproximariam das particularidades de um poema. Segundo o crítico, sua única ressalva seria contra o abuso de imagens eróticas, os detalhes e a complacência presentes na narrativa.

BLOY, Léon. D’un lapidé à un lapidaire. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 129-135, juin 1893.

Resumo: Crítica do livro *Merveilleuse Doxologie du Lapidaire*, de Louis Denise. Segundo Léon Bloy, a leitura da obra de Denise lhe causara satisfação; além disso, destaca a originalidade do escrito.

VALLETTE, Alfred. Notes d’esthétique littéraire – Jules Renard. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 154-161, juin 1893.

Resumo: Alfred Vallette comenta a obra de Jules Renard, quando da publicação dos livros *Coquecigrues* e *Lanterne sourde*. O crítico ressalta positivamente o humor dos textos de Renard, bem como sua originalidade. Vallette observa, também, a construção das personagens e o rigor dos detalhes das obras. Considera como trunfo de Jules Renard a sua capacidade de análise e seu papel como romancista, julgando os seus romances obras realistas originais.

G., R. Les Goncourt critiques d’art. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 176-178, juin 1893.

Resumo: R. G. (Remy de Gourmont) discorre sobre a obra *Études d’Art*, livro de crítica de arte dos irmãos Goncourt. O crítico considera o livro de Edmond e Jules Goncourt uma prova da “inanidade da crítica de arte”, a qual via como “muito precisa e informada”. O autor contesta, também, as “profecias” presentes em *Études d’Art*, a exemplo da afirmação de que a arte religiosa estaria “morta”. Contudo, elogia seu prefácio, de autoria de Roger Marx.

WYZEWA, Théodore de. D’un avenir possible pour notre chère littérature française. *Mercure de France*. Paris, t. 8, p. 193-202, juill. 1893.

Resumo: Crítica a propósito de *Mimes*, de Marcel Schwob. Em seu texto, Théodore de Wyzewa discorre sobre a necessidade dos literatos e artistas de seu tempo de encontrar novas fórmulas em suas produções. Ao discutir a originalidade de uma obra artística ou literária, Wyzewa conclui que a melhor saída para tal questão seria a “literatura de imitação”, em um retorno às tradições, o que ocorreria em *Mimes*. Para o crítico, os versos de Marcel Schwob pareciam

inspirados no poeta grego Héronidas, e, simultaneamente, “impregnados de um espírito moderno”.

RETTÉ, Adolphe. Le vers libre. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 203-210, juill. 1893.

Resumo: Adolphe Retté defende o emprego do verso livre em poesia. Questiona o rigor formal e o “abuso” do soneto, e mesmo zomba dos parnasianos, a quem tal forma fixa era cara. Observa o uso exacerbado do alexandrino, além de se opor aos tratados de versificação e de arte poética da época. Além disso, avalia o papel das escolas literárias, no que concerne à produção de versos.

HEROLD, A.-Ferdinand. La Chevauchée d’Yelds. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 220-226, juill. 1893.

Resumo: Crítica do livro de versos *La Chevauchée d’Yelds*, de Francis Vielé-Griffin. A.-Ferdinand Herold afirma que Vielé-Griffin não era um poeta que temia romper com as “inúteis tradições”; desse modo, trouxera ao público um livro diferente dos demais, e cujo autor se mantinha em constante renovação. De acordo com o crítico, *La Chevauchée d’Yelds* é composto de belas estrofes, bem como rico em “imagens novas” e de “composição excelente”, além de “charme” proveniente de sua melancolia.

RAMBOSSON, Yvanhoé. Une belle dame passa. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 242-245, juill. 1893.

Resumo: Crítica favorável à obra *Une belle dame passa*, de Adolphe Retté. Para Yvanhoé Rambosson, tal livro de versos caracterizava-se por suas “delícias” e “imaginações”, entre outros aspectos. Segundo o crítico, Retté havia deixado em segundo plano o aspecto formal de suas estrofes, o que as tornou “mais puras” e “serenas”, questionando os ditames comumente aclamados pelos parnasianos. Por fim, considera *Une belle dame passa* um livro de um poeta “incontestavelmente pessoal”.

DUMUR, Louis. Spiritisme. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 260-262, juill. 1893.

Resumo: Crítica do livro *Le Spiritisme devant la Conscience*, de Urbain Feytaud, obra que Louis Dumur avalia como uma exposição completa da doutrina espírita, além de um escrito de vulgarização e edificação de tal corrente.

DUMUR, Louis. G.-Albert Aurier et l’évolution idéaliste. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 289-297, août 1893.

Resumo: Louis Dumur discorre sobre a publicação das *Œuvres Postumes* de G.-Albert Aurier, que considera uma via de edificação do ideal. Aurier era um entusiasta do idealismo, vertente elucidada por Dumur em seu texto.

MARÈS, Roland de. Multatoli. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 332-338, août 1893.

Resumo: Roland de Marès avalia a obra de Multatoli, pseudônimo do escritor holandês Edward Douwes Derker, autor de *Max Havelaar* (1861). Para Marès, os escritos de Multatoli assemelhavam-se aos de Balzac; além disso, o literato seria responsável por uma transformação da língua holandesa.

BERNARD, Tristan. La lanterne sourde. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 356-357, août 1893.

Resumo: Tristan Bernard avalia a obra *La lanterne sourde*, de Jules Renard. Em seu texto, Bernard ressalta, sobretudo, a ironia de Renard, bem como o prazer que sentiu durante a leitura de *La lanterne sourde*.

DOCTEUR N. La psychologie expérimentale dans le roman – À propos des *Contes d’Au-dela*. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 356-357, août 1893.

Resumo: Crítica favorável à obra *Contes d’Au-dela*, de Gaston Danville. O escrito de Danville é apontado como resultado da junção de obra de arte e estudo do inconsciente. Além disso, é enfatizado o seu caráter fantástico e, do ponto de vista estético, tido como ícone representativo da evolução literária.

MAUCLAIR, Camille. Le Voyage d’Urien. *Mercur de France*. Paris, t. 8, p. 361-365, août 1893.

Resumo: Crítica favorável à obra *Le Voyage d’Urien*, de André Gide, com ilustrações de Maurice Denis – ambos são considerados por Camille Mauclair “essencialmente místicos”. Mauclair aponta a presença de uma “teoria ilustrada do símbolo” no livro em questão; além disso, louva o seu “puro lirismo” e originalidade.

MINHAR, Raoul. La réforme orthographique. *Mercur de France*. Paris, t. 9, p. 1-4, sept. 1893.

Resumo: Raoul Minhar questiona o surgimento de um protocolo que determinava a existência de dois acordos ortográficos na França, um destinado à “plebe” e outro à “aristocracia”. Para Minhar, o resultado de tal decisão culminaria na elitização da poesia, gênero que passaria a ser escrito em idioma incompreensível à maioria.

MALLARMÉ, Stéphane. Deuil. *Mercur de France*. Paris, t. 9, p. 17-20, sept. 1893.

Resumo: Stéphane Mallarmé discorre sobre a obra de Guy de Maupassant, na ocasião de sua morte, sobretudo sua contribuição aos jornais de sua época. Mallarmé considera Maupassant “o mais admirável jornalista literário” de sua época.

QUILLARD, Pierre. Teodor de Wyzewa. *Mercur de France*. Paris, t. 9, p. 21-25, sept. 1893.

Resumo: Pierre Quillard faz crítica de *Valbert, ou les Récits d’un Jeune Homme*, de Théodore de Wyzewa. Quillard aponta as características da personagem Valbert, no que concerne a sua relação com as mulheres e com si mesmo. Além disso, observa a influência do compositor alemão Richard Wagner na obra de Wyzewa, além das “regras éticas” transmitidas no livro – que não aparecem, segundo o crítico, de forma “didática”. Por fim, Pierre Quillard analisa a linguagem empregada na obra, avaliando-a positivamente.

QUILLARD, Pierre. Albert Samain. *Mercur de France*. Paris, t. 9, p. 97-102, oct. 1893.

Resumo: Crítica da obra *Au Jardin de l’Infante*, de Albert Samain. Para Pierre Quillard, os versos de Samain traziam elementos formais tradicionais, bem como indicavam sua leitura de Victor Hugo, Charles Baudelaire e Paul Verlaine. Ainda no que concerne aos aspectos formais, observa sua proximidade com o Parnasianismo, o que elogia. Avalia positivamente, também, o emprego do ritmo e as imagens da poesia de Albert Samain.

GAUTHIER-VILLARS, Henry. Zola et Nordau. *Mercur de France*. Paris, t. 9, p. 127-132, oct. 1893.

Resumo: Henry Gauthier-Villars resenha a obra *Entartung*, do escritor alemão Max Nordau. Segundo Gauthier-Villars, Nordau mostrava-se contra os poetas contemporâneos e os simbolistas, e louvava Émile Zola e os naturalistas, o que o desagradara. Além disso, comenta a oposição de Max Nordau ao pessimismo em literatura, bem como avalia como “menos original do que o diagnóstico”.

MAUCLAIR, Camille. Maurice Beaubourg. *Mercure de France*. Paris, t. 9, p. 127-132, oct. 1893.

Resumo: Crítica da obra *Nouvelles Passionnées*, de Maurice Beaubourg. Camille Mauclair observa sua sensibilidade, bem como a sua musicalidade. Para o crítico, *Nouvelles Passionnées* apresentava como característica a sua negação da moral, assim como o “irreal”. Ressalta o estilo da obra e seu aspecto “moderno”.

G., R. Vathek. *Mercure de France*. Paris, t. 9, p. 170-171, oct. 1893.

Resumo: R. G. (Remy de Gourmont) comenta a reimpressão do conto *Vathek* (que data do século XVIII), de William Beckford, que se dera sob os auspícios de Stéphane Mallarmé. Para o crítico, tratava-se de um escrito filosófico e moral, cuja harmonia era evidente; ressalta, também, o seu estilo, “perfeito em sua simplicidade”, e louva o prefácio redigido por Mallarmé, considerando *Vathek* e seu preâmbulo duas “obras-primas”.

HEROLD, A.-Ferdinand. L’Art de Richard Wagner. *Mercure de France*. Paris, t. 9, p. 273-274, nov. 1893.

Resumo: A.-Ferdinand Herold comenta a obra *L’Art de Richard Wagner*, de Alfred Ernst, estudo consagrado à produção poética do compositor alemão. Segundo Herold, as análises de Ernst são sutis e fazem com que o leitor compreenda a “ação dramática” de Wagner, além de sua “simplicidade” e “lógica”, entre outros aspectos. Para A. Ferdinand-Herold, tratava-se de uma leitura “útil”.

QUILLARD, Pierre. Rachilde. *Mercure de France*. Paris, t. 9, p. 323-328, déc. 1893.

Resumo: Crítica favorável a *Le Démon de L’Absurde*, de Rachilde. Pierre Quillard inicia seu texto reprimendo os críticos que julgavam mal as obras assinadas por mulheres. Avalia a prosa de Rachilde de maneira positiva, ressaltando o seu anti-cristianismo, bem como sua “negação da lei religiosa e social”. Ressalta a sensibilidade presente em *Le Démon de L’Absurde*, além de elogiar seu discurso “eloquente e irônico” e o seu caráter inovador. Por fim, louva as imagens e “sonoridade” presentes no texto.

GOURMONT, Remy de. Tout haut sur Tout bas. *Mercure de France*. Paris, t. 9, p. 354-355, déc. 1893.

Resumo: Remy de Gourmont avalia positivamente o romance *Tout bas*, de Francis Poictevin. Elogia seu estilo e a sensibilidade do autor, além de ressaltar a profundidade com que é tratada a personagem Catherine de Gênes.

1894

ALBERT, Henri. Nietzsche et Georges Brandès. *Mercure de France*. Paris, t. 10, p. 70-76, janv. 1894.

Resumo: Crítica favorável à obra *Hommes et Œuvres*, de Georges Brandès. Segundo Henri Albert, tratava-se de um livro que elucidava a produção de diversos escritores e pensadores. Ressalta a atenção dada ao alemão Friedrich Nietzsche, o que, para Albert, fazia com que sua filosofia fosse estimada pelos leitores, bem como o próprio trabalho de Brandès.

HEROLD, A.-Ferdinand. Sur les Contes à soi-même. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 76-79, janv. 1894.

Resumo: Crítica favorável à obra *Contes à soi-même*, de Henri de Régnier. A.-Ferdinand Herold elogia a unidade estabelecida entre os contos, considerando-os “profundos e harmoniosos”. Enaltece o estilo da escrita de Régnier, julgando-o um bom poeta e um bom prosador.

MAUCLAIR, Camille. Sur Villiers de L’Isle-Adam. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 79-80, janv. 1894.

Resumo: Camille Mauclair exalta a obra de Villiers de L’Isle-Adam a partir da publicação de *Villiers de L’Isle-Adam, l’écrivain et l’homme*, de R. du Pontavisse de Heussey, e de *Nouveaux Contes cruels e Propos d’Au-Delà*, do próprio Villiers. Avalia positivamente os escritos de Villiers de L’Isle-Adam, que considera um “escritor genial”.

SYMONS, Arthur. La littérature anglaise en 1893. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 105-111, févr. 1894.

Resumo: Arthur Symons apresenta considerações acerca da produção dos jovens literatos ingleses. Avalia, ainda, a presença de Zola, Ibsen e Verlaine na literatura inglesa. Comenta a inserção de Oscar Wilde no âmbito da prosa e da poesia na Inglaterra.

GOURMONT, Remy de. Sur Emily Brontë. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 176-177, févr. 1894.

Resumo: Crítica favorável ao livro *The Brontës in Ireland*, de Andrew Lang, que conta a história da família Brontë. Contudo, Remy de Gourmont contesta a qualidade da versão traduzida para o francês da obra de Lang.

RÉGNIER, Henri de. A.-Ferdinand Herold. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 230-232, mars. 1894.

Resumo: Henri de Régnier avalia a obra de A.-Ferdinand Herold, escritor que fez parte, segundo o crítico, do grupo da revista *La Pléiade*. Régnier comenta livros já publicados de Herold, como *La Légende de Sainte Liberata* e *La Joie de Maguelonne*, notificando, ainda, sobre modificações às quais tais escritos foram submetidos. Por fim, noticia que A.-Ferdinand Herold preparava um novo drama, intitulado *Victorieux*, e ressalta o talento do escritor.

ALBERT, Henri. Le nouvel Almanach de M. Bierbaum. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 243-246, mars. 1894.

Resumo: Crítica da obra *Moderne Almanach des Muses*, compêndio que é considerado por Henri Albert uma evolução de seu primeiro volume, no tocante ao estilo e à escolha de seus autores. Albert observa a presença do drama realista moderno na coletânea e indica uma maioria de poetas líricos nesse almanaque, bem como elogia as ilustrações presentes nessas páginas.

POE, Edgar. Essence de la poésie. *Mercur de France*. Paris, t. 10, p. 290-305, avr. 1894.

Resumo: Edgar Allan Poe analisa a obra *Ballads and other Poems*, de Longfellow, e, a partir de tal observação, discorre sobre um conceito de beleza em poesia. Poe avalia julgamentos baseados no “gosto”, entre outros aspectos, e afirma que Longfellow não conseguiu alcançar o “verdadeiro objetivo” do fazer poético, sobretudo pela insistência de um “tom didático” em seus escritos. Para Poe, a essência da poesia encontrava-se na beleza, e mesmo questiona a necessidade do ritmo para que se alcance tal particularidade em um poema. Ainda sobre Longfellow, apesar de suas ressalvas, Edgar Allan Poe aponta os poemas “le Forgeron de Village”, “le Naufrage de l’Hespérus” e “le Squelette dans l’armure” como realizadores da ideia da beleza. Por fim, o escritor estadunidense condena a prática da tradução de poemas.

HIRSCH, Charles-Henry. Saint-Pol-Roux. *Mercure de France*. Paris, t. 10, p. 320-323, avr. 1894.

Resumo: Crítica favorável à obra *Les Reposeirs de la Procession*, de Saint-Pol-Roux. Charles-Henry Hirsch ressalta a “beleza” dos versos que compõe o livro de Saint-Pol-Roux, bem como sua paridade com a música e as suas imagens. O crítico comenta, ainda, o papel do poeta no fazer literário, e afirma que a obra Saint-Pol-Roux refletia uma “apoteose futura”.

GOURMONT, Remy de. Claudius Popelin et le Songe de Poliphile. *Mercure de France*. Paris, t. 10, p. 334-337, avr. 1894.

Resumo: Crítica da obra *Claudius Popelin, peintre, émailleur et poète*, de Pierre de Bouchaud, que concerne à produção de Claudius Popelin – autor que, para Remy de Gourmont, fora um “poeta de boa vontade”. Elogia o trabalho realizado pelo biógrafo Pierre de Bouchaud.

FONTAINAS, André. Camille Mauclair. *Mercure de France*. Paris, t. 10, p. 338-341, avr. 1894.

Resumo: Crítica favorável à obra *Eleusis, Causeries sur la Gîté Intérieure*, de Camille Mauclair. André Fontainas ressalta as qualidades dos versos de Mauclair, indicando sua capacidade de evocação, seu estilo (repleto de abstrações) e a influência de Mallarmé, – o que indicava, segundo o crítico, o seu conhecimento de poesia – além de seu caráter filosófico.

MAUCLAIR, Camille. Ralph Waldo Emerson. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p.117-122, juin 1894.

Resumo: Crítica favorável à tradução do livro *Sept Essais d’Emerson*, de Ralph Waldo Emerson, cujo pensamento é exaltado por Camille Mauclair, que elogia, ainda, o prefácio da versão em francês, de autoria de Maurice Maeterlinck.

HEROLD, A.-Ferdinand. La Nonne Alferez. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p.165-167, juin 1894.

Resumo: Crítica favorável ao livro *Nonne Alferez*, que conta a história de Catalina de Erauso. A obra, traduzida por José-Maria de Heredia, é composta de narração da própria Catalina de Erauso, o que é vista por Herold como uma qualidade – para o crítico, um romancista ou memorialista teria muitas inquietações relacionadas à composição, e a despreocupação formal de Catalina de Erauso atribuía “sinceridade” ao escrito.

MERKI, Charles. Jésus Bouddhiste. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p.167-170, juin 1894.

Resumo: Crítica do livro *La Vie inconnue de Jésus-Christ*, de Nicolas Notovitch. Charles Merki afirma ver tal obra com reserva, pois seu autor teria trazido ao público a “tradução de uma tradução”, e a inconsistência das informações por ele transmitidas seria resultado de pesquisa pouco aprofundada. Ao final, Merki afirma que os comentários de Novovitch não eram importantes, classificando sua obra como “jornalismo”.

SCHWOB, Marcel. Proses Moroses. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p.275-276, juill. 1894.

Resumo: Breve crítica de *Proses Moroses*, obra assinada por Remy de Gourmont. Para Marcel Schwob, a obra de Gourmont era marcada por refinamento e ironia, além de ceticismo.

ECKHOUD, Georges. Les Récits de Nazareth. *Mercure de France*. Paris, t. 11, p.276-279, juill. 1894.

Resumo: Crítica da obra *Récits de Nazareth*, de Eugène Demolder. Georges Eekhoud avalia Demolder como um escritor “original” e “sincero”, e afirma que sua poesia se assemelhava à pintura, por conta de suas imagens, e dela sobressaíam-se as metáforas presentes em seu texto.

Quanto à linguagem, Georges Eekhoud a julga “harmoniosa, intensa e sanguínea”. Observa o caráter místico da obra.

MERKI, Charles. Le confident des petits âmes. *Mercur de France*. Paris, t. 11, p.354-365, août 1894.

Resumo: Crítica da obra de Georges Rodenbach. Charles Merki ressalta a atmosfera “pessoal” dos versos de Rodenbach, bem como o apreço do poeta pela temática religiosa. O crítico aponta, também, a forma diferenciada com a qual Georges Rodenbach lançava mão das palavras e o seu apelo a um “mundo de sonho”. Charles Merki considera, ainda, a produção dramática de Rodenbach, que, para ele, soava estranha ao público geral.

MAETERLINCK, Maurice. Le livre de Monelle. *Mercur de France*. Paris, t. 11, p.367-368, août 1894.

Resumo: Crítica de *Le livre de Monelle*, de Marcel Schwob. Maurice Maeterlinck oferece ao leitor um pequeno resumo do romance de Schwob e considera-o, por fim, uma “obra-prima”.

LECLERCQ, Julien. Les cochons. Paris, t. 11, p.369-378, août 1894.

Resumo: Julien Leclercq comenta e avalia as obras *Léon Bloy devant les cochons* e *Portraits du prochain siècle*, de Léon Bloy. Leclercq é favorável a ambos os escritos; além disso, traz à luz, em seu texto, algumas das polêmicas da época, que envolviam nomes como o de Laurent Tailhade.

BLOY, Léon. Le crétin des Pyrénées. Paris, t. 12, p.1-12, sept. 1894.

Resumo: Léon Bloy versa sobre a produção literária de Émile Zola. Bloy afirma que Zola era um “negociante literário”, e que sua obra se resumia a aspectos como “ciência”, “evolução” e “experimentalismo grosseiro de um Bacon de *table d’hôte*”. Além disso, considera que os escritos de Zola eram dotados de clichês, pois o autor nunca evoluía, negando-lhe o epíteto de “precursor”; segundo Bloy, saía-se da leitura de *L’Assommoir* tal como “os porcos saem do lamaçal”, e sua linguagem era considerada igualmente baixa. Léon Bloy ataca ferozmente Émile Zola, alcunhando-lhe “cretino”, e entre outras depreciações de sua obra, considera-a tomada por “lugares-comuns”. Discorre, por fim, sobre o romance *Lourdes*.

BORDEAUX, Henry. Henrik Ibsen, réalisme et symbolisme. *Mercur de France*. Paris, t. 12, p.57-66, sept. 1894.

Resumo: Henry Bordeaux analisa a obra de Henrik Ibsen. Para Bordeaux, a produção de Ibsen podia ser considerada “verdadeira”, e mesmo “dolorosa”, e feita, simultaneamente, de realismo e de simbolismo, em manifestação concomitante de vida interior e vida exterior. Segundo o crítico, as personagens de Ibsen não eram “marionetes”, mas sim seres que expressavam verdade, em análise individual e não de multidões – características que distanciavam a produção dos *vaudevilles*, onde tudo era “falso” – e que viviam intensamente. O simbolismo de Ibsen estaria, ainda, em sua habilidade de “sugerir suas visões”, e sua arte, de acordo com Henry Bordeaux, aliava “pensamentos profundos e formas harmoniosas”.

ALBERT, Henri. Lou Andréas-Salomé sur Nietzsche. *Mercur de France*. Paris, t. 12, p.67-71, sept. 1894.

Resumo: Crítica da obra epistolar *Friedrich Nietzsche in seinen Werken*, de Lou Andréas-Salomé. Para Henri Albert, tratava-se do primeiro estudo do pensamento do alemão feito por alguém que lhe era próximo, e que representava, segundo o crítico, um “adeus” a Nietzsche. Albert considerou que Lou Andréas-Salomé teve o cuidado de dar a Friedrich Nietzsche um lugar na história da filosofia, analisando, inclusive, episódios de sua vida.

QUILLARD, Pierre. André Fontainas. *Mercure de France*. Paris, t. 12, p.71-72, sept. 1894.
Resumo: Crítica do livro *Nuits d'Épiphanie*, de André Fontainas. Pierre Quillard considera tal obra poética à luz das produções anteriores de Fontainas; ressalta sua forma, imagens e a sua complexidade, que se encontra em “aparente simplicidade”.

MORICE, Charles. Le fauteuil de Leconte de Lisle. *Mercure de France*. Paris, t. 12, p.151-157, oct. 1894.

Resumo: Charles Morice comenta a literatura de seu tempo ao analisar as candidaturas ao lugar ocupado por Leconte de Lisle na Academia Francesa. Destaca o valor da produção poética de Leconte de Lisle e questiona a validade de eleições que buscavam o “primeiro poeta” ou o “chefe de escola”. Indica que, verdadeiramente, o poeta seria aquele dotado de “tom, qualidade e essência da alma”.

ERNST, Alfred. Une traduction de L'Anneau de Nibelung. *Mercure de France*. Paris, t. 12, p.346-353, déc. 1894.

Resumo: Alfred Ernst avalia a tradução do drama *L'Anneau de Nibelung*, de Richard Wagner, trabalho realizado por Louis Pilate de Brinn Gaubast e Edmond Barthélemy. Ernst ressalta a popularidade da produção wagneriana entre diversos artistas de sua época e julga positivamente a tradução de Louis Pilate e Barthélemy, indicando, ainda, aquilo que caracterizaria uma boa tradução.

MAUCLAIR, Camille. Sensibilité du sceptique – À propos de Maurice Barrès. *Mercure de France*. Paris, t. 12, p.357-364, déc. 1894.

Resumo: Camille Mauclair avalia positivamente a obra *Du Sang, de la Volupté et de la Mort*, de Maurice Barrès. Considera a trajetória de Barrès até a publicação do livro analisado, que continha notas de viagem, arte e textos acerca da existência humana; para Mauclair, Maurice Barrès havia superado a “frieza” e o “ceticismo” de suas obras anteriores.

1895

DANVILLE, Gaston. Les nouvelles sciences expérimentales et le roman. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.88-92, janv. 1895.

Resumo: Gaston Danville lança mão dos procedimentos romanescos de Émile Zola para avaliar a ascensão de romances de psicologia experimental e do romance sociológico. Avalia positivamente a presença de outras ciências em romances.

FERRERO, Augusto. Giosué Carducci. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.143-151, fév. 1895.

Resumo: O *Mercure de France* conta com a colaboração de Augusto Ferrero, que avalia positivamente o livro de versos *Œuvres de Giosué Carducci*, do poeta italiano Giosué Carducci. Ferrero discorre, ainda, sobre eventos da vida de Carducci.

WHIBLEY, Charles. The art and industry of English literature. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.258-268, mars 1895.

Resumo: Em resposta a uma crítica feita por Remy de Gourmont no *Mercure de France* sobre a obra de Robert-Louis Stevenson e Walter Pater, Charles Whibley, crítico da *Pall Mall Gazette*, discorre sobre a literatura dita “comercial”. Texto em inglês acompanhado de tradução para o francês

EEKHOUD, Georges. Um loyal début. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.336-340, mars 1895.
Resumo: Georges Eekhoud faz crítica de *Page de Charité*, livro de contos de Sander Pierron, que seria um jovem escritor de talento precoce. Eekhoud elenca alguns aspectos e recursos da narrativa de Pierron. Este estaria, também, distante dos “processos verbais” dos naturalistas; para Eekhoud, o romance *Terre*, de Émile Zola, seria composto apenas de “*faits-divers* rurais”.

MORICE, Charles. Alfred Mortier. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.341-346, mars 1895.
Resumo: Charles Morice discorre sobre os poetas de sua geração ao avaliar um livro de versos de Alfred Mortier. Morice não cita o nome da obra; trata-se, possivelmente, de *La vaine aventure*, de 1894. Para o crítico, o livro era “triste” e “encantador”, além de dotado de “inteligência” e “novidade”, elogiando os procedimentos de criação de seu autor.

HEROLD, A.-Ferdinand. Sur les Petits poèmes d’automne. *Mercure de France*. Paris, t. 13, p.346-349, mars 1895.

Resumo: A.-Ferdinand Herold avalia a obra de Stuart Merrill, além de comentar sua colaboração em diversas *petites revues* da época, a exemplo de *L’Ermitage*. Para Herold, *Petits poèmes d’automne* seria então o melhor livro de Merrill, contendo poemas de arte “irrepreensível” e “brilhante”. No entanto, faltaria “melancolia” aos versos analisados. Elogia a forma e aconselha os leitores a lerem *Petits poèmes d’automne*.

RACHILDE. Moll Flanders. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.94-97, avr. 1895.

Resumo: Rachilde comenta a tradução de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, para o francês, de autoria de Marcel Schwob. A crítica elogia o trabalho de Schwob e ressalta, ainda, as notas por ele redigidas, bem como o prefácio. Além disso, Rachilde apresenta uma análise da personagem Moll Flanders.

RAYNAUD, Ernest. L’école romaine française. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.131-145, mai 1895.

Resumo: Ernest Raynaud discorre sobre a Escola Romana na literatura francesa, louvando o seu renascimento. Para o crítico, tal retorno seria “necessário” após os “excessos” do Decadentismo e do Simbolismo; era preciso, segundo Raynaud, preocupar-se, por exemplo, com a gramática, além de reagir contra a “barbárie do estilo”. Aponta as seguintes obras como exemplares do retorno da Escola Romana, elogiando-as: *Eriphyle*, de Jean Moréas; *Le Chemin de Paradis*, de Charles Maurras; *La Métamorphose des Fontaines*, de Raymond de la Tailhède; e *Le Bocage*, de sua autoria. Elogia, ainda, a nova edição do *Pélerin Passionné*, de Moréas.

RÉGNIER, Henri de. Paul Hervieu. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.149-156, mai 1895.

Resumo: Henri de Régnier faz crítica favorável à obra do escritor Paul Hervieu. Régnier ressalta as singularidades da escrita de Hervieu, destacando-o entre os demais autores de sua época. Ao longo do texto, o crítico elogia o uso da língua e o estilo do escritor avaliado, exemplificando suas características por meio de comentários de seus romances, a exemplo de *Les Deux Plaisanteries* e *l’Inconnue*, além de *l’Armature*, que acabara de ser publicado. Os romances de Paul Hervieu são vistos como “maduros” por Henri de Régnier e distintos das obras naturalistas, cujos autores abusavam de informações e de descrições.

MOCKEL, Albert. Émile Verhaeren. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.190-212, mai 1895.

Resumo: Albert Mockel avalia positivamente a obra do escritor belga Émile Verhaeren. Para Mockel, Verhaeren era capaz de unir em sua poesia aspectos clássicos e simples; tratava-se, para o crítico, de um escritor por vezes realista e, em alguns momentos, místico. Além disso, Albert Mockel observa o fato de Émile Verhaeren dar espaço em suas obras às suas origens flamengas.

Quanto aos livros *Soirs*, *Débauches* e *Flambeaux noirs*, indica suas imagens, “dissonância e harmonia” e “paroxismo”. Observa a “volta ao campo” em poemas como “Campagnes hallucinées” e o apelo aos símbolos em *Villages illusoires*. Por fim, Mockel analisa o trabalho crítico de Émile Verhaeren, que consta da obra *Art Moderne*.

SOUZA, Robert de. Arethuse. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.237-241, mai 1895.

Resumo: Robert de Souza avalia positivamente o livro de poemas *Aréthuse*, de Henri de Régnier. Para Souza, Régnier era autor de obra “homogênea” e o crítico considera “L’homme et la sirène” como o seu mais belo poema, por aliar em seus versos o mito, ritmo e imagens diversas. A forma empregada por Henri de Régnier em suas estrofes é elogiada, por conterem “equilíbrio e harmonia” e por apresentarem versos livres, alternados com alexandrinos, cujo domínio é admirado por Robert de Souza.

SOUZA, Robert de. La seule question. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.257-265, juin 1895.

Resumo: Robert de Souza discute o fazer literário de seu tempo e apela aos nomes de alguns escritores para exemplificar suas premissas, como Camille Mauclair e Albert Mockel. O crítico discorre sobre o “instinto” e “vontade” em poesia, bem como sobre a liberdade de criação do poeta, o emprego do verso livre e a querela entre “tradicionalistas” e “inovadores”, entre outros aspectos.

GUIGOU, Paul. Charles Maurras et *Le Chemin de Paradis*. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.339-346, juin 1895.

Resumo: Crítica do livro *Le Chemin de Paradis*, de Charles Maurras. Paul Guigou elogia a escrita de Maurras, bem como avalia positivamente sua produção crítica. Ressalta as qualidades de *Le Chemin de Paradis*, afirmando tratar-se de um livro de fábulas e mitos em versos, cujo tom é “justo” e “sóbrio”, e de imagens que remetem ao “ar matinal”. Observa, ainda, a filosofia de Maurras, aplicada em sua obra literária.

LOUYS, Pierre. Le Victorieux. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.346-350, juin 1895.

Resumo: Pierre Louÿs faz crítica da obra *Le Victorieux*, de A.-Ferdinand Herold. Considera o emprego do verso livre pelos poetas de sua época, avaliando *Le Victorieux* como drama mais importante em versos polimorfos. O crítico descreve passagens desse drama, ressaltando as qualidades de suas personagens; define o seu desenvolvimento como “harmonioso”.

TINAN, Jean. Sapphô. *Mercure de France*. Paris, t. 14, p.346-350, juin 1895.

Resumo: Jean Tinan avalia a tradução dos cantos de Safo de Lesbos, de autoria de André Lebey. Tinan comenta a obra da poetisa grega, bem como discorre sobre a tradução de textos clássicos; considera positivamente o trabalho de Lebey, sobretudo por tratar-se de tradução, que intitula “literal”.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Discours académiques. *Mercure de France*. Paris, t. 15, p.3-9, juill 1895.

Resumo: Francis Vielé-Griffin avalia os discursos acadêmicos dos literatos de sua época, e mesmo o papel da Academia Francesa. Questiona a obra de François Coppée, romancista, poeta e dramaturgo francês. Menciona os impasses que vigoravam na época, a exemplo da querela entre parnasianos e simbolistas.

BLUM, Léon. M. Jules Renard. *Mercure de France*. Paris, t. 15, p.97-101, juill. 1895.

Resumo: Léon Blum comenta a produção literária de Jules Renard. O crítico analisa o “método literário” do escritor, bem como seu estilo, repleto de metáforas, além de elogiar o seu domínio

das imagens. Blum considera positivamente, também, o “caráter definitivo” da forma de escrita de Renard, e classifica-o, sobretudo, como um poeta.

MAUCLAIR, Camille. *Paludes*. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.102-103, juill. 1895.

Resumo: Crítica da obra *Paludes*, de André Gide. Camille Mauclair indica as qualidades do estilo dessa sátira de Gide, que, para o crítico, é também dotada de “intensidade” e de “emoção”, além de causar surpresas no leitor por conta de seu caráter “inusitado”. Para Mauclair, *Paludes* era uma obra diferente de qualquer outra de sua época.

QUILLARD, Pierre. Henri Barbusse. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.216-219, août 1895.

Resumo: Pierre Quillard avalia o livro de versos *Pleureuses*, de Henri Barbusse. Para Quillard, tratava-se de obra que não chamava a atenção por seus aspectos formais, e sim por sua “inspiração”, e Barbusse, segundo o crítico, não imitava escritores de seu tempo, no que tangia os aspectos positivos ou negativos de seus escritos.

MAETERLINCK, Maurice. *Couronne de Clarté*. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.224-226, août 1895.

Resumo: Maurice Marterlinck faz crítica favorável à obra *Couronne de Clarté*, de Camille Mauclair. Em seu texto, Marterlinck discute a singularidade da obra de Mauclair, bem como avalia o romance metafísico.

MAUCLAIR, Camille. *Le Mystère des Foules*. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.231-234, août 1895.

Resumo: Camille Mauclair faz crítica da obra *Le Mystère des Foules*, de Paul Adam. Mauclair avalia o livro de Adam como exemplar de “primeira ordem”, pelo acerto das “notações psicológicas” e “concisão do estilo”. O crítico afirma que Paul Adam fizera parte do grupo dos simbolistas e que havia se destacado entre os demais entusiastas dessa estética. Segundo Camille Mauclair, *Le Mystère des Foules* contava a história de uma eleição boulangista em Nancy, na França, e do início fictício de uma guerra franco-alemã.

GOURMONT, Remy de. *Théâtre à idées*. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.343-345, sept. 1895.

Resumo: Remy de Gourmont avalia positivamente o drama *Motte de terre*, de Louis Dumur. Gourmont ressalta diversas qualidades de Dumur e aponta como tema principal de seu drama o amor e o sofrimento por ele causado, além de questões sobre o passado, presente e futuro.

MOCKEL, Albert. *Décors*. *Mercur de France*. Paris, t. 15, p.345-351, sept. 1895.

Resumo: Crítica da obra *Décors*, de Charles Delchavelerie, escritor que fazia parte do grupo belga da revista *Wallonie*. Segundo Mockel, os poemas de *Décors* eram de prosa “sutil”, ricos em ritmo e imagem e de precisão perfeita das palavras. Albert Mockel aponta, ainda, algumas de suas ressalvas em relação ao livro de Delchavelerie: a de que *Décors* poderia ser uma obra mais vasta e com maior “unidade”. O crítico comenta, por fim, alguns aspectos da produção poética de Francis de Poictevan.

TINAN, Jean de. *Un canevas*. *Mercur de France*. Paris, p.351-357, t. 15, sept. 1895.

Resumo: Jean de Tinan discute a importância da literatura. Faz considerações acerca do romance *Autre Femme*, de J.-H Rosny, avaliando-o como de influência “considerável e útil”. De acordo com o crítico, a obra, ao tratar de temas relacionados à traição e ao ciúme, preveria e evitaria “futuros erros” de quem a lesse. Jean de Tinan também elogia *Paludes*, de André Gide.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. La poétique nouvelle à propos d'un article de la *Revue des Deux-Mondes. Mercure de France*. Paris, t. 16, p.1-9, oct. 1895.

Resumo: Francis Vielé-Griffin comenta o artigo “La poétique nouvelle”, de M. Doumic, publicado na *Revue des Deux Mondes*, cujo tema era o Simbolismo. Vielé-Griffin aponta, em oposição a Doumic, que a paternidade do Simbolismo provinha do Parnasianismo, e ressalta quais eram as diferenças entre ambas as estéticas – em especial o polimorfismo da primeira, que se opunha ao monomorfismo da segunda. O crítico conclui que os autores a ele contemporâneos haviam “ultrapassado” tal querela, e que a literatura de seu tempo rumava a questões mais amplas.

ALBERT, Henri. Novalis. *Mercure de France*. Paris, t. 16, p.47-53, oct. 1895.

Resumo: Henri Albert anuncia a publicação das seguintes traduções, às quais se mostra favorável, da obra do poeta alemão Novalis: *Disciples à Saïs et des Fragments*, por Maurice Marterlinck; *Henri d'Ofterdingen*, por André Gide; e *Hymnes à la Nuit, Chants spirituels e Poésies diverses*, por Paul Gérardy. Albert avalia a proximidade do Romantismo alemão e do Simbolismo francês. Em seu texto, exalta todas as traduções da obra de Novalis, bem como discorre sobre sua vida e obra, ressaltando o seu papel de porta-voz da escola romântica alemã.

1896

PILON, Edmond. Maurice Marterlinck. *Mercure de France*. Paris, t. 18, p. 70-95, avr. 1896.

Resumo: Edmond Pilon discorre sobre a obra de Maurice Marterlinck. Destaca a simplicidade de seu discurso, seu misticismo e a evolução progressiva de sua obra, além de seu estilo e reflexões. Observa a influência que exerceram Novalis e, sobretudo, Swedenborg sobre a escrita de Maeterlinck. Cita e avalia diversos livros de Maurice Maeterlinck, a exemplo de *Trésor des Humbles*. Pilon também pondera sobre as personagens dos textos dramáticos de Maeterlinck, inclusive sobre a representatividade das personagens desse autor. Quanto ao teatro do escritor belga, evidencia aquilo que denomina “representação da tragédia quotidiana”. Edmond Pilon comenta, por fim, os poemas de *Serres Chaudes*, cujos versos apresentam “pequenos fatos e pequenas impressões”.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Jules Ferry, “père du symbolisme”. *Mercure de France*. Paris, t. 18, p. 321-326, juin. 1896.

Resumo: Francis Vielé-Griffin discorre sobre o texto “Les évolutions du style” (“As evoluções do estilo”), de autoria de Jules Delafosse, jornalista e político francês, e publicado em maio de 1896 na *Nouvelle Revue*. Vielé-Griffin pondera sobre o Simbolismo e, ainda, sobre a querela entre “jovens” e “antigos”.

QUILLARD, Pierre. Émile Zola. *Mercure de France*. Paris, t. 19, p. 5-12, juill. 1896.

Resumo: Pierre Quillard faz crítica do romance *Rome*, de Émile Zola. Considera o fato de Zola não ter sido bem avaliado por diversos críticos e ressalta, contudo, a grandiosidade de sua obra. Quillard vê *Rome*, que conta a trajetória do abade Pierre Froment, com simpatia, pois conclui que tal romance se diferenciava dos demais assinados por Émile Zola. Avalia, ainda, as influências presentes no texto do escritor naturalista.

FONTAINAS, André. Georges Eekhoud. *Mercure de France*. Paris, t. 19, p. 49-54, juill. 1896.

Resumo: André Fontainas discorre sobre a obra de Georges Eekhoud. O crítico avalia positivamente a produção do escritor, ressaltando a ilustração de seu amor por sua terra natal

em seus livros. Indica a qualidade de *Nouvelles Kermesses*, que afirma ser não apenas um romance que louvava paisagens, mas que, também, evidenciava o sofrimento humano, suas dores, o ódio, entre outros sentimentos. Por fim, Fontainas faz crítica favorável aos romances *Mes Communions* e *Cycle Patibulaire*.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Notes sur les poètes d’outre mer – Sidney Lanier. *Mercure de France*. Paris, t. 19, p. 84-89, juill. 1896.

Resumo: Francis Vielé-Griffin mostra-se favorável à obra do poeta Sidney Lanier, morto em 1881. O crítico ressalta a musicalidade dos poemas de Lanier. Para Vielé-Griffin, as estrofes de Sidney Lanier possuíam algumas falhas, que eram compensadas por seu estilo.

BEAUBOURG, Maurice. Au sujet de la théorie de l’Art pour l’Art. *Mercure de France*. Paris, t. 19, p. 95-99, juill. 1896.

Resumo: Maurice Beaubourg faz crítica do ensaio de Camille Mauclair sobre Jules Laforgue.⁹⁴¹ Beaubourg considera, sobretudo, a teoria da “Arte pela Arte”. Distancia-se das premissas de Mauclair.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Verlaine (et entre autres). *Mercure de France*. Paris, t. 20, p. 5-12, oct. 1896.

Resumo: Reflexão sobre a poesia da época. Francis Vielé-Griffin considera Henri de Régnier uma exceção entre os demais poetas de seu tempo. Comentários sobre a poesia de Paul Verlaine e de textos críticos publicados em diferentes periódicos sobre a sua obra. Observações sobre a construção de uma estátua em homenagem a Verlaine.

DESTRÉE, Olivier-Georges. William Morris. *Mercure de France*. Paris, t. 20, p. 272-291, nov. 1896.

Resumo: Olivier-Georges Destrée avalia a obra do escritor inglês William Morris. Segundo Destrée, os escritos de Morris eram pouco conhecidos na França do fim do século XIX. Ressalta, também, a produção artística de William Morris, espalhada pela Inglaterra e pelos Estados Unidos, revelando detalhes de sua vida e prestando-lhe uma homenagem.

MAUCLAIR, Camille. Réflexions sur M. Marcel Schwob. *Mercure de France*. Paris, t. 20, p. 457-463, déc. 1896.

Resumo: Avaliação da obra de Marcel Schwob. Camille Mauclair elogia seus métodos e seu pensamento, considerado moderno. Comentário sobre sua coletânea de estudos críticos intitulada *Spicilège*. Ressalta o fato de Schwob ter sido um simbolista.

1897

VIGIÉ-LECOCQ, E. L’amour dans la poésie contemporaine. *Mercure de France*. Paris, t. 21, p. 7-29, janv. 1897.

Resumo: E. Vigié-Lecocq avalia a representação do amor na poesia dos anos de 1890, época que julga permeada de poetas “excessivamente individualistas”. Para tanto, o crítico lança mão de análise da poesia de Albert Samain, Francis Vielé-Griffin e Henri de Régnier, além de ressaltar rapidamente a qualidade da subjetividade da obra poética de Paul Verlaine. Vigié-Lecocq considera em Samain, Vielé-Griffin e Régnier suas respectivas representações do amor

⁹⁴¹ Publicado no *Mercure de France* em fevereiro de 1896.

e aspectos como a concepção da mulher, a filosofia, entre outras particularidades, elogiando-os.

QUILLARD, Pierre. Gustave Geoffroy. *Mercur de France*. Paris, t. 21, p. 77-81, janv. 1897. Resumo: Pierre Quillard faz crítica da obra *Enfermé*, de Gustave Geoffroy. Trata-se da história do revolucionário Auguste Banqui, que passara muitos anos em diversas prisões francesas. Para Quillard, Geoffroy foi capaz de relatar a vida de Banqui “com a paciência imparcial de um erudito” e “com amor pela verdade”. O crítico ressalta, ainda, a qualidade do escrito que avalia.

VIOLLIS, Jean. Observations sur le Naturisme. *Mercur de France*. Paris, t. 21, p. 304-314, févr. 1897.

Resumo: Jean Viollis discorre sobre o movimento “naturista” na literatura francesa dos anos de 1890 a partir das obras *L’Hiver en mutation*, de Saint-Georges de Bouhélier; *Essai sur le Naturisme*, de Maurice Le Blond; e *Sylvie*, de Eugène Monfort. O crítico, além de avaliar positivamente os escritos mencionados, discorre sobre as querelas do “Naturismo”, sua concepção estética, e a simpatia que o movimento nascente nutria por Émile Zola e Maurice Barrès, e sua exaltação daquele que considerava o “indivíduo comum”, por meio de romances de “análise individual”.

PROZOR, M. Gunnar Heiberg. *Mercur de France*. Paris, t. 21, p.439-445, mars. 1897.

Resumo: M. Prozor faz crítica da obra de Gunnar Heiberg, dramaturgo norueguês, cuja obra retrata as condições de seu país. Prozor comenta as obras *Le Balcon*, *Gros Lot* e *Roi Midas*, e define-as como de “inquietação necessária e fecunda”.

GHÉON, Henri. André Gide. *Mercur de France*. Paris, t. 22, p.237-262, mai 1897.

Resumo: Henri Ghéon faz crítica da obra de André Gide, elogiando-a. Ressalta a multiplicidade existente nos escritos de Gide, que, segundo Ghéon, “não usava do mesmo meio de expressão duas vezes”. O crítico avalia, ainda, a evolução do texto de André Gide, bem como seus temas, estilos e recorrências filosóficas, a exemplo da presença de Spinoza em *Cahier d’André Walter*. Para Henri Ghéon, Gide era um “escritor sensitivo”, que aliava “sensibilidade e entendimento”, bem como “simplicidades e complicações”. Ghéon indica, também, que André Gide seguia algumas das tendências de seu tempo, ao publicar, por exemplo, a obra *Traité du Narcisse et du vain désir*, alinhando-se à proposta de refletir sobre a literatura de sua época, além de exprimir sua “juventude” em *Cabiers*.

ADAM, Paul. Réaction après l’action. *Mercur de France*. Paris, t. 22, p.288-295, mai 1897.

Resumo: Paul Adam se manifesta contra seus contemporâneos que defendiam a escola naturista na literatura, além de refutar as teorias de um modo geral, pois essas, segundo o crítico, causariam um mal significativo ao “espírito público”. Ressalta a obra de Robert Scheffer como representante de recusa dessas tendências, e elogia seu romance *Prince Narcisse*. Destaca tal escrito por conta de sua “complexa psicologia” e “estilo de grande escritor” de seu autor, entre outros aspectos.

EKETRAE, Peer. Ibsen et la comédie de l’amour. *Mercur de France*. Paris, t. 23, p. 5-24, juill. 1897.

Resumo: Peer Eketrae faz crítica da obra de Ibsen, ressaltando, sobretudo, a impossibilidade de classificá-la em uma única escola. Para Eketrae, o escritor norueguês não havia lançado mão de uma “única fórmula” e transitara entre Realismo e Simbolismo, por exemplo. O crítico indica aspectos do pensamento de Ibsen e avalia a *Comédie de l’Amour*, de 1862, que se tornou um

sucesso na Noruega. Tratava-se, para Peer Eketrae, de uma “obra de combate” e que representava o amor de modo particular.

GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercur de France*. Paris, t. 24, p. 67-88, oct. 1897.

Resumo: Na série que deu origem à obra *Le Livre des Masques* (1898), Remy de Gourmont analisa as características das obras de escritores da década de 1890, ressaltando suas particularidades. No número de outubro de 1897, Gourmont versa sobre Francis Jammes, Paul Fort, Hugues Rebell e Léon Bloy.

GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercur de France*. Paris, t. 24, p. 327-358, nov. 1897.

Resumo: O *Mercur de France* deu prosseguimento à série de Remy de Gourmont, na qual o escritor analisa as características das obras de escritores da década de 1890, ressaltando suas particularidades. No número de novembro de 1897, Gourmont versa sobre Jean Lorrain, Édouard Dujardin, Maurice Barrès, Camille Mauclair e Victor Charbonnel.

1898

GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p. 58-91, janv. 1898.

Resumo: O *Mercur de France* deu prosseguimento à série de Remy de Gourmont, na qual o escritor analisa as características das obras de escritores da década de 1890, ressaltando suas particularidades. No número de janeiro de 1898, Gourmont versa sobre Alfred Vallette, Max Elskamp, Henri Mazel, Marcel Schwob e o autor de *Tête d'Or*.

SYMONS, Arthur. Walter Pater. Traduit de l'anglais par Georges Khnopff. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p.450-462, févr. 1898.

Resumo: O crítico e poeta inglês Arthur Symons discorre sobre a produção escrita do britânico Walter Pater. Symons elogia a obra e a personalidade de Pater, ressaltando, também, a qualidade e as características de seus textos críticos (de literatura, artes e filosofia). Observa a obra *Études dans l'Histoire de la Renaissance*, que considera “o livro em prosa mais fascinante” da literatura inglesa. No tocante ao estilo de Walter Pater, exalta a lógica de sua escrita, que julga distinta da dos demais literatos de seu tempo, e a simplicidade das palavras empregadas pelo autor. Symons avalia a obra *Portraits Imaginaires* como de estilo “mais maduro e mais variado”, de prosa dotada das “riquezas da poesia”.

GOURMONT, Remy de. Nouveaux masques. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p. 673-706, mars 1898.

Resumo: O *Mercur de France* deu prosseguimento à série de Remy de Gourmont, na qual o escritor analisa as características das obras de escritores da década de 1890, ressaltando suas particularidades. No número de março de 1898, Gourmont versa sobre René Ghil, André Fontainas, Jehan Rictus, Henry Bataille e Ephraim Mikhaël.

VALÉRY, Paul. Durtal. *Mercur de France*. Paris, t. 25, p. 770-780, mars 1898.

Resumo: Paul Valéry discorre sobre a obra de Joris-Karl Huysmans, contrapondo tal produção às resultantes daquilo que denomina “composição naturalista”. Valéry ressalta os romances *Là-bas*, *En route* e *Cathédrale*, elogiando o estilo e a recorrência ao simbólico da escrita de

Huysmans, além de elogiar as imagens e as impressões desses textos. Também disserta sobre a questão do misticismo.

VIELÉ-GRIFFIN, Francis. Le mouvement poétique. *Mercur de France*. Paris, t. 26, p. 5-10, avril 1898.

Resumo: Francis Vielé-Griffin reflete sobre os aspectos gerais da poesia de sua época. Discorre sobre o posicionamento dos jovens poetas, a versificação e a querela entre a tradição e a inovação.

QUILLARD, Pierre. Georges Clemenceau. *Mercur de France*. Paris, t. 27, p. 5-14, juill. 1898.

Resumo: Pierre Quillard discorre sobre a vida e a obra de Georges Clemenceau, que foi um médico, jornalista e estadista francês. A produção escrita de Clemenceau resultou em notas de viagem, textos sobre política e estética. Quillard é favorável aos escritos de Georges Clemenceau, indicando alguns de seus livros: *Au pied du Sinai*, coletânea de estudos de psicologia semítica; o romance *Les plus forts*; e sua retomada da tradição enciclopedista em *Rêve de d'Alembert*.

GOURMONT, Remy de. Sur la langue française – La déformation verbale considérée comme forme créatrice. *Mercur de France*. Paris, t. 27, p. 74-85, juill. 1898.

Resumo: Remy de Gourmont discorre sobre o livro *Les Déformations de la langue française*, de Émile Deschanel. Opondo-se a Deschanel, Gourmont avalia positivamente a evolução da língua francesa, e questiona se a sociedade de sua época estaria preparada para tal mudança, opinando sobre o posicionamento da Academia Francesa diante do fato.

LASSERRE, Pierre. Introduction au Faust de Goethe. *Mercur de France*. Paris, t. 27, p. 652-671, sept. 1898.

Resumo: Pierre Lasserre empreende estudo crítico do *Fausto*, de Goethe. Em seu escrito, considera a grandiosidade da obra, bem como sua popularidade na França, onde foram publicadas diversas traduções – nem todas, segundo Lasserre, dignas da avaliação positiva. Para o crítico, *Fausto* foi a obra “mais profunda do século XIX”. Pierre Lasserre comenta, ainda, os episódios do escrito de Goethe, detalhes de sua composição e a lenda do Doutor Fausto.

GOURMONT, Remy de. Reflexions sur le Saint François d'Assise de M. Paul Sabatier. *Mercur de France*. Paris, t. 27, p. 696-704, sept. 1898.

Resumo: Remy de Gourmont avalia positivamente as obras *Speculum Perfectionis* e *Vie de saint François d'Assise*, de Paul Sabatier. Para Gourmont, o trabalho de hagiografia de Sabatier era “admirável” e “científico”. Em seu texto, Remy de Gourmont também comenta a representatividade das figuras dos santos em sua época.

SOUZA, Robert de. Pour les uns et les autres. *Mercur de France*. Paris, t. 27, p. 124-130, sept. 1898.

Resumo: Texto crítico que serviria de prefácio à obra *Études sur la Poésie nouvelle: La Poésie populaire et le lyrisme sentimental*, de Robert de Souza. Em seu escrito, Souza discorre sobre os procedimentos da crítica literária de sua época, os conceitos de avaliações de poetas e do que seria uma “obra-prima”, além de defender aquilo que denominava “crítica positiva”.

MOCKEL, Albert. Un héros. *Mercur de France*. Paris, t. 28, p. 362-391, nov. 1898.

Resumo: Albert Mockel avalia e enaltece a obra de Stéphane Mallarmé. Mockel considera Mallarmé um “homem representativo”, um “herói”, uma “figura viva do Poeta”. O crítico pondera sobre diversas particularidades da poesia de Stéphane Mallarmé: seu lado decadente;

seus aspectos clássicos; a musicalidade e as imagens; a forma; a representatividade do “pensamento” em sua concepção poética; a forma; entre outros aspectos.

ANEXO 2 – Antologia

A proposta de estudo dos textos de crítica do *Mercure de France* que foram publicados no fim do século XIX centrou-se não apenas em desvendar as suas características e as particularidades do campo que os acolheu, mas, também, teve como objetivo tornar esses escritos conhecidos no Brasil. Para tanto, dedicamo-nos à composição desta antologia, que compreende linhas redigidas por colaboradores do *Mercure* que se atentaram às questões literárias de seu tempo, traduzidas da língua francesa para a língua portuguesa.

Os textos a seguir dispõem-se em ordem cronológica, para que os leitores e leitoras possam observar quais eram as premissas e considerações dos participantes do grupo do *Mercure de France* no início e no fim da década de 1890 – dois momentos distintos do Simbolismo francês. Em “A Literatura Maldoror”, publicado em 1891 e assinado por Remy de Gourmont, temos um exemplo do significado da escrita de Lautréamont para os *jeunes* e de que modo sua obra foi sinônimo de renovação, lema dos simbolistas. Em “A espécie irritável – A trégua”, Saint-Pol-Roux avalia os conflitos que permearam as diferentes escolas literárias de sua época, as sucessões e sociabilidades, elementos que discutimos ao longo da tese.

Em “Página encontrada: O ‘*Erechtheus*’ de Swinburne”, trazemos à luz um texto crítico assinado por Stéphane Mallarmé, eleito “mestre” pelos redatores do *Mercure*. A escolha desse escrito se deu pelo fato de, justamente, Mallarmé ter sido um referencial àqueles que aspiravam à renovação. Em “O verso livre”, Adolphe Retté discorre sobre as questões formais da poesia de sua época, quando a renovação da forma se adequou às propostas de renovação do próprio campo. Em “A escola romana francesa”, Ernest Raynaud nos atesta que o *fin-de-siècle* francês foi aquele dos *ismos*, em clara concorrência entre movimentos e perspectivas. Robert de Souza, em “A única questão”, versa sobre a poesia e seus cultores.

Pierre Quillard traz à luz a obra daquele que foi o grande adversário – ainda que de forma midiática – dos *jeunes* e do *Mercure de France*: Émile Zola. Zola foi considerado representante de um fazer literário visto, à época, como pertencente a um passado que deveria ser esquecido. Em contrapartida, Henri Ghéon e Paul Valéry, respectivamente em “André Gide” e “Durtal”, fazem crítica daquilo que correspondia às expectativas para o presente e futuro na literatura e das artes na França. Por fim, em “O movimento poético”, Francis Vielé-Griffin nos traz um pequeno balanço de questões que permearam a estética o campo literário daqueles anos.

A literatura Maldoror⁹⁴²

Retomar outra vez as notas críticas – e patológicas – que surgem como um bando de pássaros pretos entre as páginas desse livro: *Os Cantos de Maldoror*⁹⁴³ é algo exigido por seu volume considerável e pela incoerência de seu agrupamento. Trata-se de uma originalidade devastadora e tão inesperada, que um pouco de espaço é necessário para que nos reordenemos na sequência de leituras. Primeiro, é evidente que o autor, escritor de 17 anos (ponto verificado e pouco contestado), ultrapassava em loucura, de muito longe, esse tipo de desequilíbrio que os estúpidos da alienação mental qualificam ao usar essa mesma palavra – *loucura* – e atribuem às gloriosas inteligências, tais como Santa Tereza, Edgar Poe, a artistas de uma sensibilidade suprema, como Schumman.⁹⁴⁴ Interessa a divisão a ser feita entre o gênio e a doença cerebral, assunto que, na realidade, não foi nem mesmo suscitado, e o professor Lombroso,⁹⁴⁵ ocupado em vomitar, sem interrupção, sobre tudo o que é intelectual ou místico, as abjetas blasfêmias de sua porca ignorância. A informação deste autor é tão segura ao ponto de ele chamar Verlaine de Sr. Verlain, atribuir ao Sr. Mallarmé o *Traité du Verbe*, e citar como autoridade crítica o Sr. Jules Lemaître! Eis o que me dá certa confiança nas asserções do mesmo volume (*Le Génie et la Folie*), visto que não posso verificar.

Cantos de Maldoror, longo poema em prosa, cujos apenas seis primeiros cantos foram escritos. É provável que Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse), mesmo vivo, não o tivesse continuado. Sentimos, na medida em que a leitura do volume termina, que a consciência se vai, se vai, – e quando ela lhe retorna, alguns meses antes de morrer, ele redige as *Poesias*, nas quais, em meio a passagens muito curiosas, revela-se o estado de espírito de um moribundo que repete, desfigurando-as na febre, suas mais distantes lembranças; isto é, para essa criança, os ensinamentos de seus professores!

Um motivo a mais para que esses cantos surpreendam. Foi um magnífico golpe de mestre, quase inexplicável. Único, esse livro assim permanecerá, e desde agora ele permanece

⁹⁴² Neste texto, tomamos a liberdade de realizar uma tradução de trechos dos *Cantos de Maldoror*. Não se trata, contudo, de uma tradução definitiva, mas sim de uma proposta não-oficial de difusão do escrito. Em algumas passagens, servimo-nos da tradução realizada por Claudio Willer dos *Cantos e Poesias*, que constam da *Obra Completa* de Lautréamont, publicada pela Editora Iluminuras em 1997 (Nota do Tradutor).

⁹⁴³ (I) Conde de Lautréamont: *Os Cantos de Maldoror* (com água-forte, carta autografada; prefácio do editor. Em Genonceaux, 1890, in-12. Publicação de luxo com tiragem limitada, empreendida com a generosidade de um prazer pessoal.

⁹⁴⁴ Robert Schumman, compositor alemão (1810-1856). (N. do T.).

⁹⁴⁵ Cesare Lombroso, psiquiatra italiano (1835-1809). (N. do T.).

reconhecido na lista das obras que, a excessão de todo classicismo, formam a breve biblioteca e a única literatura admissíveis para aqueles cujo espírito, defeituoso, rejeita as alegrias, menos raras, do lugar comum e da moral convencional.

O valor dos *Cantos de Maldoror* não é concedido pela imaginação pura: feroz, demoníaca, desordenada ou exasperada de orgulho em visões dementes, ela assusta mais do que seduz; depois, mesmo na inconsciência, há influências possíveis a determinar: “Oh, *Noites* de Young, exclama o autor em *Poesias*, quanta enxaqueca me causaste!” Também dominam, aqui e ali, as extravagâncias românticas de tais romancistas ingleses ainda lidos em seu tempo, Anne Radcliffe e Mathurin (que Balzac estimava), Byron, depois os relatórios médicos sobre casos de erotismo, ainda, a Bíblia. Certamente, ele tinha leitura, e o único autor que não evoca, Flaubert, devia nunca estar longe de sua mão.

Esse valor que eu gostaria de qualificar é, acredito, dado pela novidade e originalidade das imagens e das metáforas, por sua abundância, sequência logicamente disposta em poema, como na magnífica descrição de um naufrágio: todas as estrofes (ainda que nenhum artifício tipográfico as designe) acabam assim: “O navio em perigo dispara os tiros de canhão de alarme; mas, soçobra com lentidão... com majestade”. Paralelamente, as litâneas do Velho Oceano: “Velho Oceano, tuas águas são amargas... eu te saúdo, Velho Oceano. – Velho Oceano, ó grande celibatário, quando percorres a solidão solene de teus reinos fleumáticos... eu te saúdo, Velho Oceano”. Aqui estão outras imagens: “Como um ângulo a perder de vista de grou friorentos maditando muito, durante o inverno, voa poderosamente através do silêncio”. Para qualificar os homens, são expressões de uma sugestividade homérica: “Os homens de ombros estreitos – Os homens de cabeça feia. – O homem de cabeleira piolhenta. – O homem com pálpebra gelada. – Humanos com pênis vermelho”. Outros de uma violência magnificamente obscena: “Ele recoloca-se em sua atitude arredia, e continua a olhar, com um tremor nervoso, a caça ao homem, e os grandes lábios de vagina da sombra, de onde escorrem, sem parar, como um rio, imensos espermatozóides tenebrosos que tomam impulso no éter lúgubre, escondendo, com o vasto desdobra-se de suas asas de morcego, a natureza inteira, e as legiões solitárias de polvos, abatidos diante dos aspectos dessas fulgurações surdas e inexprimíveis”. (1868: que não se acredite, portanto, em frases imaginadas em alguma gravura de Odilon Redon).⁹⁴⁶ Mas, que lenda, ao contrário, que tema para o mestre das formas retrógradas, do medo das indolentes efervescências dos seres que são quase, – e qual livro, escrito, afirmaríamos, para tentá-lo!

⁹⁴⁶ Pintor e artista gráfico francês (1840-1916). Considerado simbolista por seus contemporâneos, foi um dos fundadores do *Salon des Indépendants*. Próximo de Mallarmé e de Huysmans. (N. do T.)

Aqui estão, agora, anotações bibliográficas, das quais o único sistema é a exatidão, sobre as *Poesias* e a primeiríssima edição dos *Cantos de Maldoror* (canto I). *Poesias*, brochuras raras e desconhecidas, foram copiadas (v. p. 103) para ilustração e *prova*, algumas páginas, assinadas com o pseudônimo do autor, daqui em diante admitido como Lautréamont.

Isidore DUCASSE. *Poesias*. I-(II). “Eu substituo a melancolia pela coragem, a dúvida pela certeza, a maldade pelo bem, as queixas pelo dever, o ceticismo pela frieza da calma e o orgulho pela modéstia”. – Paris, jornais políticos e literários. Livraria Gabrie, travessa Verdeau, 25, 1870, com fascículos de 16 páginas, in-8º um pouco grande, com capa salmão muito clara. – A capa leva acima do título: Preço: um franco; e, na quarta página: “Aviso. Esta publicação permanente não tem preço. Cada assinante determina sua subscrição. No mais, ele dá apenas o que quer. Solicita-se que as pessoas que receberem as duas primeiras entregas não as recusem, sobre qualquer pretexto que seja”. Paris, imp. de Balitout, Questroi e Cia., 7, rua Baillif.

O fascículo II leva no verso da capa impressa: ENVIO: depois, abaixo: O diretor, I. D., rua do Faubourg-Montmartre, 7. O fascículo I foi registrado no ministério do Interior na semana de 16 a 23 de abril, e o fascículo II na semana de 18 a 25 de junho de 1870.

Dedicatória: “A Georges Dazet, Henri Mue, Pedro Zumaran, Louis Durcour, Joseph Bleumstein, Joseph Durand. Aos meus condiscípulos Lespés, Georges Minvielle, Auguste Delmas. Aos diretores de revistas Alfred Sircos, Frédéric Damé. Aos amigos passados, presentes e futuros. Ao Senhor Histin, meu antigo professor de retórica; são dedicadas, de uma vez para sempre, os prosaicos trechos que escreverei através dos tempos, dos quais o primeiro começa a ver a luz do dia hoje, tipograficamente falando”.⁹⁴⁷

Os Cantos de Maldoror. Canto Primeiro. Por ***. – Paris, imp. de Balitout, Questroy e Cia, 7, rua Baillif. Agosto, 1868, in-8º um pouco grande, de 32 páginas, com capa verde clara (preço: 30 cent.).

Essa primeira edição difere em alguns pontos da edição completa Lacroix, da qual a mais recente é uma reprodução. A cena de família (p. 36 da edição G.) é tipografada à maneira do teatro; assim:

⁹⁴⁷ Nomes de amigos de Isidore Ducasse. Georges Dazet, por exemplo, foi advogado francês e membro do Partido Operário. Também jornalista do *Peuple*, de Bordeaux. Henri Meu frequentou o mesmo liceu de Ducasse, em Tarbes. Pedro Zumaram, pelo escritor alcunhado seu “protetor”, foi, entre outras funções, cônsul da França em Montevidéu. Alfred Sircos foi diretor da revista *La Jeunesse*.

MALDOROR (*apresenta-se na porta de entrada e, por alguns instantes, contempla o quadro que se oferece aos seus olhos*) – O que significa... teu lugar não é aqui. (*Ele se retira*). – (*Aparecendo novamente alguns segundos depois*). Eu, resistir... Há mesmo um diálogo entre Maldoror e o Coveiro.

Essas diferenças são de muito pouco interesse; fala-se delas apenas para ser completo e chegar a isto: na primeira edição, lemos, p. 13: “*Ah! Dazet! Tu, cuja alma é inseparável da minha...*”; e, na segunda, sem qualquer mudança de contexto: “*Oh polvo com olhar de seda, tu cuja alma é inseparável da minha*”. – P. 19, lia-se: “Sim, desapareçamos pouco a pouco dos olhos deles, testemunha; de uma vez por todas, consequências das paixões, completamente satisfeito... Que afastem esse anjo de consolação que me cobre com suas asas azuis. *Parta, Dazet, que expiro tranquilo...* Mas, era, infelizmente, apenas uma enfermidade passageira e eu me sinto, com aversão, renascer para a vida”. Lê-se, agora, p. 36: “Sim, desapareçamos... completamente satisfeito... *Eu te agradeço, oh rhinolophus,*⁹⁴⁸ *por ter-me acordado com o movimento de tuas asas, tu, cujo nariz triunfou de uma crista em forma de ferradura: Eu percebo, com efeito, que essa era, infelizmente, apenas uma doença passageira, e me sinto, com desgosto, renascer para a vida. Uns dizem que tu chegavas em minha direção para sugar um pouco de sangue que está em meu corpo: porque esta hipótese não é a realidade!*”.

Primeira edição, p. 28:

“MALDOROR – *Dazet*, tu dizias a verdade um dia; eu não te amei, já que eu mesmo não me sinto de reconhecimento por este {O coveiro que lhe oferece hospitalidade}. Fanal de Maldoror, para onde guias teus passos?”.

Segunda, p. 54:

“– *Oh, piolho venerável, tu cujo corpo é desprovido de élitros*, um dia me repreendeste com animosidade por não amar suficientemente tua sublime inteligência, que não se deixa ler; talvez, tinhas razão, já que eu não sinto mesmo reconhecimento... Fanal...”.

Na citação seguinte, no nome de Dazet figura, na primeira edição, no lugar das passagens impressas em itálico:

“O irmão da sanguessuga [Maldoror] caminhava lentamente na floresta... Enfim, ele exclama: ‘Homem, quando encontras um cão morto revirado, apoiado contra uma eclusa que o impede de partir, não vai, como os outros, pegar com tua mão os versos que saem de sua barriga dilatada, considerá-los com espanto, desembainhar com uma faca, depois fraciona-lo em grande número, dizendo-te que tu, também, não serás mais do que esse cachorro. Qual mistério

⁹⁴⁸ Espécie de morcego (N. do T.).

procuras? *Nem eu, nem as quatro patas nadadeiras do urso marinho do Oceano Boreal*, não pudemos encontrar o problema da vida... Quem é esse ser, lá, no horizonte, e que ousa se aproximar de mim, sem medo, em saltos oblíquos e atormentados? e que majestade repleta de uma doçura serena! Seu olhar, embora doce, é profundo. Suas pálpebras enormes brincam com a brisa e parecem viver. Eu o desconheço. Fixando seus olhos monstruosos, meu corpo treme... Há uma espécie de auréola de luz deslumbrante em volta dele... Como ele é belo... Tu deves ser poderoso, pois tens uma figura mais que humana, triste como o universo, bela como o suicida... Como! ... és tu, *sapo!*... *sapo grande!*... *sapo desafortunado!*... Perdoe-me!... O que vens fazer nesta terra onde se encontram os malditos? Mas, o que fizeste de teus abcessos viscosos e fétidos, para ter uma aparência tão doce? Quando tu desceste do alto... eu te vi! *Pobre sapo!* Como eu pensava, então, no infinito, ao mesmo tempo que em minha fraqueza... Depois que me apareceste, *monarca dos lagos e dos pântanos!* Coberto de uma glória que pertence somente a Deus, quase me consolaste, mas minha razão frágil deteriora-se diante de tanta grandeza... Dobre tuas brancas asas e não olhe para o alto com pálpebras inquietas...'. *O sapo* sentou-se sobre as coxas traseiras (que tanto se parecem com a do homem) e, enquanto as lesmas, os bichos-de-conta⁹⁴⁹ e os caracóis fugiam sob a vista de seu inimigo mortal, tomou a palavra nestes termos: “Maldoror, escute-me. Observe meu rosto, calmo como um espelho... sou apenas um *simples habitante dos juncos*, é verdade, mas graças ao teu imaculado contato, que apreende somente aquilo que é belo em ti, minha razão engrandeceu-se e eu pude te falar... Eu preferiria ter pálpebras coladas, meu corpo com pernas e braços faltando, ter assassinado um homem, do que não ser tu... Porque te odeio!... Portanto, adeus, e não espere reencontrar o *sapo* em teu caminho. Tu foste a causa de minha morte. Mas, parto para a eternidade, afim de implorar teu perdão”.

Enfim, o primeiro canto terminava assim: “Tu, jovem homem, não te desespere, pois tens um amigo no vampiro, apesar de tua opinião contrária. Contando Dazet, tu terás dois amigos”. A segunda frase tornou-se: “Contando o *ácaro sarcopte* que causa a sarna, tu terás dois amigos”.

A loucura permanece incontestável, após refletirmos sobre esse sistema de correções; ela até mesmo se intensifica; – contudo, é preciso concluir sobre aquilo que se denomina uma loucura lúcida, uma loucura da qual os pacientes têm, relativamente, consciência, que perturba apenas uma ou outra série de suas faculdades (“Aprendeí, diz ou autor, em suas *Poesias*, que a

⁹⁴⁹ Inseto popularmente conhecido como “tatuzinhos de jardim” (N. do T.).

alma se compõe de uma vintena de faculdades”); – e para o conjunto dos *Cantos de Maldoror*, uma loucura que ladeia as fronteiras do gênio e, às vezes, insolentemente e categoricamente, as transpõe. Maldoror parece ter julgado a si mesmo, fazendo-se assim apostrofar por seu enigmático Sapo: “Teu espírito está tão doente que não percebes, que acreditas estar em teu natural cada vez que saem da tua boca palavras insensatas, embora cheias de uma infernal grandeza”.

Remy de Gourmont

A espécie irritável – A trégua

Assistimos a esse novo combate: Rapazes ferindo-se a golpes de pluma.

Trata-se dos poetas – é preciso dizê-lo?

Eles não podem se encontrar sem tricotar olhares maldosos no espaço que os separa.

Trocam uma palavra, e ela é uma bala.

De cada fortaleza de papel – oh, as fraternas *revistas* de outrora! – espalham-se nos campos rivais bombardeios de cusparadas.

Tal infortúnio não pode durar, realmente!

O aperto de mão, essa flor dupla, não desabrocha mais no Jardim da Beleza.

Eu peço a trégua.

O filósofo da Moral Egoísta e o pai da Luta-pela-vida, Hobbes, declara que o homem é o lobo do homem: *homo lupus homini*.⁹⁵⁰

Os nossos Jovens Poetas parecem reivindicar o monopólio dessa sentença desoladora. Enquanto tudo tende ao elogio, nesses dias de Fragatas Favoráveis, somente eles encontram-se em querela: *vates vati lupus*. Eu não conheço um inferno onde haja mais ódio do que entre a Jovem Literatura.

Lede esses órgãos, entrai em suas capelas, degradingolai em seus subsolos; vós sereis edificados.

Ali, blasfema-se com prazer,

Ide! Não se poupou na distribuição. Cada um recebe sua parte no pão abençoado. A minha chega pontualmente; eu a saboreio com misericórdia e, graças a Deus, tenho fácil digestão. Nada predispõe ao perdão como uma refeição copiosa; levanto-me da mesa apenas para absolver evangelicamente.

Nesses últimos tempos, publicada minha Declaração, fui muito atacado. Proclamar a arte da BUSCA DO ABSOLUTO é, segundo alguns espíritos elevados, um crime de lesa-banalidade, que merece vivas framboesas da fogueira. Minha gula impede-me de chamá-lo assim.

Mas vejam a maneira com a qual os camaradas tratam, aqui e ali, Charles Morice, René Ghil, Dumur, Remy de Gourmont, Gustave Kahn, Henri de Régnier, Jean Moréas, Paul Adam...

Ah! eu bem vi ameixeiras agitadas pelo mistral, mas nunca tão forte!

⁹⁵⁰ Sentença proferida por Plauto (254-184) e popularizada por Thomas Hobbes no século XVII (N. do T.)

A Crítica da mãe Angot⁹⁵¹ tornou-se a nossa.
Pois bem, isso deveria cessar, de uma vez por todas!

Eu sei, nós pecamos, uns e outros, mais ou menos. E isso é bom! Um poeta infalível seria um perfeito notário. Sei ainda que a Crítica tem sua razão de ser. Digamos além: a Crítica é tutelar; ama-de-leite, – por pouco vós vos limitais. Acrescentai a isso o fato de que ela é, em nossa era, certo feitiço que colhe uma viga de palha no olho do vizinho. Depois, os defeitos dos outros são um pouco as nossas virtudes, não é verdade?

Tudo isso, eu compreendo.

Admito mesmo, com prazer, que a Crítica, essa velha mania implantada em nossos costumes juvenis, é incurável, pois!

Causemos a desordem, portanto, se isso é assim; vamos tirar proveito do olho esquerdo do vizinho até que ele possa mudar-se com as vigas retiradas de nosso olho direito, critiquemos, está entendido, critiquemos a muito; ao menos, embelezemos de fitas as nossas férulas e, por Deus, não lancemos uns aos outros pedras na cabeça, mas cascalhos polidos, ou seja, argumentos.

Longe de mim a fraqueza de implorar que estraçalhemos o nariz com golpes mútuos de incensários, nem que nos atribuamos um gênio mútuo, como no bom tempo em que Béranger desaparecia.

Ponto!

Troquemos uma Crítica judiciosamente amigável, isso é tudo!

Amemo-nos, certamente, Poetas!

Amemo-nos simplesmente, fora de nossos privilégios de escolas! Amemo-nos como adversários leais e generosos! Amemo-nos porque somos a Juventude e, amanhã, será tarde demais! Amemo-nos porque, se quisermos, o Ódio custa caro e a Amizade é mais econômica... geralmente!

Enfim, reinstauremos a cortesia em nossos artigos, coloquemos uma presilha em nosso discurso e rendas em nossos gestos, quando eles dirigem-se ao Poeta, – pois o Poeta abriga uma Grande Dama: sua Alma!

Um escritor de minha geração, que há muito tempo se esquivou das ilusões de nossas simpatias e da hipocrisia de nossa atmosfera, me dizia:

⁹⁵¹ Referência à personagem da ópera-cômica *La fille de Madame Angot*, de Charlos Lecoq (1872). A Senhora Angot era o arquétipo da “mulher grosseira” que enriquece repentinamente (N. do T.).

- “Os Jovens Poetas, veja, são os Leprosos do Verbo. Eu evito sua cidade de Aosta⁹⁵² e trabalho belamente em minha pura solidão. Em nossos dias, a presença é humana e a ausência, divina”.

Portanto, tentemos nossa metamorfose, sejamos sociáveis e melhores; do contrário, cada um de nós deverá terminar como Homens das fitas verdes:⁹⁵³ fugir!

É fácil, parece-me, poupar-se do desfecho de Alceste.⁹⁵⁴ Sem mais ácido em nossos tinteiros a partir de agora, e estendamo-nos uma mão justa, assim como uma asa de andorinha: receita simples, naturalmente.

Querelar não é viver.

Mas, talvez, eu tenha examinado a situação através de lentes de aumento escuras, e, sem dúvida, tenha errado em acreditar tanto na Guerra dos Deuses.

Eu prefiro conjecturar uma breve disputa, tomada de um mal-entendido que nasceu de causas estranhas.

Com efeito, parece-me odioso pensar que Poetas possam, assim, de propósito, desmerecer Cisnes e Lises. Reflexões feitas, eu me convenço que, se eles partirem em guerra, sob o conselho de Vozes Malignas.

Em torno da Literatura vaga uma falange de Macacos sem rimas nem razão, cuja inatividade consiste em conduzir seu coração de fel do Oriente ao Ocidente, com o único fim de alterar, por meio de procedimentos indiscretos, o Sol-que-se-põe com o Sol-que-se-levanta. Entre os inocentes poetas, é certo que exista essa repulsiva diplomacia

O mal vem desses sicofantas,⁹⁵⁵ que em seu único ofício de Judas agrupa os Apóstolos. No futuro, metamos o pé em sua outra face.

Isso nos trará felicidade.

Para concluir:

Esqueçamos nossas rugas e desarmemo-nos. A hostilidade dos Velhacos é suficiente; oponhamos a ela nossa paz interior.

*Genus amabile vatum*⁹⁵⁶

⁹⁵² Talvez se trate de uma referência à comuna de Aosta, na Itália, que aparece na obra *Le Lépreux de la cité d'Aoste*, de Xavier de Maistre (1811), e que narra a história de um leproso enclausurado em uma torre (N. do T.).

⁹⁵³ Referência a um personagem da peça *Misanthropo*, de Molière (N. do T.).

⁹⁵⁴ Também personagem de Molière. Por denunciar a hipocrisia da sociedade, é obrigado a fugir (N. do T.).

⁹⁵⁵ Delatores; mentirosos (N. do T.).

⁹⁵⁶ Possivelmente, trata-se de sentença inventada por Saint-Pol-Roux (N. do T.).

Consequentemente, eu peço aos Srs. Camille de Sainte-Croix, Bernard Lazare e Vielé-Griffin, Henri Mazel, François de Nion e George Bonnamour, Iwan Gilkin, Zo d'Axa e Paul Roinard. Léon Deschamps, Maus, Werhaeren e Picard, Marius André, Paul Redonnel, Charles Bourget, G. de Dubur, Albert Mockel e Pierre-M. Olin, Robert Bernier, Camille Mauclair, René Ghil, Alfred Vallette... diretores ou redatores-chefe, para pregar a conciliação aos seus Colaboradores, – que seja Simbolista, Evolutivo, Romano, Romanesco, mesmo Magnífico.

Saint-Pol-Roux

*Página encontrada*⁹⁵⁷

O “*Erechtheus*” de Swinburne

Sob um céu de luto marasmático e de inverno, a alma nacional celebrando o Natal cristão, eis que, na própria era festejada anteriormente, magnífico, também religioso, o eco de alguns belos versos (fragmento que permaneceu o único de uma tragédia de Eurípides que um discurso do orador Licurgo insere) forneceu à maior voz da Inglaterra atual cerca de 1700 versos, que se apresentarão a esse país no fim de outro ano, entre os tempos esplendorosos de sua literatura. A obra do jovem poeta cuja *République des Lettres*,⁹⁵⁸ ávida para segui-la por meio do desvendamento do futuro, apresentou em seu primeiro fascículo um excerto há muito tempo célebre, se abre e se fecha em sua magistral plenitude de hoje por dois dramas antigos, *Atlanta à Calydon*, depois *Erechtheus*. Inteiramente fascinada pela prodigalidade esplendorosa de imaginação que emerge em uma de suas peças, a geração poética contemporânea esperava, com efervescência, que a outra aparecesse: diferente, nova, suprema. O interesse, como poderia ser; e o tom e o conceito: impaciência, não há dúvida. Somente o fato de que devia se produzir na carreira perfeita do próprio gênio a mais livre atitude! Convida-me a constatar: por uma regularidade simples, a dizer um pouco de frases que consolam pelo pouco tempo que tenho para falar. Abstração feita da magnificência tirada de sua riqueza para essas tragédias da era quase moderna, *Chastelard* e *Bothwell*, toda a profusão de fuga precoce, que invade o drama de início, encontrou um curso natural em duas coletâneas de cantos líricos, extasiados de amor e liberdade, *Poèmes et Ballades* e *Chants avant l’Aurore*: à tragédia da maturidade espiritual permanecia, portanto, a fortuna nova de uma inspiração culta, pura, embora entusiasta, muito mais conforme a alguma coisa do grego.

Sigam a marcha pacífica da ação. *Erechtheus*, rei de Atenas, invoca essa terra santa que oprimiu o inimigo Eumolpus; e logo, enigmático, ele anuncia à sua mulher Draxithea que o destino, para a benção da cidade, quer o sacrifício de sua filha Chtonia, que recebe o oráculo da boca materna: simplicidade e ternura, somente o inefável entre a mãe e a filha, e o adeus calmo como o assentimento. Personagens outras, um arauto lançou o desafio de Eumolpe; um mensageiro que diz a imolação ao pé do mesmo palácio da Virgem, entre suas irmãs, oferecidas

⁹⁵⁷ Como apêndice ou nota àquelas que foram “rabiscadas no teatro”, esta página, que tem o interesse da opinião de um poeta sobre um poeta, ambos em seus reinos déspotas; Sr. Stéphane Mallarmé nos permite reimprimi-la. Ela não o foi mais (há quinze anos) desde a terceira edição da *République des Lettres*, e como hoje se trata de um Swinburne ainda não afrancesado, o trágico. – E depois, o pretexto? A assinatura basta.

R. G.

⁹⁵⁸ Possivelmente, trata-se da revista mensal *République des Lettres*, dirigida por Catulle Mendès (N. do T.).

elas mesmas à morte; um arauto ateniense para proclamar a honra de Erechtheus pela ira vultosa após a derrota do invasor. O espetáculo acaba com a sobrevivente pedindo aos deuses para lhe atribuírem também, Praxithea, esposa e mãe, o benefício da morte: Athénor, favorável ao desejo, lança sua proteção eterna sobre a cidade que leva seu nome. O trágico, muito contido, permanece nas regiões superiores da ideia, enquanto na fala e nos atos reina a augusta nudez dos sentimentos antigos e sua delicadeza suave. Odes agora, a estrofes e antiestrofes, seguidas de dísticos de coros acrescentados a todo esse longo hino, e um deles, especialmente, evoca e imita a passagem impressionante do Vento do Norte, compondo uma sublime música de trompetes ou de flauta lenta que, muito tempo após sua interrupção, mistura-se com a voz da personagem em cena, apoiando-a. Eu assinalo, também, em proporções às vezes quase desconhecidas, o silêncio: profundo, divino, jacente na alma dos leitores; e de onde se desprendem, de tempos em tempos, tais versos um do outro, enviados por um homem ou uma mulher, depois dísticos ou tercetos, assim como tantos motivos puros, vibram sobre um fundo de emoção mais sutil e mais nobre. Em grandes traços escrita e precoce, (tal é, um pouco) a impressão causada pelo todo.

Quem quer que abra um livro para *cantar dentro de si*, o verdadeiro leitor de versos tem, há dez anos, na Inglaterra e, antes disso, na França, ele o fará, tomando emprestado para sua alma a abertura das asas de cada uma das instâncias da obra lírica de Swinburne. Esses poemas (independentemente de tudo o que comportam *de humanidade*, em um sentido superior) humanamente, portanto, satisfizeram o seu desejo; é o mesmo dos quatro dramas: a saber, eles devem ganhar vida nos teatros e na notoriedade de se comunicar pela cena, imediatamente, a um auditório? Questão que se impõe, primeiro, ao espírito de um francês: pois, entre nós, a grande luta foi entregue, e a vitória obtida pelo Poeta deste tempo; ela ainda o é um pouco diariamente desde Victor Hugo, e assim o será amanhã. Os mestres, na Inglaterra, pudicos ou nobres? mas, reservados, ao lado da cena triste que absolve quase toda a longevidade gloriosa de Shakespeare e de seu grupo, criaram um outro tipo de teatro, também extraordinário, feito dos majestosos fantasmas que assombram o espírito do século, mas, do qual somos, no entanto, espectadores apenas em nós mesmos, um tomo aberto em olhos fechados. Shelley, Byron, e sempre com eles Beddoes, outros (eu não nomeio) assim como nosso amigo Horne, inauguraram e mantiveram essa festa ideal, que, a princípio, pareceu consagrada à obra dramática de Swinburne: e, se não é duvidoso que muitas das vastas composições atribuídas a esses gênios ou a seus sucessores estejam em condição de afrontar o cenário e o ator, é certo que a mais recente, *Erechtheus*, saberia, em uma solenidade excepcional, intencioná-la. “Nós queremos um teatro quotidiano e nacional (dirão os bem-intencionados), e não uma

ressurreição, mesmo igual à vida, da arte grega”; ou: mas, enquanto esse teatro não se produz entre vós na hora em que está, rejubilem-se das reconstituições do século XVI; ou, do que houve de notório anteriormente, é a antiguidade (evocada, sobretudo, pelo momento atual). Traçada com impecáveis linhas sobre o modelo antigo, mas, inspirando-se de um sopro atual, a peça de Swinburne, excetuando algumas prolixidades deliciosas, pode, diante de todos aqueles que a leem, se executar e encantá-los (mesmo em seu senso crítico íntimo), nem que por apenas uma noite, o que é a eternidade. Esses poucos versos a omitir, sozinhos, os quais não posso recitar, verdadeiro encantamento. Nada, por causa da esperança de que uma vez aparecerá aqui algum estudo total da poesia de lá, foi feito presentemente, além de procurar uma noção geral até o vago, da importância tripla do *Erechtheus* em si, entre a obra de Swinburne e quanto à arte inglesa contemporânea: três palavras respondendo ao envio de seu livro, no espaço de um cartão de visitas, que dignou fazer o Mestre vizinho; não a mim, mas à toda Redação e, um pouco, agora aos leitores da Revista.

Stéphane Mallarmé

O verso livre

Aos Poetas.

Eu gostaria aqui, sem demorar nas questões de técnica, tais como a sucessão e o entrecruzamento regular das Rimas femininas e masculinas, a Consoante de apoio obrigatória, o hiato banido sob a cor da eufonia, e outros entraves um pouco bizantinos, expor algumas noções simples a respeito do verso livre. Excluirei os problemas de quantidade e as considerações metafísicas, e falarei apenas do ritmo, com a pretensão de que ele baste a exprimir a emoção lírica e que possa obter sua máxima intensidade somente em estrofes que compreendam um número variável de versos, estes formados de um número variável de sílabas – segundo o indivíduo-poeta, livre das influências e das Regras.

I

Certamente, houve, segundo as poéticas hoje ultrapassadas, belos poemas, impregnados de emoção, sabiamente ritmados, mas, talvez, não exista um só desses poemas que não contenha versos frágeis e redundâncias. Por quê? Porque as exigências da Rima rica, por um lado, a necessidade de um número uniforme de sílabas, por outro, prejudicavam a livre expansão do ritmo. As Circes da regra estrangulavam essa criança louca, o verso, com uma corrente que, por ser de ouro e ornada de joias maravilhosas, não era nada além de uma corrente.

Daí os refinamentos mais extraordinários: depois da Rima rica, quiseram a Rima rara; e todas as exigências exóticas imagináveis se implantaram como plumas de rei negro no encaixo do pobre Alexandrino. – Daí, um estranho abuso do soneto, o qual transformaram em uma espécie de monstro, alternadamente quadro estátua, ourivesaria, quinquilharia, clamando este elogio: “Como é bem feito!” – Ah! O dia em que esse menino genial, Verlaine, colocou um soneto de cabeça para baixo!⁹⁵⁹ Naquele dia, a primeira bomba explodiu no templo da Regra. Que ruína de Parnasianos: uns ficaram petrificados, outros acordaram jornalistas... Por isso, uma superstição e um erro técnico. O primeiro, o verso “bem concluído”, o verso provérbio, o verso que se repete, o verso que os críticos inserem na construção pretensiosa de seus artigos, e que bastaria a julgar de bom grado um poeta. É uma imperfeição extremamente nacional. O

⁹⁵⁹ Referência ao soneto “Résignation”, um dos que compõem os *Poèmes saturniens*, de 1866 (N. do T.).

segundo repousa sobre uma asserção muito temerária, a saber, que o verso clama, necessariamente, um segundo verso que rima com ele, e sem o qual não pode estar completo.

Poderíamos acrescentar: daí o culto estranho, dedicado por alguns, ao Alexandrino que se tornou o tipo, o modelo, a medida, a Flor sagrada ao lado da qual os outros versos menos favorecidos em sílabas são apenas trepadeiras e ervas-daninhas.

Esse grande amor pelo Alexandrino se explica: ele era o verso que comportava mais sílabas. Limitados, por outro lado, contidos em atribuições da Rima vexatória, impelidos nos cruzamentos da Sucessão regular, que ascendem dos tribunais da Tradição, condenados à espórtula do número regulamentar de sílabas, os poetas encontravam no Alexandrino um simulacro de liberdade.

O Alexandrino pode ser, é verdade, um verso excelente: livre de seus entraves, ele se acomoda bem à narrativa e ao diálogo dramático, mas, em princípio, não possui nenhuma superioridade rítmica ou outra sobre os versos de metros diferentes. Um bom Alexandrino vale mais do que um mau verso de dez sílabas – e reciprocamente. Nada mais, pois não existe Alexandrino ideal, que passa nos sonhos dos poetas, deus supremo da Arte, orquestra, palavra sintética que resume todas as frases e todos os poemas, tipo de sílaba *Om*⁹⁶⁰ da qual alguns falam, os olhos em êxtase, a voz trêmula, com ares de Buda contemplando o seu umbigo.

Ora, a única unidade racional é a estrofe, e o única guia para o poeta é o ritmo; não um ritmo ensinado, encarcerado por mil regras que outros inventaram, mas um ritmo pessoal, que ele deve encontrar *nele mesmo*, depois de ter se afastado dos preconceitos metafísicos e vencido as barreiras que lhe opunham os Dicionários de Rimas e os Tratados de Versificação, as Artes poéticas e a Autoridade dos Mestres.

II

Contudo, quando os Mestres e os Precursores vos pregam, de acordo com uma Ciência honesta e, a grosso modo discipulado, tão bem resumidos por este verso, que deve ser de Boileau,⁹⁶¹ que:

Para conhecer seu ofício, é necessário tê-lo aprendido.

⁹⁶⁰ Mantra do hinduísmo (N. do T.).

⁹⁶¹ Nicolas Boileau-Despréaux, crítico e poeta francês (1636-1711).

quando eles vos engajam a vasculhar os autores, escutai-os – sob reserva de inventário. Emprestai apenas um ouvido negligente às conversas frenéticas de admiração pela obra de tal poeta reputado, mas defunto – conversas que, geralmente, terminam com esta frase: “É o Precursor de todos nós”. Não protesteis, mantende o silêncio, pensai em outra coisa, fazei mentalmente alguns versos. Mas, uma vez de volta às vossas casas, pegai “o autor” a vasculhar, lede tranquilamente, sem vos preocupar em procurar na página tanto “essa estrofe na qual há um quarteto tão notável, mas uma rima tão frágil; esse soneto espantoso, de dificuldade vencida, belo como um príncipe Hindu ornado de gemas as mais brilhantes de Laore⁹⁶² e Bijapur,⁹⁶³ e que entra em um Olimpo de mármore enquanto uivam as trombetas de Valquíria”. Vós achareis, talvez, que esse soneto amalgama muitos motivos, de diferentes categorias; talvez, vós o qualificareis *rastaquouère* no Parnaso – entendo-o como o de Apolo; talvez, vós o achareis perfeito e bom em seu lugar no livro. De qualquer modo, tereis adquirido uma opinião pessoal – *livre*.

E, depois, se os versos são belos, eles vos dourarão a alma de um clarão de aurora: nunca se leu versos tão belos.

Quanto a saber seu ofício, sim, é preciso sabê-lo e a fundo, mas não como Eles o entendem.

III

Eu gostaria de encontrar um bárbaro, um ser primitivo e sensitivo, que se arrepia nos calafrios da floresta, sonhador por causa do murmúrio dos juncos acariciados pelo vento às margens dos rios, iluminado por um sorriso doce, pueril, nas querelas dos pássaros, *instintivamente* inclinado diante da pureza do sol que se levanta, e sobretudo apaixonado, sem sabê-lo, por alguma Eva que surgiu em uma noite de primavera, no azul longínquo de uma alameda, desaparecida Deus sabe quando em direção aos salgueiros. E eu gostaria que ele tivesse o dom do verso. Eu lhe diria: “Meu irmão, eis-te aqui, vindo sozinho, ignorante, pobre, em um mundo onde o isolamento, a ignorância e a pobreza são porões frios e escuros, sobre as quais a Matéria conservada construiu seu palácio. Fatalmente, és fadado ao aprisionamento nesses porões, em comunhão de miséria com a multidão de seres, entre os quais alguns são como tu, belos e fortes, e conservam nos olhos uma faísca da luz perdida, dos quais os outros, nascidos no subterrâneo do desejo de dois miseráveis, são raquíticos, lugubres, e têm no fundo

⁹⁶² Cidade paquistanesa (N. do T.).

⁹⁶³ Sultanato indiano (N. do T.).

de seus olhos apenas a morna obscuridade de um desespero secular. Ali, se teus carcereiros se dão conta, por acaso, da canção floral que fizeram manifestar em ti a floresta e os rios, os pássaros e o sol, e essa mulher desaparecida, eles, algumas vezes, te tirarão das trevas; eles te revestirão de falsos brilhantes e tu cantarás para diverti-los. Então, como tu és belo, as Grandes Damas te lançarão bombons, e os Grandes Bandidos te farão beber uma taça de vinho. Entretanto, irão cansar-se logo de tua canção, achando-a monótona e “muito natural”. Porque tu trazes, com uma parte do grande céu azul, a alma dos bosques floridos e sonoros, porque exalas o bom ar livre nessas pesadas salas tomadas de perfumes artificiais e que somente a morta claridade das lâmpadas ilumina, teus Mestres te odiarão; eles te enterrarão para sempre na profundidade do porão sem esperança. Ou melhor, supondo que serás um agradável criado, eles te polirão, eles te moldarão, eles te castigarão, eles te farão mostrar Educação. – Nesse caso, tu estás perdido: tu te tornarás bufão do Padre e do Mago, do Rei e da Rainha, do Capitão das Guardas e do Tesoureiro, do Grande Juiz e do Proprietário... ou seja, a *coisa* do Mentiroso e do Ingênuo, do Grosseiro e do Ladrão, do Prevaricador e do Satisfeito.

Se por milagre – e esse milagre acontece, às vezes – tu escapas do porão e da Educação, tu te refugiarás no mundo dos poetas. É um país estranho, onde reinam o sonho, a aurora boreal e o céu estrelado. Os habitantes se isolam o máximo que podem uns dos outros, e se esforçam em contruir suas casas de maneira muito diferente, e muito afastadas da do vizinho. Ao redor de suas casas, eles cultivam um pequeno jardim, e eles gritam muito alto se alguém, percebendo ali flores que lhe agradem pelo perfume, mas que, a seu ver, estão mal dispostas, as exaltam em poucas palavras, fazendo suas ressalvas sobre o estilo decorativo do jardim. Ainda que, no geral, eles se evitem cuidadosamente, como todos eles receberam, mais ou menos, Educação, uma tendência barroca os incita, alguns dias, a se reunirem para exaltar um dentre eles. Louvam suas flores e seus procedimentos de cultura, informam-se sobre seu método, convidam-no a proclamar Regras, e, se ele tem a fraqueza de ceder aos seus clamores elogiosos, conduzem-no a um pedestal e o conduzem através do país, cantando em uníssono louvores imitados de seu estilo – correndo o risco de deixá-lo cair na vala da estrada caso ele comece a levar-se a sério. Isto se chama: fundar uma escola.

Protege-te das Escolas, das estufas onde um horticultor abusado ou malandro cria flores quase artificiais, estabelece uma Tradição – obtém monstros. A cada passo, tu as encontrarás, as estufas!

Há a Escola Romana, onde te ensinariam a tecer tapeçarias com velhas lãs e ouros sem valor, onde te imporiam o respeito às mitologias ultrapassadas – onde tu te tornarias um neogrego duvidoso e um *graeculus*⁹⁶⁴ verdadeiro.

Há a escola tradicional, esta, com muito prazer, florescente em muitas cidadezinhas. Ali defende-se a Tradição, e replantam-se em seu pedestal estátuas avariadas – demolidas. Sobretudo, grita-se *raca*⁹⁶⁵ ao individualismo. São brava gente que procura o Velo de Ouro sobre as costas dos carneiros de Panurge.

Há, também, os católicos. Tu os afastarás assim que eles se empenhassem a exaltar o Dogma e a embriaguez mística, pois tu não necessitas de Dogma, e teu misticismo, tu o encontrarás em ti, sem o socorro das Imagens e Breviários. Tu afastarás esses outros católicos que casam a Santa Virgem com Prometeu; são Fanfarrões no Monsalvat.⁹⁶⁶

Em seguida, tu te depararás com os Simbolistas. Não são os menos perigosos. Eles te explicarão que um poema deve ter três sentidos sobrepostos, cada um deles sendo representado por um único símbolo eleito; como se todo poeta verdadeiro, de todo tempo, não tivesse edificado, pelo próprio fato de que produziam uma obra de arte, os símbolos pessoais, sem se preocuparem se eles tinham três sentidos ou vinte e quatro! Almas partidas, eles se esforçarão em acumular véus preciosamente bordados em volta de um vazio que eles batizam Ísis. Não te atendas às suas charlatanices, não te assustes por causa dos ares iniciados com os quais eles repetem a palavra Símbolo; apesar de seus gritos, rasgue tranquilamente os véus; debaixo, nove entre dez vezes, tu não encontrarás nada.

Enfim, eis os que colhem os versos como flores de nenúfar no lago de seu coração. Eles são doces e benignos. Eles derretem-se em lágrimas sobre si mesmos e sobre outrém, eles amaldiçoam o pensamento. E eles exclamam:

O sol se pôs atrás do Instituto.⁹⁶⁷

Trata-se, talvez, de traduzir em milagre as aspirações de um coração neo-cristão transportado porque, extenuado pelo céu de ouro, um voo cinza de cegonhas aniquilava-se sobre uma cúpula muito feia. – Mas, este não é um verso.

Existem muitas outras escolas; todos os dias, nascem outras novas. E tal é a necessidade de ir em trupe, de se informar sobre os Sistemas e sobre os Procedimentos, os quais

⁹⁶⁴ “Pequeno grego” (N. do T.).

⁹⁶⁵ Termo que designa profundo desprezo (N. do T.).

⁹⁶⁶ Colônia australiana (N. do T.).

⁹⁶⁷ Aparentemente, trata-se de uma referência aos versos de “Le soleil s’est couché ce soir dans les nuées”, de Victor Hugo. Publicadas em 1829, essas estrofes trazem ao leitor um sujeito lírico subserviente às condições de seu entorno e a efemeridade da vida – tal qual a de muitas ideias que fervilhavam na literatura do XIX (N. do T.).

a Educação desenvolveu entre os poetas, que perdem ou dilapidam o mais puro de seus seres, que estufam sua voz inata para salmodiar à imitação de um Mestre. Depois, as escolas se querelam entre elas: vemos brotar sem percalços os Manifestos e as Profissões de fé, os Prefácios proféticos e as Declarações em nome da Arte.

Contudo, os outros, os Contentados, em seus palácios, que temem e que odeiam os poetas tanto quanto temem e odeiam seus enterrados, alegram-se com esses desacordos. Eles riem dos golpes e dos ferimentos, e do fel esparramado; eles se dizem: “Os poetas querelam entre eles, eles nos deixarão em paz”.

Foge, foge portanto de todos os cenáculos barulhentos, não escute mesmo os conselhos que poderei te dar. Eu também provei da Educação, eu também exaltei os Dogmas e segui as Escolas. Conserve de minhas palavras apenas as noções simples, aceita livremente por tua consciência, quando tua razão tiver demonstrado que elas são justas.

Então, aprenda teu ofício, trabalhe, procure *teu* ritmo nos impérios profundos de tua alma, com paciência, com obstinação. Saiba que esse ritmo é mutável e multiforme, que hoje ele quer cantar a melopeia da floresta palpitante ou a cantilena dos juncos das margens dos rios, que amanhã será a ode de amor por que Eva que retornou terá entrelaçado em volta de teu pescoço seus braços frescos como flores e sinuosos como serpentes, ou ainda o hino que reconhece quando o puro beijo do sol que nasce lavará teu rosto dos terrores noturnos. E quando o tiveres encontrado, quando tiveres afastado as Aparências e os Prestígios, que impedem a aproximação, ele jorrará vivamente, em estrofes felizes e variadas, nas quais soarão todos os timbres, onde rebentará toda a vida.

Pois o ritmo é a própria vida. Vá, siga-o, ele é a criança nova que dirá tua alma *a ti*, e a dirá livremente, zombando da Rima rica e da Rima rara, do número e da quantidade das sílabas e das coisas ‘bem feitas’, e de tudo aquilo que inventaram os Mestres e os Hábeis”.

IV

Ora, tu sabes o que acontecerá? – Teus irmãos, os poetas, te detestarão.

Muitos virão e te dirão: “Sim, mas Fulano soube aliar as audácias *hoje* necessárias e o respeito à Tradição: seus versos livres são diferentes do Alexandrino”. Outros te dirão ainda: “Mas, eu penso que não é necessário, de modo geral, ultrapassar doze sílabas; vós sois uma excessão a não seguir; o verso livre deve se limitar”.

Ah! Os pobres seres divididos! Se acreditas em mim, tu zombarás deles.

E depois, o que te importa: tu terás produzido uma obra, a obra que uma sociedade *verdadeira* admitiria como tua contribuição ao labor comum, já que terás criado vida à tua imagem. Serás um espírito livre que usa livremente de um meio pessoal de expressão, salvo toda Educação e toda Tradição – *farás o que tu queres*”.

Adolphe Retté

A escola romana francesa

O renascimento romano não é, de modo algum, um movimento artificial nascido de um capricho de poetas. Qualquer um que tenha seguido de perto as manifestações literárias desses últimos anos concordará que ele era inevitável. Na arte, as revoluções apresentam o encadeamento rigoroso das estações. Assim que elas dão o seu fruto natural, culminam em excessos que clamam a reação. Esse gosto novo, que surgiu com Moréas e seus discípulos, não possui, portanto, algo que deva surpreender. Poderíamos apenas admirar que ele não tenha se manifestado mais cedo.

Foi possível esperar por ele na primeira metade deste século, enquanto os versos de André Chénier,⁹⁶⁸ recentemente publicados, cantavam frescos nas memórias, e que o excelente crítico Sainte-Beuve acabava de tirar do esquecimento Ronsard⁹⁶⁹ e os poetas da Plêiade. O momento parecia favorável. A moda se impondo, todo mundo *ronsardizava* até o insensato Gérard de Nerval. Produziu-se, então, um movimento de ideias, um trabalho de opiniões que deveria criar uma atmosfera favorável à eclosão de um ideal novo; mas, os espíritos não estavam maduros e aqueles que, como Gautier, Banville, Leconte de Lisle, tiveram a intuição desse novo ideal, encontraram-se desviados pela perniciosa influência de Hugo. Eles não tiveram força para resistir à corrente romântica que conduzia o século. Voltaram-se para os mestres da Antiguidade, mas limitavam-se às imitações de segunda mão. Apaixonaram-se pelo cenário, pelas atitudes; procurava-se, ali, a cor local. Todas essas viagens para a Grécia, pátria das musas, foram apenas, como hoje são as do Sr. Pierre Loti, pretextos para novas fantasias. Até então, cobriram-se de ridículo em Italiano, em Espanhol, em Hindu. Faltava a clâmide⁹⁷⁰ a essa farsa. Tratava-se de uma lacuna que foi preenchida. Mas, ninguém ousou, pastichando os versos antigos, introduzir um pensamento novo, seguindo o conselho de André Chénier. Atrapalharam-se com uma reconstituição vã e pueril, que não tinha nenhuma chance de dar resultado, ao invés de, decididamente, realizar uma obra original e fecunda.

Se o renascimento romano, isto é, o retorno, no pensamento e no estilo, ao equilíbrio e à harmonia, tivesse sido desejado nos mais verdes anos do romantismo, compreenderemos quanto, após os mil excessos do decadentismo e do simbolismo, ele teria se tornado, hoje, necessário. Não havíamos visto o Parnaso francês entregue à pior desordem e anarquia? O ideal esteve reduzido à notação das emoções carnisais, apenas aos instintos; a língua foi transformada

⁹⁶⁸ Poeta francês que esteve envolvido na Revolução Francesa (N. do T.).

⁹⁶⁹ Poeta Pierre de Ronsard (1524-1585) (N. do T.).

⁹⁷⁰ Na Grécia antiga, manto que se prendia por um broche (N. do T.).

em uma espécie de patoá, de jargão incompreensível. Ousava-se proclamar que era indispensável ignorar a gramática e a prosódia para agir como poeta. Era preciso permanecer em sua veia natural e explorá-la instintivamente, por medo de que ela fosse perturbada por uma afluência estrangeira. Dizia-se: “A arte de pensar e de escrever não existe. Se existisse, não nos ajudaria. O artista não se interessa por tratados e manuais. Para ele, será suficiente ceder aos impulsos de seu demônio. É uma lira elevada no espaço e que só tem de submeter-se ao vento para proferir uma doce harmonia”; e assim inclinava-se o artista à preguiça e à desordem. Essas teorias repreensíveis haviam dado seu fruto legítimo. Jamais tantos esforços haviam resultado em um tal nada; e, contudo, entre esses simbolistas, a maioria era de boa-fé, alguns eram perfeitamente talentosos.

Quantos devem se arrepende de terem apreendido literalmente essa tirada espirituosa de Verlaine. Eles poderiam ter pensado que Verlaine, armado ou não para a disputa literária, tivesse sofrido da disciplina dos Parnasianos, e que ele tinha literatura tanto ou mais do que qualquer um. Quando àqueles que, influenciados pelas nebulosas literaturas do Norte, procuravam o ininteligível e cultivavam o mistério, o sonho, o além, a frase orquestrada, a audição exposta, o que eu ainda sei? mais vale nada dizer; sem contar que de toda essa mixórdia de barbarismos e de palavras de escritos indecifráveis se desprendia uma impressão única de dolorosa tristeza e de profunda desolação.

Era preciso reagir contra essa barbárie de estilo, esse colapso do pensamento, esse pessimismo desmoralizante e estéril, eis o triplo objetivo ao qual nos propusemos. Eis a tripla razão de ser da Escola Romana.

Nosso agrupamento encantou, tanto havíamos perdido o senso do justo e a noção das coisas. Dedicaram-se a duvidar de nosso desinteresse e de nossa boa-fé, que, contudo, já estão provados. Queríamos ver em nosso primeiro manifesto apenas uma propaganda disfarçada, uma espécie de maquinação destinada a confiscar a atenção pública, com um objetivo vergonhosamente aproveitável. Repreenderam essa disciplina que havíamos eleito, o título de príncipe foi delegado a Moréas. Compadeceram-se desses aprendizes regimentados em uma autoridade. Falaram de camarilhas. O quê? esses poetas haviam perdido todo o orgulho, ao ponto de aceitar a insígnia!

Os que inflamavam um resto de benevolência para o nosso lado, desaprovavam, sonhando com a fragilidade dos sistemas construídos sem elemento autêntico, o aborto frequente das mais legítimas incursões. Sua desconfiança se justificava. Eles não assistiam, há

dez anos, ao espetáculo dos jovens estetas lançando seus eczemas⁹⁷¹ em manifestos? Era uma orgia de propagandas e de cartazes, de teorias ruidosas cuja importância, com frequência, culminava apenas em obras de rara insignificância.

Para eles, chegou a hora de se tranquilizarem, e é com satisfação de uma parte do trabalho cumprido que podemos lhes oferecer, depois de *Le Premier Livre Pastoral* e *Le Pèlerin Passionné*,⁹⁷² em versão melhorada:

ERIPHYLE (I)⁹⁷³

LE CHEMIN DU PARADIS (2)⁹⁷⁴

LA MÉTAMORPHOSE DES FONTAINES (3)⁹⁷⁵

LE BOÇAGE (4)⁹⁷⁶

Dessas obras, eles apreenderão a certeza de que não mentimos em nosso programa e que o esforço correspondeu à nobreza do empreendimento.

Ao folhear esses livros, os autores rapidamente se darão conta de que éramos animados apenas pelo único desejo de reconduzir a arte francesa ao seu verdadeiro destino. Eles verão ali, também, que nossa intenção não é a de nos prendermos ao passado, como malignamente insinuou-se, e que não fizemos obra de antiquários e de curiosos, mas de escritores que, de modo algum, desdenham das aspirações modernas, das que, ao menos por sua nobreza, valem a pena de serem acolhidas.

Após Taine, um bando de tolos esforçou-se a gritar aos artistas: “Sejam de seu tempo, se quiserem figurar na posteridade”; advertência ridícula, não importa como a ouçamos.⁹⁷⁷ Uma obra só tem chance de subsistir se ela carrega, afora a marca de seu tempo, o sinal de algo imperecível e eterno, uma verdade de todos os tempos. Qual é, portanto, essa arte que queriam rebaixar até ser apenas o espelho de uma moda instável, de um gosto frágil, de um humor passageiro? A arte está além do tempo e não tem de levá-lo em consideração.

⁹⁷¹ Enfermidade da pele (N. do T.).

⁹⁷² Publicados, respectivamente, em 1892 e 1891 (N. do T.).

⁹⁷³ I vol. de JEAN MORÉAS (Biblioteca Artística e Literária).

⁹⁷⁴ I vol. de CHARLES MAURRAS (Calmann Lévy).

⁹⁷⁵ I vol. de RAYMOND DE LA TAILHÈDE (Bibliothèque Artistique et Littéraire).

⁹⁷⁶ I vol. de ERNEST RAYNAUD (Biblioteca Artística e Literária).

⁹⁷⁷ A aplicação dessa teoria falsa fez inúmeras vítimas em nosso tempo, cuja mais ilustre é, certamente, Émile Zola. Esse escritor candidatou-se à glória, esforçando-se ao máximo para pertencer ao seu tempo. Ele manteve o jornal dos *faits-divers*; ele descreveu os Halles, as lojas do Louvre, a estação St-Lazare, o hipódromo de Auteuil, o bulevar dos Capuchinhos, e ele disse a si mesmo que, a partir disso, certamente refletiria sua época; mas, considerando apenas o interesse dos documentos que ele acumula em favor dos sobrinhos netos, podemos nos perguntar se estes não prefeririam se informar em fontes mais oficiais, como, por exemplo, o *Bulletin des Lois*, a *Revue de la Mode* e a *Gazette des Tribunaux*. As chances de sobrevivência dos romances do Sr. Zola encontraram-se, portanto, diminuídas.

Não se deve dizer aos poetas: “Se os senhores desejam a imortalidade, refleti vós sobre seu tempo no que ele possui de particular”, mas “refleti vós sobre a humanidade naquilo que ela tem de universal”.

Vós me fareis a objeção de que, se a alma permanece a mesma, é de nuances e sentimentos que variam com os séculos; que a vinda do cristianismo, por exemplo, modificou as condições e economias do pensamento, e que os mecanismos da consciência se complicaram desde Homero. Eu o sei, mas bastará ao artista traduzir sinceramente seu pensamento para que as mais imperceptíveis nuances ali encontrem-se naturalmente refletidas e, assim, não importa o que seja feito, pertencerá sempre ao seu tempo.

Não é essa, portanto, uma razão para que recomendemos os clássicos uns aos outros e que retornemos à verdadeira tradição francesa para que não sejamos tão modernos quanto o Sr. Eugène Manuel,⁹⁷⁸ por exemplo. Se remontamos às fontes, era para tirar dali novas forças.

Fizemos o levantamento dos poetas, depositários da verdadeira tradição, desde Homero e, organizando-os à maneira dos indicadores, estabelecemos a distância do bom caminho já percorrido. Mas que bem se entenda que jamais sonhamos imitar esses mestres, o que seria tarefa impossível e vã, mas somente inspiramo-nos neles.

Sabemos melhor do que ninguém o preço da originalidade na arte e que somente ela distingue os poetas, mas trata-se de se compreender. A maioria se considera original por estar fora da ordem comum e por dedicar-se a transcrever, em uma língua absurda, emoções especiais. Não temos, de modo algum, inveja dessa sorte de originalidade, que está fora do domínio da arte, cujo próprio estímulo atenua-se rapidamente. Satisfaremos nossa maior ambição no dia em que obtivermos a manifestação de algumas verdades eternas, em seu maior grau de expressão.

É, portanto, sobretudo no modo de expressão, que compreendemos permanecermos nós mesmos e manifestarmos nosso temperamento. Se aceitamos uma disciplina, não foi para enfraquecer nossa natureza, mas para elevá-la ao seu mais alto poder pela força. Assim, vemos a água jorrar das tubulações com mais força, que ali foi precipitada. O poeta é um operário. Seu ofício exige uma aprendizagem laboriosa. Se esse nome de discípulo, que nós nos demos, vos ofusca, entendei-os no sentido de concorrentes e encontrareis a verdade. Nós não desejamos copiar Moréas. Como o teríamos feito, além disso, já que, assim que a ideia romana foi aceita, Moréas foi o primeiro a se transformar?

⁹⁷⁸ Poeta e membro da Academia Francesa (N. do T.).

Ele não permanece o mais glorioso entre nós, por ter sido conduzido apenas pela força de seu instinto à verdadeira poesia. Seus discípulos têm o mérito de terem sabido desvencilhar primeiro, em o *Pélerin Passionné*, a verdade que ali se manifestava. Eles reconheceram, sob as quinquilharias e os vãos ornamentos simbolistas, o arco infalível de Apolo, e ali se precipitaram com o mesmo entusiasmo de Aquiles, jogando-se sobre a espada que Ulisses lhes oferecia entre as roupas de mulher.

Que não se reprove Moréas, de modo algum, por ter tardado a reconhecer-se. Não se pode, logo de início, libertar-se de seu meio. É uma lei fatal do espírito humano, que só se pode elevar por graus, por agitações sucessivas. Começa-se imitando os outros e os mais ilustres escritores não escaparam a essa regra comum. La Fontaine não começou a rimar ao modo de Voltaire, e Lamartine ao modo de Sêneca?

Ao tomar consciência de si mesmo, Moréas purificou o *Pélerin Passionné*, dando-lhe a unidade desejada para a supressão das peças manchadas de gosto bárbaro. Ele ateu-se aos únicos mitos da Grécia, que o levam, diz ele em algum momento, aos do Norte e do Oriente, de toda a ordem de sua beleza, e ele tem razão. Esse vasto sistema filosófico e religioso é o mais poderoso esforço do pensamento humano. Ele bastou, após séculos, à manutenção e ao rejuvenescimento de todas as artes. O artista entende seus símbolos,

*Et voit, dans la variété
Des portraits menteurs de la fable
Les rayons de la vérité.*⁹⁷⁹

como escreveu J.-B. Rousseau.

É, em todo caso, a única religião sensata, que só repousa sobre o ritmo e a harmonia.

Aplicando em toda a sua pureza o princípio greco-latino, Moréas, em seus dois últimos livros, caminhou em direção a essa igualdade límpida e majestosa, que dá o verdadeiro corpo das obras poéticas. Veio da amplitude a sua maneira um pouco emancipada. Menos preocupado em cercear seu estilo em ângulos retos, ele, de certo modo, suavizou a rude correção, e os frutos de sua retórica, de sabor um pouco amargo, receberam da grafia romana um agradável recheio.

Escutai mais este final do *Ériphyle*:

*Grand honneur mantouan, harmonieux Virgile,
Telle sur son passage une ode au cours tranquille
Favorise les plants de son humeur nourris,*

⁹⁷⁹ Trecho retirado de “Ode VI, sur les divinités poétiques”, de J.-B. Rousseau (1669-1741), poeta protegido de Boileau.

*Tella la docte voix de ton plectre rendue,
 D'âge en âge épandue,
 Elève la vertu des intègres esprits.
 Et toi, Dante, qui sus, égalant les antiques,
 Hausseur le faible essor de tes Muses gothiques,
 Tant tu avais le cœur de Calliope plein,
 Dans la grave douceur de tes divines rimes,
 Du grand Parnasse saint tu gravis les deux cimes
 Pour chercher le chemin du paradis chrétien.
 O mes maîtres chréris, à vos leçons dociles,
 J'osai faire parler les mânes d'Ériphyle :
 Veuille donc Apollon, illustre entre les dieux,
 Renflammer tout soudain ma fureur languissante,
 Que sur le luth français j'accorde pour vous deux
 Les paroles que dit dans la Cité dolente,
 En langage toscan, le plus jeune au plus vieux :
 O fonts de poésie, ô pères, fameux sages,
 O des autres chanteurs ornement et clarté,
 Soutenez ma faiblesse et que me soit compté
 Le désir qui m'a fait rechercher vos ouvrages.*

Eu já havia constatado que, nas peças acrescidas à nova edição do *Pélerin Passionné*, a inspiração elevou-se, ao mesmo tempo em que ali se abria passagem para uma filosofia mais sorridente. Eram ainda os mesmos temas que retornavam, temas caros ao poeta e há muito tempo explorados, arrependimentos da juventude que tão cedo escapou, da apaixonada ilusão tão cedo dissipada, mas com menos abandono à melancolia, menos amargura na tristeza. Menos intensamente ferido em relação às circunstâncias, o Poeta deixava nascer, mesmo exalando rancores de um coração cansado de sentir-se tolo, uma secreta esperança e esse tipo de sentimento alegre, de exaltação da vida que é um dom precioso das musas. Em alturas serenas, para onde o seu voo o levou, ele provou como pesam pouco os sofrimentos de um, se comparado à eternidade, e que a função do poeta consiste em cobrir de beleza a miséria do mundo.

E daí esta resolução:

*Sur le luth je ne dirai,
 Homme de mauvais courage,
 Mon ennui, ou d'un outrage
 Dépit, je me plaindrai.*

Além disso, ele declarava:

*Et par toutes les fois qu'aux cordes j'ai tenté
 (Pour que rougisse enfin l'affreuse nudité
 D'un imprudent chanteur), j'ai caché mes blessures
 Sous le beau teint des fleurs nouées en sertissures.*

Enfim, ele possui esse tranquilo esplendor, essa sorte de impassibilidade heroica, verdadeiro atributo dos deuses, ao qual deve visar o Poeta, e a qual Raymond de la Tailhède também se esforçou em alcançar.

Este último, ainda criança, havia publicado cá e lá, nas revistas, poemas de uma rara perfeição, mas seu domínio já notável acentuou-se no auge do estímulo romano e expande-se nesse poema de *Métamorphose des Fontaines*, onde verdadeiramente respira uma graça divina. Conheçamos o assunto do Poema.

Um Fauno, instruído pelas águas, reconstitui sua história. Ele conta as maravilhas de Atamante⁹⁸⁰ e de Amon, o ouro e o âmbar de Crates, Clitóris, Salmacis, a mudança de Narciso, a morte de Hilas;⁹⁸¹ ele se lembra como

*Dictynne a préservé la pudique Aréthuse
Nue et d'un teint vermeil couvrant sa nudité ;
Dictynne au seul signal de son arc irrité
L'enveloppa de pluie et de vapeur confuse.*

Ele canta Dafne transformada em árvore, Acteão⁹⁸² transformado em cervo, mas o comum, testemunha desses prodígios, não deve, de modo algum, procurar as causas.

*Bergers, hôtes heureux de ces douces prairies
Aux sources que l'été n'a pas encore taries,
Contentez votre soif et, mêlant vos troupeaux
Tandis que d'Apollon vous tenez ce repos,
L'un, de Daphnis aimé, tressant une couronne
Accordera sa voix à la docte leçon,
Et l'autre, que la lutte incertaine aiguillonne,
Tirera de la lyre une double chanson,
Et quand l'ombre agrandie aux collines prochaines
Sur vos pieds étendra les hauts rameaux des chênes,
Rassemblez vos taureaux, vos boucs et vos brebis,
Sans plus chercher ici ce qui n'est pas permis.*

Talvez vossos olhos queimados pelo falso brilhante, pela falsa joalheria e coloração grosseira de nossos autores da moda, não verão de uma vez o que há de fineza e de ciência no colorido desse quadro; talvez considerariam primeiramente, por frieza, algo que é apenas de uma magistral sobriedade; que vigor nesta descrição, por exemplo!

*Il est une vallée au flanc de l'Erymanthe ;
Les cyprès et les pins tout pesants d'ombre lente*

⁹⁸⁰ Mitologia grega; rei de Orcomeno (N. do T.).

⁹⁸¹ Amon: deus da mitologia egípcia, rei dos deuses; Crates: filósofo grego; Salmacis: ninfa aquática; figura da mitologia grega; Narciso: herói grego, o “Auto admirador”; Hilas: um dos homens que acompanhou Jasão na expedição dos Argonautas (N. do T.).

⁹⁸² Dafne: ninfa por que Apolo se apaixonou; Acteão: rapaz muito belo, morto em pedaços por seu amante (N. do T.).

*Y dressent un abri de Phœbus épargné.
Lorsqu'il a le milieu de son parcours gagné :
Là, son active sœur, la fille de Latone,
Ayant rompu la chasse, un moment s'abandonne
Au vigilant repos d'un silence soudain.
Lieu funeste à l'impie et marqué du destin.
Dans le vif du rocher, sonore et froide, l'onde
Remplit la cavité d'une voûte profonde,
Un reflux abondant s'épanche sur les bords
Et la claire rosée y rafraîchit le corps.*

Seguro de si, La Tailhède não recorre a nenhum desses artifícios estrangeiros pelos quais mesmo os bons autores asseguram-se da atenção dos retóricos e é armado apenas da força de seu pensamento, aos quais ele se entrelaça no combate. As palavras de *glória, vitória, triunfo, coroa*, que retornam frequentemente sob sua pluma, testemunham a nobreza de seu destino ou de seu desejo. Ele exalta-se apenas diante da sabedoria, só entra em combate pela virtude. Ele diz de si mesmo:

*Comme l'égidien, je ne sens la puissance
Bruissante ma voix
Qu'à louer les héros ou qui par la science
S'égalerait aux rois.*

e além:

*J'ai chanté les lauriers et les chênes qui sont,
Marque de la victoire et noblesse du front,
Le seul honneur vraiment à la raison humaine.*

Esse mesmo espírito de justiça o impulsiona a lançar o raio sobre os maus poetas, sobre aqueles que:

*...montrant une face embellie
Et de robes de pourpre ornant leur pauvreté,
La honte n'a pour eux plus rien que les étonne,
Et, moquant entre soi la dépouille des dieux,
Ils pensent qu'un triomphe a repeuplé les cieux.*

A nós, ele pensa:

*Nous, des autels déserts renouvelant les roses
Et délivrant les voix, aux cavernes encloses,
Bouches de la Pyhtie et du Trophonien,
Bruissantes encor du chœur Aonien,
Nous avons sur la mer vu Rhodes apparaître
Désireuse d'avoir le soleil pour son maître.*

Ele se alegra de seu gênio, que lhe permite designar coroas e, na partilha, ele não se esquece de Charles Maurras; ele encontra, para sua honra,

*Ce trophée ancien que la Provence assemble,
L'olivier de Minerve et l'arme de Pallas.*

E Charles Maurras não é indigno dessa honra.

Nascido nessa terra de Provença, “onde o sol *para seus cavalos*”, à beira das águas de luzes floridas, sua infância respirou, como diz o Sr. Anatole France,

*L'air latin qui nourrit la limpide pensée
Et favorise au jour sa marche cadencée.*⁹⁸³

Ele mostra o tamanho de seu gênio nesse *Chemin de Paradis*, coletânea preciosa de mitos e fabulários que iguala o número de musas e onde ele aplicou-se, nove vezes, a evocar os tipos acabados da Razão, da Beleza e da Morte, triplo e único fim do mundo.

O Sr. Charles Maurras não entrega, de forma alguma, seu pensamento nu, mas furta dele o sentido, sob uma malha de lendas impenetráveis às curiosidades da maioria. Suas histórias não são, absolutamente, notadas pela novidade da intriga e pelo patético das situações. As personagens não têm o alívio da vida. São abstrações. O autor se preocupa pouco em nos divertir. Ele quer provocar em nós a reflexão. Ele sacrifica a ideia única, como bom discípulo de Platão, e é preciso ouvi-lo protestar violentamente contra essa literatura exclusivamente emocional dos sensitivos de hoje. Ele se zanga com o Sr. Edmond de Goncourt, que é seu promotor.

“O prodigioso espessamento dos espíritos, há três quartos de século, escreve, conduz a uma sorte de noite inteiramente comparável àquela que precedeu o ano mil, tanto somente as faculdades de tremer e de sentir prevaleceram e cresceram. Quem procurará o sentido dessas coisas? Quer-se apenas ser comovido. Hoje, apenas o sentimento está em questão. Tudo se afeminou, do espírito ao amor. Tudo se enfraqueceu.....”

E ele repreende o Sr. Goncourt de ter inventado também a fórmula famosa: “religião do sofrimento humano”.⁹⁸⁴ O pessimismo é condenável. É um excesso. A sabedoria consiste em manter em equilíbrio, em conciliar nossas tristezas e alegrias. Não é preciso desconhecer nada, e nós devemos compartilhar igualmente nossa vida entre o demônio religioso e o demônio voluptuoso. Pascal já havia dito: “Quem quer ser anjo, acaba sendo besta”.⁹⁸⁵

Existe um ponto de perfeição, como de bondade ou de maturidade na natureza, que seria perigoso tentar ultrapassar. A própria volúpia e os amores têm seus pontos extremos e,

⁹⁸³ Versos que Anatole France dedicou a Charles Maurras no prefácio da primeira edição de *Chemin de Paradis* (N. do T.).

⁹⁸⁴ A obra dos irmãos Goncourt caracterizou-se pelo ceticismo; consideravam a existência humana uma malha de sofrimentos (N. do T.).

⁹⁸⁵ Frase publicada em *Pensées*, de 1670 (N. do T.).

mais além, se dissociam. Repousemos no certo, no acabado, no número, e deixemos aos bárbaros essa metafísica confusa, essas especulações nebulosas, essa astrologia do infinito, todo esse caos obscuro, onde eles gostariam de nos perder depois deles.

Eis as opiniões que tomam corpo e se agitam nos fabulários de Charles Maurras, mas ali é preciso, para reconhecê-los sob seus disfarces, uma leitura aplicada, da penetração e da fineza, e o autor, que bem sabe que a moda dos jornais desabitua a reflexão comum, toma cuidado em nos advertir em um prefácio, que é um pequeno monumento de graça e precisão.

Não me atardarei mais em louvar o gesto untuoso, a eloquência florida do Sr. Maurras. Sabe-se, há muito tempo, das qualidades de seu estilo, do qual poderíamos apenas repreender sua igualdade exageradamente clara e sua magnificência muito elevada. Sua própria perfeição revela bem essa aristocracia de pensamento que é Charles Maurras e que condena, com efeito, como absurdo o desejo moderno de igualdade, de liberação de consciência, de emancipação individual. Ele pensa estar conforme as leis da harmonia que existem na terra dos mestres e serviçais, e aqui ele se encontra com o Sr. Hugues Rebelle, cujas obras estampam-se, igualmente, na marca romana.

O Sr. Hugues Rebelle está apavorado com a constante maré crescente da moderna democracia, e ele propõe opor ali a união das três aristocracias – a do nome, a do dinheiro, a da inteligência. Ele gostaria que as classes dominantes pudessem tirar uma lição dos últimos acontecimentos e pensar que não se elimina impunemente a juventude intelectual de seu tempo, e que haveria, no mínimo, prudência ao esgotar diante dela a precaução.

O que absorvo, principalmente, do opúsculo do Sr. Hugues Rebelle é o seu desejo de uma literatura mais acessível, categórica por seu vigor e sua boa saúde em relação à simbolista, cujo esgotamento ocorreu em seu último período. Esse desejo a conduziu até nós. Ele traz ali uma audácia de pensamento e um calor de juventude que nos fazem amá-la.

Eu não dissertarei sobre o *Bocage*, e por boas razões, mas que não me acusem de plágio pelas quatro odes que nele figuram, traduzidas de Horácio. Sua reputação universal me dispensava de acrescentar neles qualquer advertência. Que não se espantem mais em ver figurar nela nomes modernos, no lugar dos antigos. É um gênero de liberdade, no qual fui conduzido pela imitação dos poetas do século XVI, liberdade que o mérito da tradução em verso torna perfeitamente legítima. Todavia, conservando em tudo alguma ternura por essas traduções, nas quais me esforcei em inserir naturalidade e graça, gostaria que as considerassem mais como exercícios de eloquência e que a crítica se exercesse mais sobre as elegias.

Do *Bocage* citarei, a título de curiosidade, apenas uma curta peça inserida no último momento, por um escrúpulo por vezes excessivo:

CHANSON

De Midi craignant la force,
 Tout a fui en même temps,
 Les Faunes dessous l'écorce,
 Et les Nymphes sous l'étang.

Les bluets et les pivoines
 Et la pâquerette emmi
 L'or des champs de folle avoine,
 Penchent leur tige à demi.

Près du troupeau se repose
 La chienne couchée en rond,
 Mais toujours volète et glose
 Leur escouade, aux moucherons.

Un vent léger des ramures
 Tire un bruit doux, et les eaux.
 Y accordent leur murmure
 En se froissant aux roseaux.

O flots, chantez ! et si comme
 Eux, vous faites, peupliers !
 Couché dans l'herbe à vos pieds,
 J'en viendrai plus vite au somme.

Acredito que esta revisão, forçosamente rápida,⁹⁸⁶ da obra romana bastará para provar que ela não é indigna de atenção.

Reduzida à sua mais simples expressão, nosso intento poderia anunciar-se assim: “obedecer ao gênio da língua na qual se escreve”. Em uma época em que sofremos a invasão das literaturas bárbaras por todos os lados, onde os Citas⁹⁸⁷ e os Saxões⁹⁸⁸ monopolizam nossos teatros e nossas livrarias, onde o renome de distinção é dado àqueles que escaparam das geleiras bálticas, nós empreendemos a defesa do patrimônio das musas latinas, a oposição do gosto e da ordem, da medida e da harmonia, da nossa raça às imaginações monstruosas, ao inconcebível caos do estrangeiro, e de lutar, na medida de nossas forças, pela saúde do espírito francês e pelo reino da Beleza.

Ernest Raynaud

⁹⁸⁶ Eu teria apreciado falar de Maurice du Plessys, mas tive de respeitar o silêncio no qual esse nobre poeta deseja enclausurar-se até a publicação, que esperamos ser próxima, de *Études Lyriques*.

⁹⁸⁷ Povo nômade que, na Antiguidade, dominou a região da Eurásia (N. do T.).

⁹⁸⁸ Com os anglos, formaram o primeiro reino da Inglaterra (N. do T.).

A única questão

Não é nenhuma maravilha que os outros poetas que tenham, impertinentemente, transposto obstáculos depois deles, não ousando impactar o seu uso ou tomando-o por regra, sem considerar a causa.
Senhorita DE GOURNAY

As “grandes” questões em arte não existem.

(Sabe-se que temos o costume de atribuir essa superioridade aos que tratam da essência psíquica de uma arte, ou de sua metafísica).

Elas resolvem-se por si só, entre espíritos da mesma natureza, e desinteressadas.

A estética não é atenuada; ela apenas enerva-se e perde a força a toda prova contraditória.

Mas aos fiéis, criadores ou estetas de cada arte alia-se certo número de inteligências estrangeiras à cultura pela qual eles se encantam. Não ocorrem por outro motivo tantas discussões estéreis, quando, todavia, essas controvérsias não são, de modo algum, nobres, ainda que hipócritas, das querelas de personalidade.

Em nossa França, onde o analista moral prevalece tão facilmente *contra* o sintetista⁹⁸⁹ lírico, onde a aristocracia desse último confere tanta arrogância ao desdenhar o trabalho meticuloso do analista, essas controvérsias se prolongam mais além do que a razão. Também ficamos estupefatos ao ver os dois irmãos inimigos nunca concordarem, mas calarem-se sobre os pontos que podem ser resolvidos apenas um pelo outro, e cuja fortuna é justamente comprometida por esse pacto de silêncio.

É o que acontece, apesar da aparência de alguns termos técnicos lançados ao pastoreio quotidiano, para a exterioridade das artes. O artista contemporâneo discordará, para responder à crítica ou preveni-la das virgindades de páginas inocentes, tanto que se tratará do caráter de sua obra ou de sua filosofia. Seu desprezo altivo, contudo, terá a ilusão de convencer aquele que não pôde *sentir*? Mas, ele gabar-se-á de não se preocupar com magias que formaram a expressão externa de sua criação; e o analista que tivesse podido então decompô-la utilmente, se transformará, de repente, em sentimental, para louvar o criador dessa ignorância misteriosa onde somente se cria, dizem eles, a ideal espontaneidade.

⁹⁸⁹ Epíteto que designa os artistas pós-impressionistas, como Paul Gauguin (N. do T.).

Estranhas confusões estabelecem-se assim. Esforça-se em esclarecer a teoria das profundidades de visões que o sentimento, antes e mais do que qualquer outra intelectual, penetra: recusa-se ou condena-se tocar na “única questão” que possa existir entre artistas: a dos meios objetivos, porque eles não dependem unicamente da mentalidade individual, mas de leis, ou, no mínimo, de fenômenos naturais gerais.

São os poetas os mais afetados pela distração de toda exterioridade e, particularmente, da que, rítmica e métrica, pode lhes constituir um instrumento de arte pessoal.

Das causas dessa anomalia, a mais grave é a confusão feita em relação aos dois papéis reservados, para toda obra, ao INSTINTO e à VONTADE. Não há confusão, mas a eliminação desta última.

Antes de tudo, importa a intuição, que é, para o poeta, a fada madrinha, a Única que pode consagrá-lo ao seu destino; quiseram que ele fosse, sobretudo, um primitivo inconsciente. O erro é grande e de parto nefasto. Ele retardou recentemente o desenvolvimento da renovação poética, o qual, felizmente, não pode mais comprometer; e permitiu às romanidades industriais conceber, embora sem enganar ninguém, a especialidade a se explorar contra a arte livre. Esse erro provém, primeiro, de um esquecimento histórico. A esse propósito, é preciso enunciar uma verdade bufa: nunca se é somente o primitivo de seu tempo. Toda inconsciência é intuitivamente enriquecida das aquisições seculares; toda intuição caminha inconscientemente no sentido do conhecimento, antes de ultrapassá-lo. Paul Verlaine tornou-se *Pauvre Lélian*⁹⁹⁰ apenas após os *Poèmes Saturniens*. E não teria nos dado essa prova palpável que a mais fugidia de suas inspirações nos tenha fornecido. Se não for assim, como nossos primeiros versos não são os mais belos?

Portanto, o instinto somente alcança a *criação* quando a vontade tornou precisa a consciência.

Mas desde que nossa vontade liberou nosso instinto de sua passividade juvenil, seria estranho que sua ação se interrompesse na independência conquistada. É então, ao contrário, que ela deve ser ardente e rápida. A força de um antigo estado de coisas é tal que, longe de se curvar, ela aproveita de toda liberdade que, separando-se dela, é apenas uma libertação, sem ser uma reforma. A fúria cega do ataque não finda uma revolução que completa sozinha a aplicação momentânea da vontade.

⁹⁹⁰ Anagrama de “Paul Verlaine” (N. do T.).

Nosso espanto lamenta muito a preocupação desatenta que os poetas dedicam a esse ponto. Eles não podem se defender de um tipo de incômodo ou de algum temperamento logo que lhes reclamamos um escrúpulo voluntário para a conclusão rítmica, abandonada ao primeiro instinto. Que os prosadores em geral provem, e marquem com desprezo quantas preocupações semelhantes lhes parecem vãs, nada de mais explicável! Visando mais ou menos a um objetivo analítico, sejam eles críticos, moralizantes ou historiadores de costumes, eles são obrigados a empregar o verbo para os cuidados mensurados da verdade e perdem, nesse uso familiar, o sentido completo de sua virtude. Eles não duvidam que utilizam apenas por acidente o total poder da linguagem, revelada somente por aqueles que absorvem toda vida em uma elevação da Beleza. Estes são os poetas, e que se tornam inconsequentes quando desprezam o auxílio da vontade para perfazer o elemento supremo de sua arte. Nossos melhores declamadores poupam-se de adverti-los. Tal, como Anatole France, dirá: “Os poetas são felizes; uma parte de sua força está em sua própria ignorância... Não é preciso que com muito vigor as leis de sua arte”.⁹⁹¹ Eles não percebem, os poetas ingênuos, que esses conselhos são uma forma de se reservar um lugar superior e de governá-los, nesse estado inconsciente da infância impensada.

O Sr. Henri de Régnier queixava-se, há algum tempo, que muito se dissertou sobre o verso livre. Ele acusava, com razão, o público, e seu apreço nacional por controvérsias. Mas, essa inconsequência é, também, uma das causas. Falou-se tanto do verso livre apenas porque se começou a falar mal dele. Cada poeta, um após o outro, proclamava a liberdade sem imaginar sustentá-la. O estado antigo da realidade, mesmo em suas obras, aproveitava-se disso. Nós estamos felizes que um poeta muito fino, o Sr. Albert Mockel, tenha pensado como nós, e desaprovado em muitas páginas essa singular antinomia que fez “erigir em axioma” que o único dever é o de “abrir-se a algum acaso propício” (*Propos de Littérature*).⁹⁹²

O mais curioso é constatar o sentimento dessa necessária vontade, aliada, em alguns, ao medo das palavras explicativas dos meios que clamam sua inevitável intervenção. O Sr. Adolphe Retté, ao longo do prefácio tão belamente espontâneo de sua última obra, *L'Archipel en Fleurs*,⁹⁹³ escreve: “Aprenda teu ofício, trabalhe, busque *teu* ritmo nos impérios profundos de tua alma, com paciência, com ardor”. E ali está, com efeito, o que um querer imperioso demanda de cada poeta. Mas porque, acrescenta ele, em uma ideia um pouco pueril da defesa individual absoluta, o ritmo zomba da rima, “do número e da quantidade de sílabas” do

⁹⁹¹ Da obra *Le jardin d'Épicure*, de 1895 (N. do T.).

⁹⁹² Obra publicada em 1894 (N. do T.).

⁹⁹³ De 1895 (N. do T.).

alexandrino, etc..., como se cada um, por meio da busca “paciente, tenaz” de seu ritmo pessoal devesse ou mesmo pudesse escapar da preocupação desses elementos diversos! Que o Sr. Retté reflita a respeito: se, por meio da graça particular de seus ritmos, e desprendido suas flamas de juventude, os próprios vários inícios de seus versos livres adquirirem, talvez, contornos antigos antes de, originalmente, voarem com as brisas, ele o deve a essa concepção enganosa da espontaneidade.

A aversão que afasta os poetas das considerações exteriores leva a um resultado inesperado: tradicionalistas e inovadores chegam a conclusões idênticas exprimindo coisas contrárias. Essa maneira, talvez filosófica, de entender uma arte não lhe é, em todo caso, um princípio de vida. O Sr. Henry Bérenger e o Sr. Camille Mauclair, considerados emblemáticos de naturezas de espírito inconciliáveis, espantar-se-ão, sem dúvida, por se reencontrarem nessa circunstância. Mas quando o primeiro, defendendo a tradição como a força invariavelmente possessiva de todas as formas de arte viáveis, escreveu: “Não é, de modo algum, pelo exterior das formas, mas pelo interior das almas que poesia francesa continuará a viver. É preciso ir de dentro para fora e não de fora para dentro...”;⁹⁹⁴ e quando o segundo, que afirma a mais individual liberdade como eterna produtora das formas sempre renováveis, escreveu: “O verso é livre, fora do movimento secreto do coração.”⁹⁹⁵ Cada um trabalha segundo seu livre jogo e conforme seu exercício interior, cada um em autonomia, e de acordo com sua fantasia presente⁹⁹⁶; e que ambos concluíram desses chefes a inutilidade e o pedantismo de todo o aprofundamento objetivo dos meios poéticos, e não perceberam que não disseram nada.

O Sr Henry Bérenger⁹⁹⁷ nunca perceberá isso. O tradicionalista puro é incurável. Ele se crê livre e de boa saúde original, com o direito de desprezar todo o cuidado exterior, quando simplesmente sua espontaneidade é apenas um movimento reflexo de ancestral conhecimento. Pequena abertura do reservatório dos séculos, ele acredita dever louvar-se de seu gênio natural, porque não detém o passado que dele escorre, sem esforço.

Mas o inovador, tendo esgotado a tradição, não pode se contentar com essa renovação vazia. Ele tem a obrigação de recriar “com paciência, com ardor” uma forma nova, sem que possa abstrair-se das preocupações objetivas. Então, sua obra manifestará verdadeira espontaneidade, individual e criadora, por uma sorte de inconsciência segunda do conhecimento adquirido.

⁹⁹⁴ *Revue d'Art et de Littérature*, agosto 1892.

⁹⁹⁵ *Eleusis*, p. 139.

⁹⁹⁶ *Id.* p. 141.

⁹⁹⁷ Homem político francês. Jornalista, fundou o quotidiano *L'Action* (N. do T.).

A personalidade poética do Sr. Camille Mauclair também se baseou em suas incertezas técnicas e coloca-se, felizmente, em contradição com ele mesmo. De outra maneira, os jovens pintores, que nós, céus! tão profundamente corrompemos, teriam podido devolver ao inovador literário as violentas críticas com as quais ele os oprimiu, às vezes com justiça!; ele lhes envergonha de seu “desenho ignorante”, de sua “nula documentação técnica”, de suas “figuras imperfeitas”, de suas “desaparições”, de suas “pás de argamassa”!⁹⁹⁸

É que, com efeito, ele é das épocas onde a instituição primeira, conservada cuidadosamente em seu estado de inocência, acabou por tornar-se um obstáculo à produção da OBRA. O artista mais humilde deve ter o olhar fixo nos astros: Goethe, Beethoven, Wagner, indicam ao nosso tempo a magnificência superior e o poder do conhecimento. (Pintura e escultura incitam-me, em vão, a encontrar seus pares).

O exemplo maravilhoso do gênio inconsciente que nos dá Verlaine assegura-nos desta ideia. O intuitivo primitivo diviniza “momentos” de nossas sensações ou de nossos sonhos: ele não os admite. Sua passividade receptiva faz-lhe misturar de tudo um pouco; ele brilha sem se afirmar. E, em suma, do ponto de vista exterior, o que domina a obra de Verlaine é uma espécie de oportunismo clássico que se condena por seus presságios.

Ora, absorvidos esses pontos, a questão incide, sobretudo, sobre a publicidade acordada às inquietações objetivas. Ainda há poetas que acreditam nas pequenas receitas misteriosas, perdendo sua virtude a partir do momento em que o segredo é ali revelado. A arte é tão eficaz que, como a velha ciência médica, esconde suas fórmulas sob os signos cabalísticos. Nós cremos em outra verdade: uma impressão de arte torna-se intensa somente quando a inteligência revela, enfim, as vontades profundas. Assim que uma arte é verdadeiramente sentida, isto é, cerebralmente – pois, para os nervos e emoção, o que não basta? – ela é desvendada! Não é preciso compreender, no mistério, que amamos os meios forçosamente provocadores, porquanto sensíveis, que o interpretam. Além disso, na medida em que uma arte se desenvolve e se afina, torna necessária uma quantidade de elucidações exteriores, sem as quais arrisca ser ignorada e, pouco a pouco, mesmo enfraquecida. Pois os industriais não tardarão a aproveitarem-se desse abandono para preencher as lojas de apropriações falsificadas e contaminadas, feita à sua obra. Wagner indicou-nos nosso dever. Ele não temeu esclarecer os

⁹⁹⁸ *Mercure de France*, nov. e dez. 94.

arcanos, atrair a luz aos menores cantos. Se ele não chegou a prevenir sobre a apropriação antes de seu tempo, ele permitiu reconhecê-la, que é o que importa. Toda época de transição e de renovação, de ordem estética e de ordem moral, não pode escapar à confissão pública. Apenas em voz alta encontramos sua consciência.

O que deve libertar de todo medo é que ele não pode mais se tratar de *regras*, e de regras únicas, uniformemente aplicáveis. O mordomo literário está decididamente enterrado. E, ainda mais profundamente, a etiqueta sagrada, monstruosa, com a qual ele catalogava as convenções. Não temos mais nada a duvidar de suas tiranias servis. Mas é porque nos livramos de toda codificação que se faz necessário falar da arte. Cada uma deve testemunhar as preocupações exteriores, tão escrupulosas que não mais marcam limites, e que servem apenas para tomar consciência da extensão de seu domínio.

O artista assegurou-se, em nossa época, de uma última conquista: *ele sabe cometer erros!* Ele compreendeu que os mestres não corrigiam a natureza transformando-a. Ele compreendeu que a verdadeira Beleza vivia, individual, de passageiras deformações harmonizadas.

Todavia, os poetas não têm de imitar os pintores que acreditaram em dever absorver sistemas dessa conquista. Deve bastar-lhes aprofundar os três ou quatro princípios naturais que permitem ao ritmo e ao metro suscitar vias múltiplas, e de não serem humilhados por pequenos problemas que esses nascimentos levantam. Isso não impedirá a técnica de conservar, como diz o Sr. Albert Mockel, “sua condição de serva”. E, assim como ele o acrescenta em um magnífico ponto de seu estudo sobre Émile Verhaeren,⁹⁹⁹ se não quisermos que os “meios de Beleza” diminuam o esoterismo do poema: “*que eles se apaguem POR SUA PERFEIÇÃO diante da glória da alma que fala*”.

Robert de Souza

⁹⁹⁹ Émile Verhaeren, *poète de l'énergie* (N. do T.).

Émile Zola

La vieille cité de gloire obstinée dans sa pourpre
(*Rome*, par EMILE ZOLA, p. 631)

O Sr. Émile Zola, que de modo algum se assemelha aos escritores ágeis do século XVIII, mas se contenta, algumas vezes, em surpreender por sua familiaridade com os livros e os espíritos que acreditaríamos serem os mais desconhecidos, e sua poderosa e estudiosa imaginação, emprestava recentemente de Chamfort¹⁰⁰⁰ – sem ter o pedantismo de citar ou tirar do leitor o delicado prazer de compreender o jogo discreto da alusão – essa forma excelente de dizer que, para se precaver contra as vilanias da crítica, o homem de Letras destinado a tornar-se famoso devia, todas as manhãs, engolir um sapo. Ele mesmo, acreditando nisso, teria se acostumado a devorar muitos quotidianamente, sem que jamais essa delícia batracoide lhe faltasse, tanto que aqueles que, de maneira injusta, chamamos de “os jovens”, obstinam-se a gratificá-lo por isso com liberdade, enquanto lhes conviria mais violentar as moças nos campos de trigo. Faz-se necessário convir, com efeito, que poucos autores foram, em seus inícios, atacados com mais violência, injustiça e estupidez do que o Sr. Émile Zola; mas, ele conservava a imperturbável calma de um robusto paquiderme, e somente mais tarde, quando ele foi agraciado pela glória e sacrificou na Igreja das Cárites¹⁰⁰¹ acadêmicas o falo quase anormal de Buteau,¹⁰⁰² que os menores ataques o irritaram; os pardais que bicam as uvas de outono tornaram-se para ele abutres obstinados e a carícia de uma sagitária¹⁰⁰³ equivaleu à sua pele dolente o tiro de lança no seio do Nazareno, tanto que, sem dúvida, nas futuras edições do *Rêve* (*Sonho*) ele representou a si mesmo entre os mártires da Lenda Dourada, a menos que ele prefira definir-se a reencarnação natural de Prometeu ou de Jesus Cristo. Mas, para não concordar em absoluto com ele, atingindo sua divindade, podemos muito bem reconhecer, todavia, que ter edificado uma obra tão vasta quanto a sua, a qual ele a concebeu e executou com uma paciência de búfalo metódico, merece não um culto fetichista conveniente aos Bochimanés,¹⁰⁰⁴ mas a admiração consciente e, por consequência, implicada de reservas, por vezes graves, que convém aos homens livres de todos os ritos e de todas as liturgias. Portanto, não encontraremos aqui

¹⁰⁰⁰ Poeta, jornalista e moralista francês do século XVIII (N. do T.).

¹⁰⁰¹ As “graças”, deusas do banquete na mitologia grega (N. do T.).

¹⁰⁰² Personagem do romance *La Terre*, de 1887 (N. do T.).

¹⁰⁰³ Tipo de planta (N. do T.).

¹⁰⁰⁴ Etnia angolana (N. do T.).

nem o fanatismo iconoclasta, ao mesmo tempo hipócrita e grosseiro, do Sr. Gaston Deschamps,¹⁰⁰⁵ nem a inquieta e tocante piedade do Sr. Paul Alexis.¹⁰⁰⁶

Se um livro deve ser julgado por si mesmo, como um ato acabado da atividade mental e não pelas intenções virtuais que se podem encontrar nele, trata-se, contudo, de mostrar uma sábia e proveitosa imparcialidade do que procurar o que o escritor quis fazer. Seria preciso, talvez, conceder-lhe como privilégio, e fora de discussão, os princípios essenciais de seu pensamento e constatar, simplesmente, se o resultado equivale ao esforço anunciado, ou se, ao contrário, ele, de boa-fé, desconsiderou-se quanto às suas forças. O Sr. Émile Zola parece ter, em um curioso episódio de *Rome*, revelado a quem sabe ler qual foi a sua alta e honorável ambição e de que maneira ele gostaria que a apreciássemos. A principal personagem do romance, o abade Pierre Froment, visita a Capela Sistina na companhia de Narcisse Habert, adido, esteta “de uma distinção um pouco estudada”. O abade, “em um grande golpe em cheio no cérebro e no coração” e “inteiramente tomado pelo gênio sobre-humano de Michelangelo”. Tudo se esvai; ele apenas vê a obra prodigiosa, onde o mestre solitário e arisco passou quatro anos e meio de reclusão heroica. “A vida, era a vida que irrompia, que triunfava, uma vida enorme e pululante, um milagre de vida realizado por uma mão única, que trazia o dom supremo, a simplicidade na força”. Narcisse Habert, durante esse tempo, destruiu-se na contemplação, para ele quotidiana, dos três afrescos de Boticelli; ele apenas considera Michelangelo um pedreiro: “Um pedreiro, e, se o senhor quiser, sim! um pedreiro colossal, mas não mais do que isso! E nele, inconscientemente, no cérebro do moderno enfastiado complicado, estragado pela busca do original e do raro desatava o ódio fatal da saúde, da força, do poder”. Depois, Narcisse conduz Pierre aos ateliers em frente ao trabalho executado por alunos, segundo os modelos deixados por Rafael. “Nunca ele pôde compreender que o gênio é tudo, que quando ele desaparece, a escola escurece. O homem de gênio resume a época, dá, em uma hora da civilização, toda a seiva do solo social, que, em seguida, permanece esgotada, às vezes durante séculos”. Haveria, talvez, um pouco de maldade em afirmar que, nessas últimas linhas, o Sr. Émile Zola tenha pensado em si mesmo; mas, o simbolismo do fragmento precedente elucida-se facilmente: eis, há muito tempo, que o viril autor de *Terre* declarou-se “amante da vida” e não o desagradou que os *Rougon Macquart* fossem comparados a uma série de afrescos dos quais se ausentariam, todavia, Jeová, os Profetas e as Sibilas¹⁰⁰⁷ e onde a própria lembrança do Filho de Deus só é evocada em um esboço quase deplorável.

¹⁰⁰⁵ Literato e político francês. Colaborador do *Temps* e do *Journal des Débats* (N. do T.).

¹⁰⁰⁶ Romancista, dramaturgo e jornalista francês. Amigo de Émile Zola (N. do T.).

¹⁰⁰⁷ Mulheres que, na mitologia greco-romana, possuem poderes proféticos (N. do T.).

De fato, frequentemente a obra executada correspondeu ao desejo do criador; outras vezes, ao contrário, o Sr. Émile Zola justificou a dura fala de Narcisse Habert; ele se disse Michelangelo e foi apenas um pedreiro que destrói o gesso com a excitação, e que incrusta em um concreto compacto largos blocos de mármore, carregados de inscrições heroicas e triunfais, e o mais vulgar lioz.¹⁰⁰⁸ Ele aparenta, em seu recente romance, ter dado uma nova prova de sua natureza dupla, e acredito que, do vasto edifício livresco com o qual ele ousou sonhar, muitas partes foram abandonadas à indelicadeza desajeitada na qual ele vive, em uma estranha e quase monstruosa união psicológica, com um poderosíssimo, e mesmo genial, artista. Como em outro local os acontecimentos ordenaram-se e as personagens agiram por seu cérebro, segundo as leis implacáveis da hereditariedade, aqui um tipo de atavismo histórico, a sobrevivência na Roma moderna de todo um passado suntuoso e difícil, de tantos séculos soberanos e dominadores das raças vencidas pela espada, subjugado pelas fórmulas de um direito mais antigo e morto nas almas atuais do que o próprio cristianismo, e a possibilidade, em um solo assombrado para sempre por fantasmas autoritários, nasce uma nova forma de pensamento humano em sua expressão superior; tal é a ideia motriz que deveria vivificar toda a obra. Cardeais dóceis e sobreviventes irreduzíveis da ressurreição italiana, pecuniários e especuladores loucos por novos edifícios, povo miserável e orgulhoso do Trastevere,¹⁰⁰⁹ anarquistas inesperados e incoerentes, as personagens de primeiro plano e os comparsas carregam esse fardo pesado das glórias destruídas; ali, eles são espancados até a morte, mas concebem a cidade por excelência apenas como a própria cabeça do mundo, a rainha das rainhas, que reina na dignidade soberana dos imperadores ou dos pontífices, ou que proclama aos homens enfim libertados, após ser purificada pela tempestade dos incêndios, o novo verbo da liberdade universal. O que importa, aqui, o abade Pierre Froment e a defesa de um livro, submetido ao Index, que ele acaba de tentar junto ao Papa, no qual ele expôs os princípios tão vagos do socialismo cristão? Trata-se apenas de um pretexto para ilustrar essa fatalidade hereditária, que seus encontros com homens e monumentos lhe farão compreender muito tarde. Por todos os cantos, a cidade de autocracia formidável o obceca, desde a aurora mentirosa, que lhe aparece quase imaterial e capaz de uma nova juventude, até essa visão final em que ela se esvai no desespero noturna, e evoca-se tal como ele se tornará, depois de séculos: alguma ruína esquecida, invadida pelas árvores e pela grama alta, quando o misterioso movimento que arrasta a humanidade em direção ao Leste terá levado, para além do Atlântico, os povos do futuro. Pouco a pouco, contudo, ao longo dessas múltiplas e necessárias descrições, Roma elevou toda a sua glória pagã, imperial e jurídica; com

¹⁰⁰⁸ Tipo raro de calcário (N. do T.).

¹⁰⁰⁹ Uma das 20 regiões de Roma (N. do T.).

o livro fechado, permanece uma ansiedade, a de que que essa terrível e odiosa criatura de pedra e de sonho destrua-se no abismo das próximas horas, para que os homens, livres de sua antiga tirania, arranquem de seus ombros endireitados o pesado manto da opressão tramada pelos Césares, os papas e os usureiros, e cantem, diante do céu mais clemente, o hino das alegrias duramente conquistadas.

Tal é a poderoso afresco que Émile Zola propôs-se a executar; muitos trechos são dignos de aparecerem ali; mas, o conjunto não satisfaz inteiramente, porque o autor, por motivos que tentaremos indicar, nem sempre exprimiu o seu pensamento sem alguma reticência, como outrora, em uma bela luz de total decência e, talvez, porque o modo como trabalhou todo o tempo contradiz a sua imaginação, embora ele o queira assim, desmensurado e romântico. Outrora, ele dirige ao público a única atitude que convém ao escritor: ele confessou-se em sua nudez brutal e, se foi verdadeiro ao discutir a concepção particular que possuía da arte, sua integridade intelectual valeu-lhe a estima de todos. Pouco depois da época em que publicou *Rêve*, uma raivosa evolução lhe ocorreu, pela inexplicável fraqueza de um lutador que críamos incapaz de se cansar. Ele não mais se satisfez da glória, e a vaidade o seduziu: ele quis agradar às almas dos acadêmicos, dos militares e dos pequenos comerciantes e então, em cada uma de suas obras, deixou em estado de larvas embrionárias personagens e episódios que haviam sido, além disso, chamados ao grande sol da vida.¹⁰¹⁰ O mesmo desejo de aliciar a multidão razoável que o admira, pois era essa uma opinião educada, Sr. Dumas Filho, há pouco ferozmente mordido, e injuriar, sem nenhuma razão, Villiers de L'Isle-Adam e Jules Laforgue, o incitou a adotar em *Débâcle*¹⁰¹¹ uma teoria francesa, emprestada do Sr. Louis-Adolphe Tiers¹⁰¹² em sua *Histoire du Consulat et de l'Empire* e a punir de desprezo os soldados¹⁰¹³ que o outro, com uma benevolência tão autoritária, havia trucidado ou deportado. Diplomacias que permanecem vãs, já que, para a vergonha de nossa cidade, a Academia prefere ao escritor, mesmo arrependido, as pessoas mais estranhas às letras. Em *Rome*, ao invés de se contentar com a passagem, muito bela em si e uma das páginas mestra do livro, onde o papa desliza silenciosamente pelos jardins do Vaticano, entre estátuas antigas que disseminam sua gloriosa nudez, entre as “cabeças colossais de Júpiter, os torsos de Hércules e os Antínoos com ancas imprecisas”, o Sr. Émile Zola não teria deixado de introduzir algum padre de carne

¹⁰¹⁰ Cf. em *Lourdes*, no episódio do Sr. Volmar, para quem a peregrinação é um pretexto para apaixonados encontros amorosos: o Sr. Émile Zola não teria deixado, há quinze anos, de desenvolvê-lo como era necessário, para acusar a antítese da santa sensualidade e do ascetismo cristão; ele é tratado furtivamente, diríamos com repugnância, em algumas páginas.

¹⁰¹¹ Romance de 1892; décimo nono volume da série *Rouguon-Maquart* (N. do T.).

¹⁰¹² Estadista e historiador francês, foi ministro na 3ª República (N. do T.).

¹⁰¹³ Da Comuna de Paris (N. do T.).

ardente e dolorosa, que fornicava sob a sombra das basílicas. Ele não teria aludido ao perigo e inventado essa teatral história de amor de Dario e de Benedetta. O seu próprio Pierre Froment teria tido a alma impetuosa de Savonarole¹⁰¹⁴ ou de Lutero; ele não teria repetido o berrejar lamentável dos neo-cristãos, que babam em direção do curral do Sr. de Vogüé;¹⁰¹⁵ e outras almas de revoltados teriam surgido, com discursos de ódio e de ameaça, para afirmar o irredutível antagonismo de um passado que não quer, de modo algum, morrer, e dos vândalos obstinados que o empurram para a tumba e lançarão amanhã em sua carcaça as supremas pás de terra. Essa solicitude em dar aos cérebros burgueses o alimento que convém a eles mostrar-se-á nos mínimos detalhes de composição ou de escrita: os Jesuítas são muito maltratados e os Dominicanos coroados com todas as flores; o veterano da independência italiana, Orlando, não saberia chamar-se, em cinco ou seis páginas transformadas em três páginas, de outra maneira que não “o velho leão”, da mesma maneira que o povo é declarado “o grande mudo” e a Alemanha, “a terra clássica do socialismo”. A imbecilidade voluntária dos epítetos atinge, com efeito, a vaidade dos imbecis que se gabam de tais leituras, de também poderem escrever, já que não enunciariam de outra forma seu pessoal e desonroso pensamento.

Por outro lado, o próprio procedimento de Émile Zola, que aqui se apresenta ainda mais claramente do que em outros livros, prejudica impressão que ele gostaria de causar. Sob o pretexto da ciência e da exatidão, ele utiliza não apenas suas próprias visões, sempre amplas e belas, mas um punhado de documentos quaisquer, que lhe ocorre de transpô-los tal como em sua prosa. Também podemos repreendê-lo por ter recorrido aos livros de segunda mão, ao invés de ler o Abade Duchesne¹⁰¹⁶ ou o comendador [Jean-Baptiste] de Rossi”. Como lhe foi necessário trabalhar intensamente a propósito de uma cidade que ele não conhecia, como Paris, em toda a sua existência secreta, e de ideias pouco familiares aos seus hábitos de espírito, ele provocou risos quando, querendo marcar a irreconciliável hostilidade da Igreja Latina e das Igrejas orientais, ele acreditou que a coroação de Carlos Magno foi após o cisma de Fócio.¹⁰¹⁷ Não parece, contudo, que se percebe que ele, antes de escrever *Rome*, tenha feito ao menos uma excelente leitura: *Promenades dans Rome*, de Stendhal.¹⁰¹⁸ Sem dúvida, a cidade mudou singularmente desde 1829: mas, essas notas, tão preciosas em sua concisão, essas pequenas obras-primas de impressionismo, permanecem uma autoridade considerável. É esse título que

¹⁰¹⁴ Padre da Itália renascentista que defendeu a reforma da Igreja Católica (N. do T.).

¹⁰¹⁵ Possivelmente, trata-se de Marie-Eugène-Melchior de Vogüé, escritor de família nobre e membro da Academia (N. do T.).

¹⁰¹⁶ Jornal radical da Revolução Francesa (N. do T.).

¹⁰¹⁷ Controvérsia entre a Igreja de Constantinopla e a Igreja de Roma que ocorreu entre os anos 863 e 867 d. C. (N. do T.).

¹⁰¹⁸ De 1829 (N. do T.).

alguns lhe forçaram, com um caráter de obsessão: impossibilidade lógica que houvesse em Roma igrejas góticas, função do veneno na sociedade italiana, rude antipatia dos papas e dos camerlengos,¹⁰¹⁹ cerimônia fúnebre na qual estes batem na face do pontífice morto com um martelo, chamando-o pelo nome,¹⁰²⁰ particularidade antiga dos Transtiberinos¹⁰²¹ na fisionomia e na energia moral: tantos pensamentos stendhalianos encontramos em *Rome*. E não é até o episódio do conde Prada, cujo casamento é rompido no tribunal de Roma, por causa da impotência no momento em que sua amante, oficialmente conhecida por esse título, vai parir, anunciado por essas linhas de Henry Beyle:¹⁰²² “As autoridades francesas foram obrigadas a pronunciar a dissolução do casamento de um jovem Romano que se diz incapaz e que, oito dias depois, desposou sua amante, com a qual tinha três filhos” (*Promenades dans Rome* I, p. 347).

Era necessário indicar, assim, algumas das fontes de Émile Zola, não pelo vão prazer de renovar a acusação de plágio. Isso foi para mostrar como, em sua produção, a maneira de colocar em prática a ideia primitiva frequentemente arruína essa mesma ideia. Na passagem já mencionada, consagrada à glória de Michelangelo, o autor admira que o pintor tenha tirado tudo de sua própria substância, que não tenha desejado “marmoristas, nem bronzeiros, nem douradores, nem qualquer outro tipo de trabalhador público”; e que ele tenha feito assim jorrar a vida. É que, com efeito, não há, verdadeiramente, ciência como a morte: tudo o que continua a se transformar e não adquiriu a forma definitiva da tumba, escapa ao conhecimento determinado e exato, e pode apenas se exprimir por meio da emoção artística, somente ela viva e compreensiva. Por ter recorrido, em virtude de uma estética muito contestável, ao verbo imobilizado e se tornado, assim, um silencioso de lábios mortos, o Sr. Émile Zola cessou, talvez, de criar a vida; e, em sua obra, que honra, acima de tudo, as letras francesas, admiráveis organismos, prodigiosos de saúde, de juventude e de força desabrocham estranhamente ao lado de embriões natimortos.

Pierre Quillard

¹⁰¹⁹ Título que designa oficiais da Igreja Romana (N. do T.).

¹⁰²⁰ Sr. E. Z. ficou tão maravilhado com esse rito, lembrado por Stendhal, se acordo com uma carta do presidente [Charles] des Brosses, que fez dele esses pequenos *leitmotiv*, no qual ele se distingue e repete quase textualmente (p. 642 et 692).

¹⁰²¹ Da margem direita do rio Tibre (N. do T.).

¹⁰²² Verdadeiro nome de Stendhal (N. do T.).

André Gide

Oh, mundo infinitamente renovado, quem, sob vossos aspectos diversos, reconhecerá vossa imortal semelhança? – Oh natureza perpetuamente semelhante a tudo e a ti mesmo, quem, quem então em tua monotonia esgotaria o gosto de suas formas novas, o inesgotável ardor de teus risos e de tuas harmonias – fonte de amor que amo?

A. G.

A obra de André Gide é como a Natureza e o mesmo mistério a envolve. Como escrúpulo, tememos levantar o véu. A Isis sagrada ali se esconde, e receamos não ver, de modo algum, o rosto real da deusa, mesmo às custas de um sacrilégio... E depois, ficamos tão desconcertados diante dela, pois ela é simples e estende as mãos.

Eis uma confissão, versos de sentimento, tratados severos e alegres, poemas, uma sátira, e, enfim, todo um livro de didatismo lírico. Cada uma dessas obras, separadas, sorri e acolhe, como todo escrito sincero e bom; que, se planejamos querer uni-los e julgar em seu todo, como partes de uma mesma obra, cremos ser o objeto de uma brincadeira por parte do autor e que este se alegra em parecer contraditório a si mesmo, e de mostrar ironicamente a multiplicidade dos recursos dos quais dispõe seu diletantismo superior. E essa será a opinião daqueles que leem e não param, de todo o público que acredita ter feito muito quando folheou páginas e percorreu linhas, como se a substância do livro, inexprimível, não se encontrasse somente fora das páginas e entre as linhas.

André Gide não é, absolutamente, um diletante. Essa atitude diante da existência e da arte, tão comum nestes tempos, e tão deplorável, que macula como uma injúria o bom renome de sinceridade a que o escritor deve manter primeiramente, essa atitude, digo, não podia convir ao seu temperamento de apaixonado, e, talvez, se a ironia que ele dirige ligeiramente contra os outros, e mesmo contra si, autoriza um julgamento semelhante, o resto da obra vem logo desmenti-lo. O diletante se diverte com tudo e não acredita em nada, para querer acreditar em tudo; a grande força de André Gide reside, precisamente, na fé, e é ela quem estabelece o vínculo entre as obras diversas nas quais se desenvolve sua alma crente, e nada além de sua alma. Pois ele engajou-se em exprimir-se em seus livros com toda sinceridade, e não há entre

eles um que não marque uma etapa de sua história intelectual e moral. Se a estagnação manifesta o nada, e se é próprio do ser evoluir, André Gide terá vivido, e as etapas que terá percorrido serão muito numerosas para refletirem uma vida; isto é, uma viagem através das sensações múltiplas e das ideias que se renovam incessantemente. O artista que, tendo descoberto uma fórmula, repete-a indefinidamente, e nela se mantém, cessa logo de crer, pois chega um dia em que ele não encontra mais nada a dizer além do que já disse e, fatalmente, ele recomeça. O verdadeiro poeta sabe-se homem, e pautando sua vida literária em sua vida íntima, não teme ser diferente aos olhos dos outros como aos seus próprios olhos.

Nada é mais admirável do que uma alma que caminha, mesmo perambulando muito tempo em direções contrárias; um dia, ele encontrará a boa estrada, e a boa estrada será aquela que vamos seguir.

A complexidade dessa evolução não marca uma vontade hesitante e um caráter instável, mas, ao contrário, uma vasta humanidade, mais completa, mais geral, suscetível de mais compreensão e de mais amor, e o valor do homem mede-se quase unicamente por seus esforços multiplicados, de modo que objetivos a serem alcançados lhe parecerão mais numerosos. A obra de André Gide carrega a marca de um eterno desejo de saber, de crer, de amar; é por isso que nada dela pode deixar indiferente aquele que dela se aproximou uma vez. A alma que se abre por meio do grande ciclo sincero, que vai desde os *Cahiers d'André Walter* às *Nourritures terrestres*, e à nossa também, inteira como sonhamos, impressionada com tudo, interessada em tudo – religiosidade, amor, especulação, ação, espírito e carne – nossa alma tão sábia e humilde. Desta vez, ele acredita ter alcançado a verdade na Natureza “tal qual”, e talvez fosse em direção a esta que ele caminhava... e ela, a quem ele amou em todas as suas formas, retirando pouco a pouco os véus... E ainda, o que traduz uma alma nua, não é segundo a natureza?

Eis um jovem homem – é assim, ao menos, que *Poésies* e *Cahiers d'André Walter* o mostram a nós, – de alma terna e pura, de sensibilidade afinada, de espírito estudioso e sonhador. Ele não conhece nada da vida; ele leu muito, aprendeu muito, contemplou paisagens, mas permaneceu dócil à regra que o atavismo religioso e a educação protestante de pais rígidos souberam lhe impor. Ele entra na existência com alegria, pois os livros não satisfizeram os desejos de sua natureza jovem e apaixonada. Ele quer viver, mas a qualidade de seus

sentimentos impede-lhe o “dia a dia”, a banalidade com a qual se contentam os jovens de sua idade, ele busca uma *razão de viver*. Por que ele nasceu? por que deve agir? O problema do Destino impõe-se nesse espírito ardente; para ele, é preciso crer em algo, ele não viverá sem crer. E, conseqüentemente, ele tenta fugir da atmosfera das lógicas inúteis e das noites sem atos. Ele espera a aurora e, muitas vezes, ele acredita vê-la. Ele tenta ir ao seu encontro e quando, um dia, ela se levanta, ele parte. Ele imerge em plena vida e espera encontrar nesta a razão de ser de sua alma; mas, ele percebe que ela é muito diferente dele. As paisagens nele suscitam apenas tristezas e quando um desejo lhe vem por acaso, ele depara-se com uma porta fechada. Sua alma apenas vê feiura e tédio, ela segue à deriva em busca de um refúgio, por esse país que, certamente, não é o seu, por esse destino que ela não escolheu... E, enfim, ele gostaria muito de acreditar... colocar em Deus o objetivo de sua existência, mas ele pode? E, desesperado, ele brada:

*“Je crois que ce que nous avons de mieux à faire
Ce serait de tâcher de nous endormir...”*

Ora, esse objetivo necessário, que motiva sua presença sobre esta terra, ele pensa encontrar, um dia, no amor. A eclosão nele foi preparada lentamente por uma longa intimidade com aquela que é quase sua irmã, Emanuelle, uma prima órfã outrora recolhida pela mãe de Walter. Ele iniciou a educação dessa alma, ele quis torná-la semelhante a ele, de modo a ser compreendido, e ter nela uma companheira e uma confidente. Certamente, ele não sonhou que poderia, um dia, desejá-la de outra forma e essa foi uma afeição pura que aproximou dois espíritos ávidos em conhecer e penetrar em uma comum admiração dos livros e das coisas. Eles exaltaram-se diante das violências de Shakespeare e das sublimidades de Pascal, eles estudaram os filósofos e discutiram sobre religião, fizeram passeios à noite e deixaram-se levar pelo encanto da atmosfera e da hora. Eles não perceberam essa união espiritual que ameaçava um dia, talvez logo, aflorar sua carne e morder seu coração. E, quando tomaram consciência disso, talvez aceitando o futuro e as alegrias apaixonadas, eventos vieram para separá-los. Assim, André Walter acreditou alcançar o objetivo, ele enfim viveria por algo, e, mais uma vez, o Destino lhe dá falsas esperanças... Sua esperança foi muito grande para se esvaír tão rápido, todos os poderes de exaltação nele latentes, recalcados há muito tempo, surgem: e o imperioso desejo de viver e de agir torna-se uma crise de misticismo, no qual a dor torna-se uma alegria e o martírio, uma glória. Sim, o objetivo de sua vida é o amor, neste dia mais do que ontem, pois as carnes estão separadas: “As almas, melhor do que os corpos, podem se enlaçar com delírio”.

Mas, para sustentar esse papel sincero, é preciso Fé: ele crê. Desse acesso passional, a hereditariedade religiosa triunfa: o ascetismo reprime a carne que quer se revoltar, a oração mata o espírito que solta um grito de dúvida. É a luta mais horrível, entre a paixão, a lógica e a crença, que frequentemente quebra a alma que a detém.

André Gide nos disse o fim de André Walter, levado por uma febre cerebral. Não é. Depois da crise, vieram o apaziguamento e a filosofia serena de uma vida de estudo e de fé. Walter conquistou seu ideal; a crença instalou-se firmemente em sua alma; ele compreendeu que nada existia fora da especulação e da oração: o corpo está, definitivamente, vencido, o filósofo repousa em sua contemplação. Como a Vida está longe nessa hora, aquela Vida de materialidades que ele acabou de rejeitar. O espírito lúcido, a carne apaziguada, ele somente não mais a contempla por meio das filosofias. Seu entendimento muito claro e muito nítido é rompido muito tempo por exercícios de raciocínio. Ele ama a lógica como a tradição e, nesse período de quietude, ele retoma seus direitos primeiros. A matemática outrora o seduziu, ele ainda experimenta embriaguezes diante de um número e acredita examinar o infinito resolvendo uma equação. Também seu gosto por especialistas em lógica afirmou-se preponderante (Kant, Stuart Mill), e quando foi necessário procurar intelectualmente uma razão para o mundo, ele recorreu aos filósofos capazes de demonstrá-lo matematicamente. Ele amou Spinoza com paixão, Spinoza que, de algumas definições e axiomas, soube deduzir Deus, a Natureza, os homens e toda uma moral, Spinoza, o rigoroso polemista e o maior dos intelectuais, que proclamou a supremacia do entendimento sobre as paixões. Como ele, pensando, crê aproximar-se de Deus. Ele o amou por essa serenidade, por essa harmonia de pensamento da qual ele foi criador, e ele o inveja por ter visto o mundo através de sua obra, ou seja, através de seu espírito. Mas, ele também quer criar seu mundo, pois o único universo verdadeiro é aquele que concebemos e os fenômenos têm importância apenas como manifestações exteriores de uma verdade oculta, e, recorrendo ao mito de Narciso, ele mostra o que somos diante das coisas, como estas valem enquanto símbolo, ou seja, como aparências, e como o poeta ou o pensador está encarregado de descobrir por detrás delas a essência. É o orgulho último do sujeito “que concebe e não pode ser concebido, e, inclinado sobre a água que reflete as formas fugitivas, Narciso, querendo ver enfim o que quer que seja, vê apenas a sua imagem. A partir de então, o mundo exterior não lhe é mais nada, toda a verdade está no espírito. O que fazer? – Contemplar”. Ele não mais parará nos acidentes da estrada, nem nesses “vãos desejos”, que aparecem e desaparecem, e que não são objetivos, e sim obstáculos. E ele proclama, em *Tentative amoureuse*, que o fim último é Deus. “Nós não o perderemos de vista, pois o vemos através de qualquer coisa”, e a fé, assim ajudada pela especulação, em um tipo de

intelectualismo místico, lhe concede uma alma bela e alegre, uma alma retilínea, inutilmente determinada pelo exterior e que segue através das coisas, adivinhando o sentido íntimo de cada uma delas, seguindo uma moral superior.

E ele pensa em como seria essa vida, se sabia sair da especulação e da serenidade para ir rumo à ação, e Urien é ainda Walter, como era Narciso, como será Ménalque. Esses viajantes do Destino se aventuram sobre o oceano eterno das coisas, impulsionados por uma única ideia, aquela pela qual sua alma é vivificada, essa razão de viver que, outrora, tanto atormentou André Walter. Deus, talvez, de toda maneira o desconhecido e o ideal. Orion cruza o oceano patético e semeado de ilhas perturbadoras, essas tentações que cada um encontra em seu caminho; uns ali permanecem, devorados pela paixão, outros guardam uma eterna inquietude, mas Urien e seus amigos, que sabem resistir, enfim escapam: neles, o Desejo está morto. E, sobre o mar dos Sargaços,¹⁰²³ eis o tédio, o caminho que se eterniza por tanto acreditar-se refazê-lo sem parar; essas almas rejeitaram as alegrias passageiras que se ofereciam, errantes, vazias de desejo. Mas o objetivo translúcido é o mar de gelo, com os sofrimentos e o frio. A esperança renasce mesmo nessas regiões de pior situação; o ideal sustenta as vontades imergidas em provações; ele as guia em direção de outras mais rudes e como eles poderiam retornar em direção dos climas mais clementes, uma vida mais modesta e mais doce, os viajantes preferem “as margens mais difíceis”, desde que sejam “futuras”, por uma loucura de heroísmo. E quando eles acreditam alcançar o objetivo, eles não podem mais avançar. Mas, eles viveram, eles tiveram toda alegria que a vida é capaz de dar, a alegria do esforço, fosse ela em vão, a alegria da vontade, que nada devia esperar. Eles tiveram um objetivo, uma razão de viver: é o suficiente.

Mas não se nega impunemente a natureza, e a alma flamejante de André Gide – já que, em suma, trata-se apenas dele – carregou o peso de um intelectualismo factício. Um dia, diz ele, em contato com uma civilização e uma religião diferentes, compreendeu que, para ser altiva e bela, sua atitude não era a única, e que edificar uma existência sobre uma crença ou sobre uma filosofia, para marcar uma singular força de caráter, podia revelar-se também como um caráter estreito. Ele viu que, vivendo de acordo com uma ideia que logo se tornou um costume, ele não se distinguiu de outra maneira desses que conduzem a existência banal dos hábitos, das visitas e das refeições, e mostram o exemplo da mais perfeita estagnação. Colocar o objetivo tão longe não era um pouco negá-lo, e arriscaria não avançar mais, para nunca o alcançar? Sua alma devia, um dia, extenuar-se de uma emoção vazia, artificial, criada pela hereditariedade, a educação e o hábito, para espalhar, enfim, seus tesouros de fervor e de paixão. E assim foi. As

¹⁰²³ Mar de águas quentes que fica no meio do Atlântico Norte (N. do T.).

coisas que ele desdenhou – símbolos, – que considerou por muito tempo como simples aparências, sob as quais amou somente seu espírito, essas coisas, um dia, pareceram-lhe belas em si, suscetíveis de provocar a admiração apenas por sua forma, e, pouco a pouco, ele compreendeu que a verdade estava ali, nesse mundo que o circundava e do qual tinham separado as crenças e as filosofias. Além do eterno otimismo que Emerson lhe deu para sempre, o filósofo que talvez exerceu sobre ele a maior influência, ele encontrou em Goethe e em Leibniz a matéria de um novo panteísmo; não mais aquele, matemático e intelectual, de Spinoza, mas vivo, proclamando a força mestra do mundo, a força que já se mantém na mais ínfima Mônade¹⁰²⁴ e que faz com que as plantas nasçam, cresçam, floresçam, que os animais vivam e se reproduzam e que o homem aja e se comova. Deus é a natureza e Deus é todas as coisas, e ele pôde bradar com Goethe: “Tão longe quanto o ouvido, tão longe quanto o olho possa alcançar, tu encontras apenas o conhecido que dele se assemelha, e o voo ardente do teu espírito, por mais alto que ele se eleva, possui muito símbolo, muita imagem: tu és atraído, transportado, contente, onde quer que vás, o caminho e o lugar se arrumam; tu não computas mais o tempo e cada passo é a imensidão”.

Mas, antes de enfim viver segundo a natureza, André Gide quis se livrar de seus hábitos de pensamento e de existência, e ele reviveu, ironicamente, o estado antigo em *Paludes*, onde sente-se estremecer a revolta nova, e onde se vê emergir a negação do passado. “Tu trabalhas?”, diz Hubert: a aplicação inútil à existência, o estudo vão, o pensamento eternamente monótono, tudo isso aparece nessa frase, e Gide clamaria, iluminado: “Mas! Portanto, vivei!”...

Viver é cultivar sua sensibilidade, abrir sua alma a todos os *frissons*, sem que a razão venha lembrá-lo da lógica fria, da qual ela por muito tempo a privou; é ver, entender, sentir e carregar seu fervor às coisas afins; é ter consciência de que somos e fazemos parte dessa natureza que vos banha; é fundir-se nela e ser feliz simplesmente por seu espetáculo. Ménaque também fugirá da cidade e de todos os lugares de estagnação, onde a alma, no automatismo dos hábitos, não será mais capaz de um sentimento novo, de desejo ou de amor, ele fugirá de tudo que se opõe a um contato direto com a vida universal, ao frescor de uma impressão por acúmulo das lembranças e das ideias; ele fugirá da mediocridade de uma vida muito previsível e de um estudo perpétuo que faz com que o ser regresse a si mesmo, quando sua única função é sair dele. Ele multiplicará suas sensações em viagens constantes e ele estenderá seu domínio humano de todos os países que terá percorrido e amado, quanto mais diferentes eles forem, mais ele se sentirá vivo, pois cada vez a impressão nele despertada será nova e lhe revelará uma parte

¹⁰²⁴ Conceito filosófico de Leibniz, que significa “substância simples” (N. do T.).

de seu ser que não conhecia. Ele quer adorar, “através de, indistintamente, qualquer coisa” e o que ele ainda busca, certamente, é Deus, mas um Deus muito próximo, que não demanda sacrifícios e, ao contrário, exalta os poderes da emoção, às custas do entendimento. A sensibilidade de André Gide, desta vez liberada dos entraves do dogma e da razão, se exaltará totalmente em celebrar as *Nourritures Terrestres*.

Por essa história intelectual e moral que era necessário traçar, explica-se a diversidade das obras de Gide, e como ele nunca usou o mesmo meio de expressão duas vezes. Mesmo que ele escreva um Diário, Tratados ou Poemas, ele permanece ele mesmo, e entre as diferenças aparentemente radicais que podemos constatar entre as tendências de seus livros, dos quais tentei mostrar a unidade evolutiva, encontramos uma personalidade constante, feita de alguns traços principais, dos quais varia somente a importância respectiva. Mais ou menos em destaque, não há uma obra de Gide que os contenha todos, e Ménaque, se bem considerarmos, é o irmão de Walter, e de outro modo ele é o próprio Walter. Primeiro, pudemos ver que André Gide é um sensitivo; sua alma teme o menor toque, pois é suficiente para inquietá-la inteira; o mundo exterior o impressiona violentamente, no bem ou no mal, mas o impressiona, e sua sensibilidade possui tantas delicadezas que ela aparece mística, às vezes análoga àquela dos heróis de Maeterlinck, que uma flor perturba e que o silêncio envolve. A música, arte de expressão pura, vaga e sutil, mergulha seu ser em êxtases profundos, entre todas, a de Schumann ou de Chopin, os grandes sentimentais... Ele tem simplicidades e complicações. Aqui, ele dirá a emoção que experimenta ao ver “sua mão na mesa”, e ali a alegria de quase tocar o seu objeto de desejo, ter somente de avançar o braço e passar. Como ele gozou da castidade e tirará proveito da possessão. Em algum lugar, ele fala da complexidade inextricável de suas emoções, tal como a menor percepção suscita nele sistemas complicados, que fazem como uma rede de sensações íntimas, e é por isso que elas sempre se contradizem. Ele estremece com a beleza formal, como beleza moral ou religiosa, ele é a lira eternamente vibrante, de onde vem a brisa que passa sobre suas cordas e cuja função ingênua e tão afinada, contudo, é a de vibrar. Essa sensibilidade denota uma infinita ternura e que poderia levar a tomar André Gide como um melancólico. Talvez seus escritos tenham uma nuance cinza e discreta, como se estivessem cobertos de uma neblina de vaga tristeza. Mas, nada é mais robusto que essa alma, e mais belamente vivo; pois o terno e sensitivo é também um apaixonado: as percepções tão sutis de seu coração provocam um despertar de todas as forças que ele detém, e se ele pôde sentir-se invadido por um êxtase diante de uma paisagem, ele logo inclinou-se, por vontade própria, para beijá-la e abraçá-la. Nós o vimos buscar um objetivo por meio da existência e se apaixonar sucessivamente por todas as coisas; eis o traço importante de sua natureza, que às

vezes domina a ternura e a salva daquilo que ela poderia ter de um pouco mórbido. “Que a alma não regrida inativa, ele escreve, é preciso alimentá-la com entusiasmos”. E assim eleva-se essa figura sincera que enche quase todas as suas obras de encanto, de gritos, de alegria e de exaltação. Assim como sonhamos com uma alma múltipla e tumultuosa, agitada e estremecida, espontânea, toda em exageros, e como prevemos no cerne da obra violências exaltadas, encontramos uma harmonia na liberdade, uma moderação na espontaneidade que impressionam, mas cuja simples explicação reside no intelectualismo do poeta.

Pois, ao lado da sensibilidade, desenvolveu-se o bom-senso, faculdade contraditória que vem dominá-la e dirigi-la. Nós contamos a luta terrível, a qual vencida o espírito: é o que faz parte integrante da personalidade de André Gide e que, fora de suas manifestações quase exclusivas, ele ladeia sem parar a emoção pura. André Gide não foi educado nas regras, não estudou segundo a disciplina dos livros, não curvou seu espírito à ginástica dos raciocínios filosóficos sem deles obter uma marca; e, certamente, sua alma primeira ali estava instalada, e não é preciso colocar tudo na conta da influência; ele amou os jogos de espírito como as emoções, porque também foi um intelectual, e ele questionou, no início, a questão do “ser”, e isto não é menos por uma necessidade de sua razão do que por uma inquietude de sua sensibilidade. Mas, por mais variado que tenha sido seu contato com as filosofias, que ele tenha amado os puros lógicos ou os metafísicos da vida, ele sempre foi atraído pelos que, entre eles, conceberam o mundo – *a priori* ou *a posteriori* – harmoniosamente: Spinoza, que o desenvolveu como teorema; Leibniz, que o construiu segundo regras de proporção, que resume a Mônade, espelho do mundo, e que ele chamou de harmonia pré-estabelecida; Darwin, que formulou a lei progressiva e rítmica da evolução; Goethe, que extraiu das ciências naturais seu panteísmo; e, também, o americano Emerson, e, em geral, todos os filósofos alemães que edificavam os sistemas como templos, seguindo o cânone das perfeitas relações entre os colonos e os frísios.¹⁰²⁵ E, hoje em dia, quando ele parece ter rejeitado toda intelectualidade, nós o sentimos ali, vigiando, pois ele vai amar as coisas pela harmonia que está nelas, por sua beleza formal e científica e os frutos da terra pelo ritmo de suas eclosões e de suas maturidades. E é uma alma rara, de equilíbrio perfeito, na qual as faculdades mais contrárias de emoção, de espontaneidade e de reflexão, apesar das crises passageiras, consentiram em viver lado a lado, sem impedir seu livre desenvolvimento recíproco, reforçando-se, ao contrário, completando-se e, formando, apesar de sua autonomia, um todo único e acabado.

¹⁰²⁵ Marinheiros do Mar do Norte (N. do T.).

Daí a beleza dessa obra que parece tão repousada, tão serena e, ao mesmo tempo, pela sua dupla criação de um poeta e de um filósofo. A concepção que ele tem de arte reside nessas palavras, outrora inscritas por Pierre Louÿs, o prefaciador dos *Cahiers*: “Ele sonhava com uma obra científica e apaixonada”. Ele a fez. Para se exprimir inteiramente, com suas aparentes contradições, ele quis empregar todos os meios e ele abordou sucessivamente, com igual segurança, a confissão e o ensaio, o poema e o romance, e é preciso notar que todas essas obras são escritas sob a forma pessoal; esse emprego sistemático prova melhor que todas as explicações a unidade constante dessa alma. Ele não aceitou a mentira da ficção e, sob nomes diversos, ele falou diretamente. Tendo somente a traduzir emoções e filosofias, ele veio e, sincero, foi didático e lírico; ele falou de si e cantou.

Nos entusiasmos de sua juventude, ele concebia a literatura como a exteriorização de uma alma, e o livro como a confissão sincera, inconsciente, artística, por esse único fato, seguindo o único procedimento de transcrever emoções e ideias em sua ordem de aparecimento, sem que a razão os deformasse, sob o pretexto de enriquecê-los e de coordená-los. “O melhor é escrever ao acaso”, bem como essa proposição, são desenvolvidas pelos *Cahiers*, obra densa, nunca confusa, na qual se misturam as reflexões mais díspares, onde se agita toda uma juventude de emoção e de pensamento, onde se encontram tristezas e exaltações, paisagens e sonhos, filosofias e gritos; essa obra, que não o é no sentido das obras ulteriores, de composição fechada, de porte artístico e de proporções harmoniosas, mas um documento eterno de beleza e de franqueza. Há, nessas páginas, uma unidade moral, uma sinceridade de paixão que faz com que o leitor seja levado desde as primeiras frases, como na intriga mais atraente e mais habilmente apresentada. Ali, é preciso admirar a ausência de artifício, as frases inacabadas, as palavras sugestivas de estados de alma sutis e longínquos, os raciocínios limitados e claros, dispostos em alternativas, as saídas eloquentes, os atalhos da alma. Pois já aparece essa sobriedade que caracteriza o gênio de André Gide em sua maturidade; ele teme sempre escrever muito e repetir o que disse, receando fragilizar o pensamento e a emoção, e o pouco de palavras que empregou ali se detém, que deveriam ser seres vagos, e elas se encontram tão espontâneas, que somente sua presença alcança e explica. Mas, um tal livro, que não saberíamos ler muito – pois, a cada vez, descobriremos nele algo novo, tal pensamento velado, profundo e nobre, essa clareza mística e tal divino sorriso – um tal livro, digo, não se faz uma segunda vez. É a matéria

de toda obra futura; ela contém todos os livros futuros, porque é uma alma inteira, e os desejos, e vontades, e aspirações, e os próprios projetos, pois ali encontramos exposta a poética que André Gide em parte aplicará mais tarde.

Eis aqui o plano de *Allain*, o romance que Walter escreve, concebido matematicamente como o *Ethique* de Spinoza, com todas as liberdades possíveis nesse âmbito rígido, e com mais paixão: em volta dessas estacas, trepadeiras e cipós. E nunca mais vibrante exemplo de espontaneidade artística foi dado além do que foi feito por esse jovem homem exaurido de todas as sujeições, que quer se libertar da sintaxe, da própria ortografia, da prosódia e que desejaria que a prosa tivesse regras para poder transgredi-las. A poesia é a emoção e ele quer ser o poeta; ele procurará “não tanto a harmonia das palavras quanto a música dos pensamentos; pois elas também possuem suas aliterações misteriosas”. E ele não escreverá em francês... “Não! eu gostaria de escrever em música”.

Ora, são música os versos cinzas e tristes de *André Walter*, a prosa ritmada de *Voyage d'Urien*, a estrofe longa dos poemas recentes de *El Hadj* e de *Nourritures terrestres*, música discreta, íntima, por vezes numerosa, simples e penetrante. Ele terá empregado essas múltiplas formas tão diferentes, por essa mesma vontade de se renovar, que o determinou a mudar constantemente de fórmula – se há fórmula – a cada obra empreendida, essa vontade que nos promete ainda tantas surpresas e satisfações inesperadas.

Eu disse antes a razão filosófica das *Poésies d'André Walter*, e como essa havia sido a primeira tentativa de Gide de escapar da vida banal e cotidiana, para realmente viver em uma fé. Contudo, que não a tomemos como uma obra filosófica; nada está mais distante da teoria, e se os sentimentos seguem uma ordem desejada e combinada, em vista de uma significação simbólica, eles reinam, todavia, em mestres, e é a pura sensibilidade que ali se move, de tão vasto o âmbito, que se impõe a razão já presente (e sempre, doravante, presente), objetivando a harmonia de medida e não de coerção. Em peças curtas, compostas de quartetos, com versos longos e desiguais como queixumes, discretos e surdos como suspiros, sempre rimados, ou com assonâncias, e, algumas vezes, em dissonância, murmuram-se desejos e inquietudes: as palavras são simples, suaves, quase sem imagens; a vida interior se encontra projetada em fatos muito comuns de existência exterior, e essa vigília da alma em espera ocorre sob o luar amarelo de uma lâmpada. Os sentimentos mais complicados se exprimem em palavras muito claras, e a poesia adere a essa claridade, a essa sinceridade delicada que, muito alto, faz suas reflexões à alma companheira, e há nessa sobriedade algo de doloroso, que lembra talvez os lamentos de Laforgue, um Laforgue sem essa busca verbal que às vezes arruína peças muito belas...

Nous sommes deux pauvres petites âmes
 Que ne réchauffe plus le bonheur,
 Nous sommes deux pauvres âmes
 Qui ne savons plus être heureuses...

Tu m'as dit : Ecoute ! je crois
 Nos âmes sont mystérieuses
 Peut-être qu'elles sont heureuses
 Et que nous ne le savons pas.

E esse pequeno livro nos dá uma impressão de humildade, por vezes análoga ao charme ingênuo de Jammes, uma impressão de doçura, de candura, de delicadeza; ali sentimos passar calafrios de crianças, pequenos medos, aqueles causados pela noite, a grande estrada, a solidão, a linguagem familiar que traduz esses gestos de sensibilidade um pouco doentia contribui ainda a envolver o leitor com uma atmosfera vaga, a propósito de uma sensação como esta:

Et nous avons peur de nous endormir
 Parce que l'un sent que l'autre le regarde.

Embora exteriorizada no cenário, a emoção ali subsistia pura pela vontade de aproximar-se e as aparências tinham como objetivo apenas representar as mais impressionantes subjetividades. *Voyage d'Urien* ainda é uma narrativa de emoção, exprimida simbolicamente; mas, desta vez, as aparências ganham uma importância maior; o autor condenou-se a objetivar o máximo possível a sua emoção e as paisagens múltiplas que a traduzem formam quase a totalidade do livro. Pois trata-se de um longo poema e era difícil conciliar a grandeza da iniciativa com a forma puramente lírica, que não pode ser empregada continuamente e que assenta, sobretudo, à expressão sucessiva de sentimentos restritos. Também o sensitivo, sem renunciar sua delicadeza de alma, tornou-se um imaginativo, e ele revestiu seus sentimentos íntimos com uma rica matéria de natureza ideal, onde as paisagens se criam espontâneas e, certamente, belas, como emoções. Nesse livro, mais do que em qualquer outro, André Gide realizou a obra “científica e apaixonada”, e a grande superioridade de *Voyage d'Urien* é a de ser uma obra harmoniosa, completa, da qual não saberíamos eliminar nada, tanto ela exprime a totalidade de uma ideia, e nada além disso. As partes agrupam-se, respondem-se, fundem-se e reforçam-se, e, do ponto de vista da arte pura, ao qual preferiremos sempre a arte espontânea, esse poema seria a obra mais perfeita e mais bela de Gide. Mas, ele contém tanta humanidade e, além disso, tanta beleza formal, que o rigor estético lhe é uma qualidade a mais e que os fervores contidos parecem mais sinceros. A aproximação que se impõe nessa circunstância é a

dos poemas homéricos e, em particular, da Odisseia. A similitude dos temas já indica uma tendência e seria preciso considerar *Voyage d'Urien* como um poema épico, em oposição ao poema lírico realizado outrora por André Walter. O cantor tornou-se um contista; o mundo que ele atravessa, que possui uma significação simbólica, não mais precisa somente de um grito que manifeste a emoção por ele provocada, mas de uma descrição que esclareça todas suas particularidades desejadas, e André Gide é, talvez, mais um grande contista do que um grande lírico. Seu espírito lúcido vê tão claramente as coisas que não encontra nenhuma dificuldade em exprimi-las, e ele é o único a continuar a tradição dos contistas filosóficos do século XVIII. Ele absorve deles a graça, a espontaneidade, e elegância e a simplicidade. Mas, em um livro como *Voyage d'Urien*, ele coloca ainda mais, e o que separa esse livro de *Candide*, por exemplo, é a poesia, a cor, o ritmo. Nós estamos na presença de um poema, é preciso repeti-lo, e a forma de contar difere se o filósofo se exprime sozinho ou se ele se duplica em poeta. Quando Homero narra as aventuras de Ulisses, ele é também um contista, mas cada fenômeno que ele constata tem para ele um duplo valor representativo e exterior, por um lado, intelectual e emocional, por outro lado. É, considerando as devidas proporções, o caso de André Gide. Também, além de seu interesse moral, *Voyage d'Urien* vale o afresco esplêndido de aparências que ele desenvolve; vemos, ali, o estado de alma e a ideias harmonizados com o cenário e à atmosfera, e em quadros moderados, em alguns traços, como porto de partida no prelúdio, o mar dos Sargaços, e o mar de gelo, de um esplendor e de uma suntuosidade admirável; as coisas assim descritas, calmamente e friamente em aparência, manifestam-se, vivem pela escolha da palavra compacta e precisa, que é a palavra pura, e a única palavra pura. E é de um poeta o leitmotiv pungente, por exemplo, da primeira parte: o banho de cada noite, após cada etapa nas ilhas de desejos e de tentações, os marinheiros tomam na água diversamente colorida, refletindo as riquezas inesgotáveis do céu e da luz. Há uma arte infinita nessas progressões de estilo que partem da constatação pura e simples, quase seca, e atingem o esplendor de coloridos mais raros, em uma trama tão homogênea que o acento cobre as palavras e quase impede notar nele o próprio brilho, e nessas exaltações graduais do verbo que vão da especulação fria à paixão imaginativa mais exasperada. A língua possui, para essa tarefa, toda a flexibilidade, ela se dobra em todos os sobressaltos da emoção em um ritmo que o próprio verso livre, de tom muito elevado, não poderia dar. Outrora, André Gide queria, em *Allain*, empregar “a estrofe, mas sem metro nem rima, escandida, apenas balançada, quase musical”. No presente poema, ele realizou esse sonho, e como está longe da prosa dos romances habituais! São frases divididas em proposições curtas, das quais cada uma forma um elemento de cadência quase regular, e que se perde, e que encontramos mais adiante, ampliada, diminuída, de acordo com o pensamento.

Encontramos um ódio profundo à eloquência propriamente dita; a prosa, assim compreendida, torna-se um elemento de perfeição harmônica, da mesma forma que o verso, e Gide, autor prodigioso, tão consciente como espontâneo, não a escolheu sem razão.

Desde então, tivemos raros poemas em versos livres, de uma audácia admirável, como aqueles de *El Hadj*, ou de uma simplicidade deliciosa, como a peça “*Greniers*”, que ilustrava o mês de dezembro do mais recente *Almanach des Poètes*, e onde se revela o ironista e o didático que estudaremos mais adiante.

Le tilleul et la camomille
pour les migraines des familles...

Mas é toda a obra de poesia pura de André Gide, aquela que não é menos preciosa, que mostra o aspecto mais fácil de seu talento.

Contudo, na época da crise do intelectualismo que atravessou, ele exprimiu-se mais dogmaticamente em tratados. Ele queria satisfazer assim uma necessidade de proselitismo que ele absorvia, talvez, de sua religião, talvez, também, de seu caráter apaixonado, que havia, um dia, posto em regra moral este princípio: “É preciso manifestar”. Como tal, os *Traité du Narcisse* e *du vain Désir* são interessantes. Ora, para bem compreendê-los, esses Tratados assemelham-se, em parte, aos poemas. Eles contam um mito ou uma aventura, depois eles os explicam; e a narrativa de *Tentative amoureuse* é um trecho poético muito vivo e saboroso, cheio de ternura e de frescor, e a lenda de Narciso é contada de forma atraente e muito metafórica. Mas desde que abordamos a parte explicativa desses livros dogmáticos, descobrimos um Gide ainda desconhecido, aquele que mais tarde escreverá *Paludes*, aquele que desconcertou os espíritos que sua sinceridade e sua graça haviam podido seduzir, primeiro, um Gide ironista. Impregnado de filosofia, apesar de todo o Desejo de se exprimir e de persuadir seus leitores, ele não pode se resignar a dogmatizar friamente. Esse espírito de ordem, às vezes com aparência de diretor de consciência, de asceta e de puritano, repugna, contudo, a veste de protestante. Mesmo nos períodos de serenidade intelectual absoluta, a sensibilidade exerceu um papel apagado, mas real, de moderadora, e quando se tratou de dar teorias, o dogmático puro tornou-se um ironista, ele fez sua ciência fácil e atraente apresentando-a com um sorriso, e seu ensinamento familiar seduziu como algo novo, em um tempo em que aqueles que pensam se isolam bem alto, e graves pontificam. Também com qual desenvoltura ele trata a lenda de Narciso e como zomba de ideias que são, contudo, mais sérias do que ele as apresenta! Nesse

opúsculo, em particular, o sorriso é muito discreto; ele está sob cada palavra, no tom, sobretudo na liberdade do desenvolvimento, e de repente, antes de fechar o livro, o leitor cândido lê a nota final:

“*B. Relire la note A*”.

E ele percebe que, sem dúvida, zombamos dele, e se irrita. Ele não sabe que o autor é sincero e que essa duplicidade é apenas uma manifestação de sua harmonia intelectual. André Gide considera as coisas com aspectos tão múltiplos que não pode se impedir de nelas encontrar, às vezes, uma contradição, e o riso consiste somente nisso. É assim que, escrevendo a *Tentative amoureuse*, ele se dá conta de que fala de si mesmo e não de Luc e, sinceramente, como homem que não quer esconder nada, ele o constata bem alto, entre parênteses, como em uma brincadeira ao pé do ouvido de sua companheira. Cada dúvida de seu espírito é a oportunidade para uma revelação que os leitores habituados aos livros de pensamento uniforme não compreendem, mas que aumenta o preço de sua sinceridade.

“Eu digo isso porque sonho com isso, acredito que ele devia sonhar...”. É uma ironia filosófica simples, quase sem sutilidade, aquela que se empregará no último Tratado, mais considerável e mais vivo: *Paludes ou le Traité de la Contingence*.

Enquanto *Narcisse* e a *Tentative* haviam sido escritos, mais especificamente, com um objetivo didático, *Paludes* foi concebido com uma intenção puramente satírica.

André Gide quis estudar a contingência apenas para dela acentuar a mediocridade e a monotonia; desse ponto de vista, esse livro absorve, por sua vez, do Tratado e da confissão, e ele é o último esforço intelectual no qual a alma, como vimos a propósito de sua história filosófica, agitará o próprio intelectualismo, para surgir unicamente adorante e nua. Também a personalidade de André Gide ali se revela quase inteira e esse livro contém o meio entre as duas ordens de obras que estudamos. Parece que o escritor antigo havia concebido primeiro *Paludes* como um longo poema análogo a *Voyage d’Urien*, onde a vida monótona de Tityre, em seu campo pantanoso, tivesse sido contada como as etapas dos passageiros do Órion, sob cores simbólicas harmonizadas, para uma obra de arte acabada e perfeita. Foi necessário, no ambiente descritivo imaginado pelo autor, criar um elemento de tristeza e de revolta e, entre esses símbolos, Tityre teria tido um belo tipo de arte eterna, provocando o horror à mediocridade por meios puramente poéticos. Por causa de seu espírito crítico, que já penetrava nos Tratados, e em seus versos divertidos, de ironia tão fina, que ele colocava no fim de *Voyage d’Urien*, como para nele desmentir todo o livro, Gide quis fazer uma obra mais direta, mais próxima de nós, pela necessidade de se aproximar das coisas que determinaram essa crise estética, e ele teve a

ideia suprema que denota uma habilidade e uma força de espírito absolutamente única, de apresentar não o poema, mas a crítica do poema, e ridicularizando a mediocridade da vida, a de atingir, ao mesmo tempo, essa forma de arte que ela parece causar, por meio da contínua estagnação de um espírito que a ela se subordina. A importância dessa obra é, portanto, capital, já que toca em questões morais e estéticas. Além disso, Gide, tendo sempre exprimido em suas obras uma transformação íntima de sua alma, determinava, necessariamente, uma transformação de suas visões sobre a arte. Ele recusa a teoria do símbolo tanto como aquela do vão Desejo, em um exemplo vivo e atual. Com efeito, abandonando as máscaras diversas, mitológicas ou ideais, que dissimulavam sua alma, ele aparece, – já tal como André Walter em seus tempos de entusiasmos juvenis, – na sua função de pensador e escritor, que dotava de nobreza todas as suas obras precedentes, mas, desta vez, para rir disso, ele aparece, portanto, em seu meio: o mundo das letras. E ocorre que a essência do simbólico *Paludes*, romance em gestação, encontra-se nesse próprio meio; não vale mais mostrar o próprio pântano do que seu reflexo, e Tityre do que sua transposição mitológica? A esses Tityres ele fala de seu Tityre, e eles não se entendem; daí o cômico. E Gide regozija-se a mostrar essas pessoas que se afligem e que pensam, em um pequeno círculo de seus hábitos, de suas ligações e de suas admirações, e presos nessa engrenagem ao ponto de não poderem sair. Todo o horror da vida quotidiana prevista aparece nesse livro, mas em nuances delicadas, e o tom permanece leve e atraente. Eis um romance verdadeiramente de costumes, cheio de qualidades, de ironia forte e de riso exasperado. Vale, sobretudo (a título de romance, pois também é um ensaio, um poema – o que eu sei?) pelos detalhes, o diálogo, os traços e uma clareza de visão no cômico que protesta. Já que se trata de contingência, é a existência do dia a dia, hora a hora, que o autor quer nos mostrar, e todo o livro não contém uma semana; ali, ele nos faz entrar em mais detalhes possíveis, mas todos são característicos. Ele retoma conversas, discussões, agitações, toda a vaidade do pensamento, que contribui, ainda, para lançar um jugo de monotonia sobre a existência, no lugar de liberá-la ou vivificá-la. Estes dissecam sua alma, conjecturam por horas sobre palavras e fazem uma tirania de sua razão; todos se agitam e se debatem no fim de uma ideia como fantoches no fim de uma linha e, sem expressão, minuciosamente André Gide os pinta, os julga com uma frase, e, muitas vezes, deixa-os julgarem a si mesmos apenas por suas manifestações. E não é preciso acreditar que ele dirige todos seus sarcasmos contra os outros; ele não foi Tityre, ainda não o é? ele volta seu sarcasmo contra si mesmo, pois esse combate satírico é, em suma e sobretudo, um combate psicológico. Atencioso, ele descreve suas pequenas manias com um meio sorriso interior; sente-se que ele reúne uma parte dele mesmo, que, às vezes, ainda lhe é cara, pois pressente-se por instantes a sombra fugaz de um

arrependimento; e quando a obra não é de um cômico íntimo e profundo, é de uma tristeza desoladora – *Paludes* deve ser considerado uma obra à parte, pois não há nada análogo em nossa literatura. Após os curtos trechos nos quais Tityre, em lugares adoráveis, evolui, as conversas se cruzam, vivas e alertas, atestando uma arte do diálogo robusta e clara; depois, são tiradas filosóficas de uma liberdade atraentes, aforismos profundos, brincadeiras, o jogo contínuo de uma intelectualidade que se rebela e que ainda quer dominar, mas que escandaliza a alma nova e se quebra em pequenos estilhaços de ironia: eis todo o segredo dessa obra espiritual. Justamente, essa diversidade desconcerta; cremos que o autor zomba e que se trata de um desafio transmitir em um livro uma teoria psicológica e estética, poemas, um quadro de costumes literários; mais o quê? Pois esse livro é cheio de coisas que descobrimos novas a cada leitura e outras que descobriremos amanhã. Mas, não se trata de um livro de cético: André Gide nunca foi tão espontâneo e, então, ele duvida de seu espírito apenas para crer em seus sentidos. Sob a sátira zombeteira, sentimos o desejo exasperado de sair dele, de escapar, que ralha surdamente e não se mostra. Mas, em uma intenção cômica, Gide apresenta a psicologia de seu herói da forma mais singular; sua revolta se traduz não por gritos apaixonados, mas por queixas às vezes misturadas com piadas, e suas manifestações exteriores, ao invés de despontarem liricamente, se transformam em opostos, por exemplo o de escrever diariamente o que ele deverá fazer nos dias seguintes. Mas, para chocar mais, era necessária essa serenidade de expressão e esse riso cruel e semeado de dúvidas.

Quando se quer explicar um livro como esse, é preciso sempre temer enganar-se, e acredito que todas as explicações são boas e que o autor imaginou cada uma delas, ou nenhuma em particular. Ele desejou divertir-se às custas daquilo que lhe pesou por muito tempo e acumulou os mais contraditórios elementos para alcançar seu objetivo; às vezes, não sabemos se ele toma o partido do “controlador ou do controlado”, seguindo sua própria expressão, às vezes a dos dois, pois ocupar-se da estagnação não é ainda estagnar-se? E, como Méralque, desdenhará da crítica com o objeto da crítica! Importa deixar-se encantar por tais obras, aceitando as mais opostas asserções, e deixar-se embalar por essa forma encantadora, tão francesa, que envolve, com frequência, discussões de uma lógica transcendental e germânica, para revesti-los de graça; importa tomar ingenuamente *Paludes* como um livro de paixão e rir quando o autor ri e chorar quando ele chora, pois os fenômenos mais diversos têm o dom de comover. Veremos qual belo otimismo perpassa essa sátira e que o desejo de se liberar ilumina-se da convicção de que a sua realização estará próxima... E não a compreendendo, amaremo-la mesmo assim, pela língua delicada, respeitosa da tradição, que lembra a de Montaigne, pouco a pouco a de Rousseau, ainda com mais decência, essa língua fluida, discreta, sem maneirismo,

que repete as palavras e não parece menos pura por esculpir aforismos definitivos, ou sugerir coisas sem dizê-las, ou dizê-las e apenas parecer sugerir-las; essa língua que contém apenas ornamentos do pensamento, cinza em um primeiro instante, depois viva, rítmica, fácil e vigorosamente construída, quando a olhamos de mais perto, essa língua tão simples e tão clara, atirada, tal como um humilde casaco, sobre os sentimentos mais sutis e os estados de alma mais complexos. Como está longe o artifício literário, ridicularizado na pessoa dos poetas e romancistas, com uma tal justeza, por um escritor que muito lhes frequentou e pacientemente observou! Como ele está longe do símbolo do qual o autor não fala mais, a não ser para zombar dele: pois André Gide criou uma arte simples e espontânea, que não exprimirá nada mais do que as coisas e, em *Nourritures Terrestres*, apenas as formas, os perfumes, os sabores...

O intelectualismo está morto; a própria faculdade da ironia, que comporta certa parte de raciocínio, desaparecerá na onda da paixão precipitada; a exaltação voltada ao passado, com *Paludes*, que objetiva caçar as lembranças que obstruía a estrada da nova existência, vai retomar sua direção verdadeira rumo às coisas em contato das quais ele vai ainda se intensificar: aqui está um livro de fervor, um longo hino de amor à face gloriosa da Natureza e da Vida. Com efeito, *Nourritures Terrestres*, apesar da aparência, não é um romance, menos ainda um livro de filosofia, ainda que o autor nele ensine sempre, como um erudito. Já *Paludes* não se originava de nenhum gênero; *Nourritures*, talvez, nos apresente uma novidade ainda maior. A fabulação do primeiro desses livros, determinada pela sucessão das horas do dia e dos dias da semana, era muito fácil de aceitar; tinha-se uma espécie de diário detalhado de uma vida contínua, uma representação minuciosa da existência, não muito diferente daquilo que faz o assunto comum dos romances. Aqui se seguem e se mesclam (não motivados pelo mesmo procedimento de descrição sistemática) narrativas, conversas, notas, cantos, que podem parecer incoerentes, mas que unificam mais fortemente do que todos os laços de exterior composição do assunto. Pois todo esse livro, página por página, linha por linha, poderia se resumir em uma frase ou em algumas proposições como esta:

“Não desejes... encontrar Deus além do que por todos os lados.

Cada criatura indica Deus, nenhuma o revela

Assim que nosso olhar nela repousa, cada criatura conduz a Deus”.

Portanto, “não distingas Deus da felicidade e coloca toda tua felicidade no instante”. E a felicidade do instante consistirá em desejar uma coisa e, ao mesmo tempo, possuí-la; desde então, o desejo será uma espera vaga, “uma disposição à recepção”.

“Espera tudo que vem a ti – mas, deseje apenas o que vem a ti”.

Todo o livro coloca em prática essa filosofia e quer nos mostrar o homem de quem cada passo da vida é uma alegria, não porque ele encontra apenas coisas belas e doces, mas porque ele sabe amá-las todas, quaisquer que elas sejam. Poderíamos chamá-la de “História sensual de um homem”, mas no que essa expressão pode ter de mais elevado; não se trata de algum refinamento de sensações bizarras ou que o espírito tenha a mesma parte que os sentidos, mas de uma avidez a deleitar-se nunca extenuada, o que exige uma renovação contínua da parte das coisas ou quase uma tão grande riqueza de desejos naquele que a possui, para que ele possa, a cada instante, projetá-las em sua viagem.

É o quadro de uma adoração infinita, sem remissões, sem arrependimentos, sem desesperos, assim como podem ser o misticismo e a ambição, mas que encontra sempre seu alimento na natureza inesgotável. O ser novo está nu, desprovido de suas lembranças, de seus sonhos vãos, daquilo que lhe ensinaram; “desinstruído” e inocente, quer, enfim, viver completamente e ele se lança pelo mundo para possuí-lo e abraçá-lo, cantará as riquezas que ele contém, os esplendores que ele mostra, as forças que ele esconde, e esse livro, que o título anunciaria quase como objetivo, é o triunfo artístico do mais absoluto subjetivismo, mas de um subjetivismo sensual e não mental. Pois André Gide não procura evocar as coisas em sua essência, embora descubra uma harmonia em sua mais fugitiva manifestação. Ele não as conhece como arquétipos a quem consagrar uma obra entusiasta, mas impessoal. Ele as considera apenas como pretextos para afirmar sua própria vida. Cada cor que satisfaz sua vista proclama o poder de amor de sua visão. – “Que a importância esteja em seu olhar, não na coisa vista” – cada fenômeno exterior suscita nele uma sensação que é suave, já que ela o atinge, e ele percebe, por meio de todos os sentidos, a carícia do universo em sua carne viva. Também o título de *Nourritures Terrestres*, que poderia ter sido aplicado simplesmente às manifestações líricas que celebram os pomares e as pradarias, vê sua significação ampliar-se ainda, até abraçar aquilo que pode aguçar os sentidos. O ser inteiro precisa ser alimentado, ele se precipita como um felino ávido pelo alimento sensual que encontra, que são as paisagens, os rios, os jardins, a luz, assim como as bebidas e as frutas. *Nourritures terrestres* são as satisfações, as alegrias da carne, que contenta, as fomes dos sentidos...

“Nourritures” je m’attends à vous, nourritures!

Par tout l'espace je vous cherche satisfaction de tous mes désirs !”

E sobre esse tema esplêndido se desenvolverá o inesperado das variações e a multiplicidade sonora das harmonias!

Um assunto parecido, tratado diretamente e de forma pessoal, teria necessitado de um lirismo contínuo, impossível de sustentar por muito tempo, e a filosofia primeira que serve de ponto de partida a todo o livro dificilmente teria sido exposta. Além disso, teria faltado ao livro, talvez, variedade e, também, coesão. É por isso que André Gide imaginou uma forma nova, suscetível de seguir os movimentos da alma e de passar da serenidade filosófica à exaltação lírica; quero dizer, o didatismo. Ao invés de falar baixo, como a ele mesmo, o herói de *Nourritures* é um homem que, tendo vivido, conta essa vida a uma criança da qual quer ser o educador: Nathanaël. Ele lhe ensina a maneira de compreender a existência e lhe diz como a conduziu; alternam-se as máximas das conversas suaves e os entusiasmos poéticos das narrativas harmoniosas. Ele mesmo foi criado nessa via por Ménalque e ainda é uma personagem que servirá para projetar seu pensamento para fora, sob uma forma viva, e não fará falta nele contar a história e os discursos. Pois, quando a emoção é muito viva para se prestar à forma familiar, ele a transcreve em rápidas notas de viagem. Assim, cada um dos oito livros que compõem essa obra, muito diferente da forma e da essência, embora desenvolvendo sempre a mesma ideia, parece independente e não motivado pelo precedente ou pelo seguinte. Uma obra, toda em variações e desenvolvimentos, nunca alcança a aparência de composição exigida a um romance, por exemplo; esta é, contudo, composta; mas, a composição resulta de um movimento de lirismo que progride do primeiro capítulo ao último e que se pode facilmente seguir. A exposição é grave, calma, pacífica; ela enuncia os princípios sobre os quais sustenta sua vida; e aquele que ensina diz como concebeu esse modo de existência novo, e a eclosão à luz de sua alma nova; ele canta o que precede a possessão e o prazer: a espera. A partir de então, ele dirá a beleza dos instantes em geral, depois ele enumerará esses instantes: ele celebrará a luz, os jardins e, com Ménalque, as minas, as viagens e os amores, depois os campos perigosos e as fazendas, depois as fontes, as bebidas, as paisagens, as casas e as cidades, e ainda a Argélia, o deserto e os oásis que simbolizam tão bem o desejo e a possessão, mas, dessa vez, a violência da sensação será tal que ele não mais poderá ultrapassá-la, e que todo seu desejo irromperá em insônias cuja agitação ainda é prazer... Na medida em que se avança, a obra fica cada vez exaltada, a emoção cada vez mais vociferada, e uma força arrasta o leitor sempre para mais longe.

Pois, após o dogmatismo harmonioso como o discurso de um sábio ou de um antigo filósofo, depois dos preceitos anunciados claramente e brevemente em palavras impressionantes, a exortação se faz cada vez mais presente, o poeta se apaixona cada vez mais pela ideia que, primeiro, ele apenas formulou, e seu didatismo sobressalta-se com toda uma vida condensada em lembranças de suas emoções e de seus prazeres. E aqui se afirma, como em nenhum outro lugar, o poder de humanidade de André Gide. Já os *Cahiers de André Walter* nos mostraram essa alma múltipla e vibrante, deixada à própria sorte, e que lança no papel mais gritos do que frases. Mas, aqui, se às vezes reina a mesma desordem exterior, é em outro dia que nos aparece a pessoa humana do poeta. André Walter foi o pensador e o crente que ainda buscava “a impossível felicidade das almas”, e ele era o apaixonado que controla sua carne do proveito de seu coração. Aqui, é a pessoa sensual que se manifesta, mas sem entraves, e ela completa o perfil moral do escritor. A sensibilidade que já constatamos é substituída por uma sensualidade ainda mais rica e afinada. *Nourritures* é o mais belo livro de sensualismo escrito e nele encontramos um extraordinário repertório de sensações. É a alegria de sentir o sol sobre a carne, como uma carícia sentida em um dia e notada, da lâmina que passa sobre a pele em meio a espuma branca de sabão em uma barbearia de Nápoles, a de acariciar uma mão de criança, a alegria de todos os vícios e de todas as embriaguezes. Mas, jamais duas sensações serão parecidas, elas manifestam a diversidade absoluta da natureza e a última alegria do poeta é sentir unicamente que ele vive para essa simples contemplação.

Em cada coisa, no entanto, André Gide descobria uma ordem, um ritmo formal que resume a ordem geral do mundo: e, além de sua harmonia própria, ele descobre nisso e nele exprime uma outra, que reside em sua relação com o ambiente; ele diz tudo o que o acompanha, reforça seu esplendor, comenta suas qualidades, forma uma atmosfera envolvente e ampliada e a banha de um pequeno universo que gravita ao redor dela como planetas em volta de uma estrela imóvel. Quando ele canta uma ou outra fruta, ele diz onde a colhemos, onde se vende, e os pomares e as ruas, e sua adoração vai até esse apanhado de quadros onde a virtude primeira das frutas se projeta e se estende. Ele abraça o mundo por emoção e cada uma delas forma um quadro, e é verdadeiramente um mundo. – Mas, ainda a propósito de uma fruta, ele pensa em outras frutas; a propósito de um jardim, em outros jardins; e as diversas sensações que cada um deles provocou não ficam mais separadas em notas de uma justeza saborosa, mas unem-se, seguem-se, em enumerações eternizadas, que dizem tudo o que pode fazer a natureza de um fruto ou de um jardim, e tudo o que um homem pode colher e experimentar. No quadro separado, na reflexão lançada por acaso, substituem-se hinos gloriosos, semelhantes às páginas do *Cântico dos Cânticos*, de lirismo puramente descritivo. E todas essas descrições são dotadas

de vida, porque são todas emoções, e as dos jardins e todos os países, das fazendas, com todas as suas portas, são de um esplendor incomparável. Depois do estilo rápido de observação, que caracteriza algo com uma palavra isolada, são longas frases harmoniosas fortemente cadenciadas, que logo chegam à forma do verso. Assim, entre a prosa são semeadas rondas e baladas, nas quais cada verso ou estrofe é consagrado a algo, e frequentemente começa por: “Há”. A peça inteira é, portanto, de um lirismo especial, que procede por enumeração, a forma poética mais próxima da vida, e parece que o herói do livro tende cada vez mais em direção a essa forma. “Eu gostaria de ter nascido, diz ele, em um tempo em que ter a cantar, poeta, apenas simplesmente contando todas as coisas”. E não lhe é necessário muito para enchê-lo de alegria. “Há um grande prazer, Nathanaël, para já simplesmente afirmar: ‘O fruto da palmeira se chama tâmara e é um alimento delicioso’”. Mas, sua sensibilidade é tão fina que percebe, também, os mais múltiplos fenômenos; ele tem em si de inato somente a harmonia sensual que agrupa as aparências que aguçam a visão, a audição, o odor, o tato, e que divide sua vida em instantes patéticos onde se encontra “concentrada a sensação de toda carícia exterior”. É, então, a sensação da vida pura, que nada pode exceder, e é o objetivo geral do livro, onde ouvimos palpitar a vida e nada além dela.

Seria preciso falar da graça do didatismo, com essas frases envolventes que dizem toda a ternura do mestre ao seu discípulo; da riqueza do colorido que evoca o deserto e os oásis, do ritmo que reproduz a sensação com o que ela tem de doce ou de frenético, e do espírito leve semeado nas rondas e ao longo dos discursos, e da amplitude estrofes descritivas... e todo o livro, pois ele não é desses que se analise, mas que, simplesmente, se lê. Após tê-lo lido, guardamos frases na memória, estrofes inteiras de *Ronde de la grenade*, de *Ballade de tous les desirs*, e das músicas, e constatamos quanto o domínio de sua sensibilidade própria engrandeceu-se. É um livro de fervor são, que ensina a escolher um modo de viver e que Nathanaël lançará para criar a si mesmo um dogma. Pois essa bela obra é salutar, na qual o autor escreve: “Que meu livro te ensine a interessar-te mais em ti do que nele mesmo – depois, a todo resto mais do que a ti”.

Assim encerrada por esse livro de exaltação, a obra de André Gide é apenas uma obra de exaltação – intelectual ou emocional, cristã ou panteística; – ela é a obra de todas as exaltações; pois poucas questões vitais que inquietam os homens não foram feitas por André Gide, afim de abraçar, com sua paixão, as diversas soluções que elas comportam. A

espontaneidade que ele manifestou, sobretudo duas vezes, em seu primeiro e em seu último livro – talvez os mais belos, – teria tido esse caráter estranho de emanar de uma personalidade prodigiosamente consciente dela mesma. É por isso que essa obra ardente tem aspecto grave, recolhido e decente, que oferecem tais livros de um moralista. Ninguém terá produzido livros mais diversos, par uma vontade de se renovar infindável, que prova a clarividência do objetivo, e não estamos no fim dos sobressaltos, pois André Gide já promete tragédias que ainda devem nos surpreender. É por isso que muitos não o compreenderam, é por isso, também, que ele é admirável. Ele oferece o exemplo raro de um tipo de humanidade quase completo, que conhecerá a alegria das contradições sinceras e das evoluções fecundas, cujas obras doces, simples, claras e complexas são o magnífico reflexo.

Filósofo, poeta, homem, André Gide terá avançado em direção à simplicidade natural, por meio das ilusões divinas da fé e os gozos sutis do pensamento, e esse crente terá renegado sua fé e esse pensador o seu pensamento, para a função suprema de “viver”. Se ele não era o poeta refinado e sincero e o prosador dócil e harmonioso que conhecemos, a beleza dessa atitude única, frente ao destino, lhe valeria a glória preciosa do herói moral que ele é e que seus escritos não pararam de manifestar.

Henri Ghéon

“Durtal”

A presença de Durtal une três livros que, sozinhos, trouxeram uma novidade geral ao romance contemporâneo.

Essa forma, tal como a elaboraram os escritores naturalistas, compunha-se de uma soma de poemas, entre os quais o diálogo e a ação serviam apenas de laços. Uma vez que se aprendia a fazer um desses poemas, aprendia-se a fazer muitos deles; e a questão, para esses autores, consistia em passar de um poema a outro e, para tanto, escolher assuntos mais propícios. Rapidamente, suprimia-se toda a ação. O diálogo, rigorosamente simplificado, reduzia-se à troca de *palavras* anotadas ou fabricadas pelo autor e oferecia somente por exceção o vai e vem das conversas reais, o conjunto de muitas vozes de muitos espíritos. Nem a composição das obras, nem a construção dos indivíduos foram, nessa época, aprofundadas. A composição foi restrita à cronologia pura, ao desenvolvimento de uma função simples do tempo. A construção do homem foi elucidada, quer limitássemos a justapor discursos autênticos às arbitrárias descrições de tipos, quer desejássemos escrupulosamente recolher a historieta de um contemporâneo. Todos os seres assim determinados permanecem anedóticos; eles permanecem divertidos, indiferentes, comunicáveis. Além disso, a impotência era evidente, de uma psicologia muda diante dos mais elementares dos fatos, e que não apenas encontrava o discurso para enganar-se a respeito das mais complexas questões. Enfim, enquanto, por um lado, aumentavam a linguagem com o estudo da aproximação metódica das palavras mais distantes e as mais indiferentes entre elas – isto é, de combinações puramente poéticas, – deixavam escapar, por outro lado, seu antigo valor abstrato, já que, pouco a pouco, negligenciava-se a busca das ligações de proposição, e que se substituíam o repertório mais rico pela busca das expressões gerais, – ao desejo da lei instantânea de tudo o que se quer dizer.

Huysmans compõe *Là-bas* após ter conhecido o limite do precedente sistema. Então, pela primeira vez, eu penso: o homem constrói uma surpreendente multiplicidade e define um estado de espírito em mais de uma dimensão. Uma tripla existência ocorre nesse livro; ao mesmo tempo, instaura-se nos meios que são irreduzíveis e que coincidem; deteriora o reino acostumado à sucessão do tempo; confronta tenebrosos ardores, comuns às pessoas dispersas, aos vivos e aos mortos, aos séculos encerrados que detêm aquilo que os separa. No meio desse rico espaço, figuras incomparáveis, mas similares, respondem-se; zonas de duração se prendem, estágios de humores absolutamente confrontados unem-se – confrontando interiores sagrados, uma Idade Média que se reacende, um amor duro à *la Degas*, uma lisonjeira bruma que se eleva

ao céu, um clarão puro de céu. De longe, cada lembrança dessa obra comporta, como um buquê, diversos valores. A menor explosão que dela se manifesta, muitos sucumbem.

En Route inova mais uma vez e abomina todo o antigo romance. É uma longa inscrição fiel, é o fluxo das horas intactas, é o próprio pensamento, cuja elocução origina o absoluto das impressões internas e externas, o todo de uma realidade. Mais eficaz do que o entendimento habitual dos momentos do homem nos livros, essa série verídica e, todavia, tão refinada e tão diferente das simples sequências de ideias, para não parecer obscura ou arbitrária, para não ser alterável à vontade.

Nada é mais próximo da forma de pensamento do que a forma geral desse livro fluido e franco: ele conta, no entanto, um caso de exceção e enumera estados raros. Simplesmente, nada podia mais obrigar o espírito de quem quer que fosse a seguir por uma via mais natural, a direção sobrenatural que o autor magnetiza, e que Durtal mostra. Essa maneira pura, forte, implica a renúncia aos cálculos comuns, à ausência aparente de algo nas ideias, – para melhor imitar e, conseqüentemente, *conceber* a variação dessa circunstância interior *exata* que conduz o autor ao escrito e o escrito ao autor.

Nesse curso independente do pensamento que conduz as noções, as imagens ou nada, em qualquer uma de suas páginas, cada escritor apreende, para o uso literário, certas ruínas: o que lhe pareceu bom para rapidamente conseguir alcançar e tocar o outro, o que será isolado e enraizado, e inserido em qualquer lugar, para servir contra a indispensável vítima, antes de tudo, é o leitor o qual imaginamos. Jogamos fora o resto, o inusitado; e ele se esvai, ou permanece apenas variável. Assim, em relação à nossa língua, aos nossos hábitos, à nossa realidade, – nosso pensamento parece de uma importância irregular e inconstante, – já que ela conduz indiferentemente formas claras ou obscuras, belas ou absurdas, e outras indizíveis, inúteis, incomensuráveis, – dos grupos monstruosos. Nós qualificamos essas formas como eu acabo de fazê-lo, nós escolhemos aquelas que nos convêm, – isto é, aquelas que correspondem a um pequeno número de conceitos já prontos, – e, então, nós os escrevemos em uma ordem bem diferente daquela da geração deles. Visivelmente, a escrita torna necessária essa escolha, ao mesmo tempo em que ela a faz possível, já que é fixa.

Mas, nesse singular *En route*, onde se reconhecia frequentemente a voz sem repouso e sem ruído, aquela que se cala quando falamos, – a fluidez das frases aproxima-se muito daquele de nossas ideias, que a escolha inevitável, o trabalho segundo, torna-se imperceptível e deixa o leitor acreditar que pensa, mas que, no entanto, lê. E essa imitação alcança seu objetivo, o seu ápice, quando o leitor, que ali encontrou um monólogo íntimo análogo ao seu, e que esposou, ao mesmo tempo, o detalhe reconstituído do homem pensante, acha *de repente*

que ultrapassou alguma coisa, que *já* contém uma ideia não familiar, que, surpreendentemente, bebeu de uma emoção desconhecida e que se agita, e que não se produziram inéditas representações e movimentos maravilhosos.

Pois, pouco a pouco, no texto nu e verdadeiro para todos, começa e se cumpre, no curso habitual da vida, a transformação imensa, ou convencional, que é o próprio assunto do livro. Atingimos os pontos de uma Conversão. Sonhamos ser um outro e, enfim, conhecemos essa operação do espírito tão completa, que é o maior exemplo imaginável da novidade no conhecimento e que, mesmo assim, não altera nem as leis primitivas, nem os elementos concretos do pensamento.

Eu ressalto agora que pude passar, por uma linha contínua, da forma ao assunto do livro.

Entretanto, a mudança que somos, essa mudança simples e terrível das ideias – quaisquer que elas sejam, – essa transformação gasta, repentina, perturbações e atenuações, raciocínios e grandezas, – subsiste: ele parece reduzir a conversão de Durtal a apenas uma espécie de tradução e emprego de um léxico novo, ou uma pura substituição entre os termos psicológicos, que deixaria invariável o cerne do espírito. E, com efeito, nós estamos certos de que a preocupação de Deus é esquecida como outra coisa; dormimos e ela se apaga; escutamos o barulho e ele abandona o desatento; adicionamos alguns números e ele não está mais ali, ele não pode mais estar ali. Ele mesmo, Durtal, conserva por meio do novo espaço, onde ele lentamente se reconduziu, seus antigos gostos, seu olho inventivo, o acento anterior de seu discurso. O que há de modificado? Essa conversão grande e geral, em que ela difere das mil infinitamente pequenas conversões de cada instante do espírito?

Aqui, eu me arrisco... não acredito que possamos falar do misticismo sem sermos místicos, ou absurdos. Por outro lado, o místico que escreve e quer se explicar não é, de modo algum, ouvido por seus pares e eu poderia dizer porquê. Eu vou, contudo, arriscar algumas suposições, ressaltando bem que em nada examino a própria crença. Ninguém pode decidir sobre esse ponto, a não ser por si mesmo. Eu duvido, também, que os procedimentos puramente lógicos permaneçam infrutuosos para a análise da fé: eles se limitam, por último, a fazer reconhecer a conformidade ou a não conformidade de uma dada proposição com certos postulados, – como o da identidade ou o da contradição. Ora, esses postulados são empíricos e repousam ou sobre uma *crença* pessoal em seu valor, ou sobre o assentimento universal. A lógica não pode, portanto, nos ensinar nada, se lhe opomos diretamente uma outra crença. Ela pode não existir para o homem solitário.

Colocado para fora, privado da compreensão mística e da erudição especial que um místico, sozinho, pode verdadeiramente adquirir, – e vejo, primeiro, nessa maneira de ser, apenas uma nova distribuição dos valores das coisas, um novo dicionário, pessoal.

Nós amávamos um objeto ou um ato; isto quer dizer que o pensamento nos era doce. Nós detestávamos outro. Todos os objetos, todos os atos eram assim ordenados. Algo se produz; o tempo anda. A coisa amada, o ser atraente muda de valor. A partir de então, ele nos causa horror. Reciprocamente, algo há pouco tempo indiferente, ou odioso, se faz amar, nos causa os mais impulsos.

Eis o mais simples dos fatos dessa ordem. É preciso ressaltar que esse objeto amado, que se tornou detestado é, *geralmente*, amado: frequentemente, nós mesmos o tínhamos amado por imitação, por ensinamento.

Em um grau mais elevado, o objeto de horror que transformamos em centro de desejo pode ser fisicamente insuportável; é a dor da carne, algo de que todo homem foge inteiramente, e que se coloca na primeira fila da realidade, no ponto extremo do mundo; é a coisa em si, *momentaneamente irrefutável*, como uma minoria que penetra no meio estrangeiro. O místico chega a sorrir-lhe, – e a ela entregar-se. Então, o fato elementar tornou-se enorme.

Para que isso seja concebível, – e é, – é preciso que o místico tenha substituído uma ideia pelo antigo julgamento que cultivava sobre as sensações. É preciso que esse novo grupo, feito de uma ação que não mudou e de uma ideia nova, possa resistir não somente às mais imediatas aparências, às mais indissolúveis formas habitadas, mas até às objurgações da dor. É preciso que, em relação às novas totalidades espirituais formadas no místico, – a realidade sob a forma mais aguda ou ardente, torna-se também maleável e fugaz, torne-se também flexível e fugaz, como se mostra nosso pensamento comum, se alguém bruscamente atira balas em nós.

Portanto, há, nesse espírito, a *edificação* de um tipo de realidade muito individual; e esse novo mundo é tão capaz de ser estável, que, entre todos os místicos, se acusa, antes de tudo, a presença de coisas estrangeiras neles, as quais eles resistem longamente. Eles ouvem vozes que lhes conservam propostas absolutamente novas, que se opõem às suas opiniões, que surpreendem seus conhecimentos adquiridos. Eles têm diálogos que se prolongam, nos quais o imprevisto se mantém e pode durar.

Consequentemente, se retornamos ao exemplo de um dicionário, se ainda assimilamos a conversão a uma mudança de signos – o que, abstratamente, é exato, – se nos lembramos de que todo o sistema de signos repousa sobre algo considerado fixo, e que pode ser indefinidamente repetido, não somente admitiremos que a mística se consagrou a essa base rígida, mas devemos concebê-la mais rígida do que tudo. No dicionário desse espírito, a cada

expressão corresponderá tal valor que o sofrimento vulgar, acrescido a certa totalidade interior, tornar-se-á delicioso, e que o prazer comum, visto ao mesmo tempo em que *outra coisa*, provocará o horror, o nojo, a pena.

Nesse lugar de novas relações, o místico, como um físico de primeira ordem, pode, a partir de então, construir figuras colossais, – o Deus e o Demônio, seus cortejos e seus entornos – e sistemas imensos, dotados de propriedades lógicas e poderosas, que representarão, tais como imensos esboços precisos, – as grandezas e os mecanismos de seu *Amor*.

A psicologia dos místicos está sendo feita, como todas as outras. Eu imagino que se alguém, pelo esforço de uma análise dupla, conseguia seguir as operações extraordinárias dessa espécie, para poder retraduzir o vocabulário pouco inteligível e pessoal dos autores especiais, o resultado seria grande. A mística me faz pensar em um tipo de ciência pura individual. Ela desenvolve regularmente, afastado de toda realidade, sentimentos e visões; ela cria para si uma língua muito convencional que, emprestando palavras da nossa, parece cheia de contradições. Do mesmo modo que o geômetra, fora de toda imagem possível e no domínio especial dado como concebível, do verbalismo puro à escrita deixada ao seu próprio poder, dá a existência às quantidades imaginárias e aos espaços metageométricos, – o místico, no reino do inimaginável, altera os limites aparentes, estabelece as fronteiras da mudança interior. Talvez, se as leis da representação já tivessem sido inventadas, se fosse possível apreciar o resultado do trabalho imaginário e as transformações de um dado objeto à consciência; se, por outro lado, soubéssemos decifrar esse vocabulário vago e especial, rigoroso e indeterminado, então, talvez, a literatura mística seria o mais precioso dos documentos, sobre toda uma região do espírito.

O fato é que, buscando traduzir dessa maneira certos termos técnicos que se tornaram vulgares, ou que designam coisas conhecidas, buscando as perífrases correspondentes às palavras, como a de oração ou de êxtase, sentimo-nos na presença do mais profundo dos estudos, da invenção psicológica mais surpreendente.

A religião, evento contínuo, produz a experiência mais vasta, obra que, aos olhos do incrédulo, é incomparável, e que nunca foi atacada do que por seus raciocínios incompletos, e contém, desde a origem, os verdadeiros, os únicos instrumentos de toda ciência; mas, eles são aplicados a um objetivo especial. Se um analista indiferente como eu examina o fato de rezar e o despojamento de seu nome, de sua direção sobre-humana, busca nele uma definição: ele verá, no homem que reza, ocorrer uma sorte de ordenação, uma inocência determinada e total, uma aparição de tudo o que atrapalha continuamente o curso do mundo que se move, uma exibição desses seres intelectuais envergonhados e vagos, que, com muita dificuldade, extorquem os mais lúcidos, os Pascal, os Stendhal, os Baudelaire. O sujeito vê sua totalidade, reduz-se a essa

explosão de lembranças que lhe torna a subir, gelada; desprende-se dela; resume-se em um ponto de inquietude única no mundo; ele não é mais sua carne, não é mais o que viram seus olhos e farejado suas narinas, sente-se diferir a cada instante de seu pensamento. Ele anula seus pensamentos necessários, uns pelos outros, com a ajuda de uma insaciável noção de culpabilidade – mecanismo perfeito. Então, mais nada lhe é difícil; nem contar bem alto esse resumo, exatamente como ele o vê nele, a um outro homem, porção de uma realidade vencida e arbitrária; nem associar à hóstia de massa leve toda a imensa realidade nova que ele se deu: ele diz que acredita na presença real e não há nenhuma dificuldade. Isso é simples...

Eu admiro infinitamente. Pois sei, além disso, que a mais elevada e mais consciente especulação consiste unicamente no penível trabalho de fazer e de desfazer associações de ideias, ou metodicamente, para uma proposta determinada, ou para chegar a considerar o conjunto das transformações possíveis, o reino e a região do homem pensante. Ao mesmo ponto conduz a arte aprofundada.

Mas, a mística não é para todos. Ela é como a ofensiva que se atura no mundo exterior – enquanto a religião comum é apenas uma medíocre e hesitante defensiva.

Agora, a missão está cumprida e o dia acabou bem: Durtal retorna às circunstâncias e elas também mudaram. É preciso que ele possa reencontrar, a cada momento, o caminho dos grandes momentos de sua existência.

No início da vida mística, sob o choque virgem, abolem-se os detalhes, expiram as pequenas ideias, as minúcias morais, os atos absolutamente simples, os instantes de vegetação. Tudo se torna nulo ou imenso, enquanto o novo homem se aproxima. Em seguida, quando o hábito se refez diferente, no meio modificado, renascem os menores objetos, e eles dizem coisas novas. A Idade Média, que nada perdeu, havia provido a necessidade e a fraqueza da atenção. Em todos os cantos do mundo, a Simbólica aplicava uma significação apropriada Huysmans, autor de uma *Cathédrale*, acaba de agrupar essa extraordinária natureza artificial.

Dessa vez, o movimento de um vocabulário universal, uma igreja sempre presente, seja um sentimento extremo ou uma enorme pedra, única no ar, ou um interior infinito, uma grandeza que se respira, um gole da sombra sempre pronta; depois miríades de seres abstratos, projetados em um ponto de uma cidade nula e cheia de vento, por um homem central que sonha e a toca, recusa e eleva-se – compõem sem demora a lembrança desse livro recente.

Durtal pacificado, – mas, seu espírito ainda clama – encontra-se em um lugar tranquilo e ardente, um lugar de cinza queimante e suave, ainda pensativa, onde um sopro bastaria para reavivar os tempos consumados e sua certeza que, lentamente, se redescobriu.

E ei-lo vindo a Chartres, com piedosas pessoas vivas, diante da mais pura fulguração de arquitetura francesa, entre os milhares de bem-aventurados que colorem o sol, que abundam nos arenitos dos alpendres; mais fluidos, outros circulam, fugidos dos livros, na memória do visitante.

E todos os meios materiais de retornar a Deus se expõem.

É, antes de tudo, a própria igreja, massa de pedra com destino rigorosamente espiritual, máquina quase perfeita.

Primeiro, a treva interior fecha o indivíduo, inunda bruscamente os sentidos, que ressurgem; e os deixa, em seguida, esvaziarem-se em uma noite. O espírito, sozinho, parece ser admitido a entrar. Habitua-se. Desde que ali o revemos, são imensas linhas que resplendem toda uma obscura geometria. Tudo o que está ali assemelha-se ao negro e às cores do espírito que se interroga. Manchas coloridas singulares palpitam, meias-luas preciosas se formam; cremos ter fechado os olhos para refletir sobre algo. Mas, sobre o quê? E não fechamos os olhos. A Igreja, artificialmente, abaixou-vos as pálpebras; ela constrói a sombra íntima.

Depois, os vitrais rompem como visões que teriam sido encontradas. Eles têm colorações imaginárias. Avançando, nós os encontramos de repente; eles são bruscos, simétricos, intencionais e delimitados. Não saímos, portanto, de nós mesmos.

Depois, sentimo-nos nus, desnudados pela ausência de barulho e de movimento, pela continuação de coisas enormes e simples. Olhamos o esforço de todas essas pedras que fecham, acima das cabeças, um espaço enorme onde apenas passa o dia. Estamos preparados... Descobrimos um cinismo puro e triste.

Mas, é preciso ler, em *Cathédrale*, o surpreendente nascer do sol, o pôr da luz na igreja. Todo esse prodigioso volume de erudição, essa mesa do mundo místico abre-se ali, no primeiro fogo das rosas de Chartres. O povo dos santos ali se move e, curiosamente, se mistura aos seres insignificantes da cidade, aos padres sonolentos, aos maleáveis eruditos. Uma criada, ao mesmo tempo beata e assustadora, circula, e o pequeno grupo das personagens reais, amigáveis e charmosas, nos deixa seguros no meio das vegetações e dos bestiários simbólicos.

Como um aviso familiar, encontramos ao longo da obra a maioria dos temas favoritos de seu autor. *A Rebours*, *À Vau l'eau* ali reaparecem de repente, em uma indicação abreviada. Os relógios de Carhaix tocam um pouco ali. Pode-se pressentir sua excelente cozinha no odor dos pratos que a senhora Bavoil traz. A própria Bièvre, a velha Bièvre, gostaria de quase afundar-se em Chartres, com todo o seu odor ao vento! E, também, as luzes de páginas já célebres reavivam-se na aparição repentina de um Salomão magnífico, com sua rainha de Saba “vinda de tão longe para lançar enigmas e exaltar-se cama de um rei”.

Durtal, finalmente, para, lança sobre a totalidade de seu tempo e de sua crise um olhar, por sua vez – *Lá-Bas*, violento e complexo ao longe, *En Route*, suave e pleno como a pedra unida, e este último volume, enfim, extraordinária rede de metáforas modernas infinitas, onde treme por completo o imenso e rigoroso alfabeto desejado pela Idade Média. A sucessão dessas três obras não é simples. Ele determina em nós algo que amadurece, muda de ardor e se doura, um ser sensível que conduz entre um mundo escrito, o homem com os meios que ele atravessa.

Toda essa obra de Huysmans atém-se primeiro ao poema por seus acoplamentos furibundos de imagens, pela acumulação dos elementos de visão, pelo apelo a toda substância a designar outra, pela transformação sistemática dos grupos de impressões, uns nos outros. Outras vezes, ela se contém, ela toca a fundo o real e, ao final, encontra a si mesma, remonta aos jogos mais independentes de palavras. Além disso, tendo aprofundado cada sensação, tendo exprimido a hora do homem habitual, ela parece diferente e sombria. Ela produz, então, os momentos em que, claramente, são feitas as mais diretas e mais elementares questões. Ela excita o tédio, a morte, a doença, a impotência. Ela descreve um ser que não pode mais se desviar. Ele logo chega à idade em que tudo se avalia, claramente, em paciência e em sofrimento; ele vira-se em torno do instante singular, quando nada mais esperamos. É o ponto no qual as últimas mudanças do homem são possíveis, e ele o sabe. Mas, no indivíduo assim preparado pela operação do tempo e de seu pensamento, a sentir sua frágil e clara importância, tudo se engrandece. Encontrando em algo o gosto amargo e precioso do definitivo, ele está disposto para as mais curiosas hesitações, para os sentimentos mais vivos e mais pacientes; ele vai ao passado que é certo e na crença que é ainda mais certa; ele está maduro para figurar no maior luxo literário, segundo os mais novos recursos do romance contemporâneo, o estranho e opulento pensamento de seu autor.

Paul Valéry

O movimento poético

Dizem que a poesia está na moda; nós ignoramos o alcance dessas palavras. Sempre nos encorajam à poesia: paga-se para – teria dito Verlaine. É preciso constatá-lo sem explicá-lo.

Houve um alerta no ano passado; mas, a respeito de um caso especial ao Sr. Gregh, não tínhamos opinião a exprimir: com efeito, tendo tal antigo delator proclamado, com voz trêmula, que a Academia, atribuindo esse pequeno loureiro de ouro ao poeta de *Maison de l'enfance*, não havia, de modo algum, sonhado em remunerar em espécie seus versos irregulares, mas seus únicos e irrepreensíveis alexandrinos. Significava, evidentemente, por essa distinção inocente, que toda inovação poética não tem preço, e que a Musa nova não é aquela a quem oferecem dinheiro.

Hoje em dia, em contrapartida, todas as formas estão convidadas a afrontar o voto das capacidades. E, bem! estimamos que concorrer a um prêmio em dinheiro, conferido por eleitores que comprem seu direito de voto, e experimentar, sobretudo, o voto prévio e eliminatório de um júri escolhido na antiguidade, em um grupo arbitrariamente composto, constitui um ato pouco glorioso a um poeta de vinte anos: é algo que, ali julgado, deve ser negado desde agora.

Afastemos as personalidades; bem se entende que todo mundo é sempre de boa-fé e age para o melhor de sua consciência: somente as consciências diferem, e a nossa grita alta e protesta: ela fala no deserto?

O que quer que seja, uma recompensa governamental pode, daqui em diante, acontecer a algum poeta de ritmo polimorfo, enquanto, no ano passado, o dinheiro acadêmico devia encher apenas mãos aptas a transcrever os ritmos regulares da língua; aí está um indício. Compreender-se-ia, enfim, no campo da reação, que a tradição está na própria evolução? Eu tenho minhas dúvidas, apesar dessas magnificências. Nós mesmos suspeitamos, por que não dizê-lo francamente? que a vitória do ritmo regular é prevista, tanto pelas abstenções prováveis como pelo gosto de todos os públicos por uma eloquência sonora e fácil.

Dir-se-ia, em seguida, que os nossos não ousaram afrontar a luta? Teríamos respondido com antecedência. Pois não temos nenhuma pressa e nenhuma necessidade de proselitismo; jovens que poderíamos curvar à tentação de um benefício, de glória ou de dinheiro, o qual leva em seu coração a chama sagrada? quanto aos precursores! tivéssemos-nos convertido à inteligência de nossa fé, que é a fé secular dos poetas; Sr. Catulle Mendès, por exemplo, que ama a arte e sente a beleza, seria provavelmente, melhor em todos os pontos de vidas. Mas,

quem gostaria de se encarregar a evangelizar os críticos invejosos da licenciatura e do doutorado, atormentados pelas exigências de um jornalismo rápido?

Tradição, reação; bem longe de se confundir, essas palavras se opõem em nosso espírito; fortificados por aquelas que devemos lutar e vencer esta.

É necessário admitir que uma literatura (para nos limitarmos a essa expressão estética) evolui com a língua da qual é o florescimento. A mobilidade da linguagem é evidente para cada espírito menos culto: o neto, desde a idade da razão, percebe os leves arcaísmos do avô; uma cultura primária torna sensível ao aprendiz as diferenças de estilo que caracterizam nossos séculos literários.

Ora, a mais alta cultura universitária pareceria obscurecer, pelo cansaço, os espíritos de nossa elite da Escola Normal,¹⁰²⁶ ao ponto que lhes torna aparentemente impossível de tirar de seus estudos de linguística e de gramática essa consequência lógica: se a fonética e a sintaxe de uma língua evoluem, o mesmo deve ser com as regras de sua expressão poética, sobretudo sua prosódia. Além disso, um simples exame histórico da questão confirmaria essa dedução lógica. Nós reservamos este estudo complexo e trabalhoso.

Constatemos, de uma vez por todas, esse fato de experiência: a toda renovação prosódica opuseram, oporemos essa palavra: tradição; de tal modo que, entre as ciências diversas em que se dividem o estudo crítico da linguagem, institui-se, há dois séculos, uma religião intolerante, mas especialmente fácil de se praticar, fundada por Boileau e propagada, de geração em geração, pelos pobres párocos de nossos estabelecimentos de instrução secundária.

O que fazer contra esses párocos laicos de um dogma duas vezes secular, contra os grandes e poderosos capítulos da *Revue des Deux Mondes* e da Academia Francesa, dos quais os clérigos creem vaticinar a glória ou a condenação? meu Deus! não há nada a fazer além de esperar, opondo-lhes um sorriso e algumas boas razões que o expliquem.

Pois a tradição se realiza por meio da evolução e não se concebe em estado estático: as inovações de um Ronsard, de um Racine, de um Verlaine, incorporam a uma poesia humana

¹⁰²⁶ Os *normaliens* e *normaliennes* eram aqueles que se formavam nas Écoles Normales Supérieures (ENS) francesas (N. do T.).

e sensível, desde Rutbeuf¹⁰²⁷ e Villon, que a ornamentação do Renascimento, a íntima psicologia do Port-Royal, a música enfim consciente na alma moderna não são falhas, mas os próprios anéis de uma corrente admirável.

Para invocar a tradição, não basta nos terem reiterado, com alhures patrióticos, inconvenientes que ignoram toda sintaxe, o formulário prosódico de Hugo, de Lamartine, e mesmo do próprio Ponsard sem o que o Sr. Moréas, o qual o Sr. Ronsard retomou, serviria mais devotamente que toda outra causa das letras francesas. Não basta alimentar-se por vespas pelo mel das abelhas; é preciso, por sua vez, andar de flor em flor no jardim da vida, dar à colmeia sua parte do espólio, sem que a comunidade pereça de inanição. O francês não é, graças a Deus!, uma língua morta. E não se trata, ainda, de ser poeta francês, como tal P. Carlo Aquino foi um poeta latino, extravasando seu pensamento em clichês arcaicos ou em ritmos simplesmente fora de moda. Mas, e os mestres? sem dúvida: eles fizeram seu verso – fazei o vosso: é agindo assim que vós seguireis o exemplo deles.

É necessário, para merecer qualquer direito à existência, aprender a língua que vivemos – e que sempre canta, idêntica e nova, no lábio dos homens – sua própria nova canção; pois ela é sempre nova e a história confia nela. Aquele único está na tradição que traduz o ritmo de sua hora, em palavras autênticas, e lega ao futuro, segundo o exemplo dos grandes mestres, a modulação retomada e incessante dessa tradução viva, a língua, a essência da pátria.

Fala-se do verso livre como se falava, em 1843, do verso *quebrado*. Mais do que redizer as mesmas coisas, deixemos a palavra a Victor Hugo, o “bárbaro louco” dos críticos invejosos a ele contemporâneos, e de quem o nome é dado ao prêmio oficial do qual tratamos anteriormente:

“Esse famoso verso *quebrado*¹⁰²⁸ que tomamos como negação da Arte... é, na verdade, o complemento dela. O verso *quebrado* tem mil recursos, e também possui mil segredos... O verso *quebrado* é um pouco mais difícil de obter do que outro verso... Há uma multidão de regras nessa pretendida violação da regra. São os mistérios da arte... O que é verdade para nós, poetas, vai se tornar verdade para todos os leitores... fará, um dia, parte da lei literária”.¹⁰²⁹

¹⁰²⁷ Poeta medieval francês (N. do T.)

¹⁰²⁸ Versos que ocultam um texto; para descobrir o seu sentido, é preciso dividir o poema em duas colunas, e ler primeiro a da esquerda e, depois, a da direita (N. do T.).

¹⁰²⁹ *Correspondência* (Calmann Lévy).

O que mais diríamos? estamos nesse ponto da tradição em que é Victor Hugo quem hoje toma a palavra para defender e justificar seus pequenos descendentes; pois o verso livre moderno é apenas a forma lógica desse verso *quebrado*, o pássaro cantor que, enfim, escapou da rígida gaiola dos alexandrinos, onde se agitou por tanto tempo que de teria desaprendido a voar se a fatal evolução – e não os Srs. X, Y, Z – não lhe tivesse aberto a porta dela.

Sim, e para terminar, emprestemos de Taine¹⁰³⁰ estas belas palavras: “O homem, como toda coisa viva, muda com o ar que o alimenta. Ele o é assim de uma ponta a outra da história: cada século, com circunstâncias que lhe são próprias, produz sentimentos e belezas que lhe são próprias. E, na medida em que a raça humana avança, ela deixa para trás formas e perfeições que não se encontram mais. Nenhuma era tem o direito de impor sua beleza às eras precedentes, nenhuma era tem o dever de emprestar sua beleza às eras que lhe precedem. Não é preciso nem denegrir, nem imitar, mas inventar e compreender. É preciso que a arte seja respeitosa e que a arte seja original. É preciso admirar o que temos e o que nos faz falta; é preciso fazer diferente de nossos ancestrais e louvar o que nossos ancestrais fizeram”.¹⁰³¹

Francis Vielé-Griffin

¹⁰³⁰ 7 de março de 1898.

¹⁰³¹ Trecho retirado da obra *Essais de critique et d'histoire*, de 1858 (N. do T.).