



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Câmpus de São José do Rio Preto

Caio Cardoso Naves Tardelli

Torre de Marfim Sitiada:
A Crítica Social na Poesia Simbolista da Primeira República (1889-1930)

São José do Rio Preto
2021

Caio Cardoso Naves Tardelli

Torre de Marfim Sitiada:

A Crítica Social na Poesia Simbolista da Primeira República (1889-1930)

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Câmpus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Orientador: Prof.^a Dr.^a Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros.

São José do Rio Preto
2021

T181t Tardelli, Caio Cardoso Naves
Torre de Marfim Sitiada : A Crítica Social na Poesia Simbolista da
Primeira República (1889-1930) / Caio Cardoso Naves Tardelli. -- São
José do Rio Preto, 2021
94 f.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Instituto de Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio
Preto
Orientadora: Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros

1. Poesia Brasileira. 2. Simbolismo. 3. História do Brasil. 4.
Literatura Brasileira. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de
Biociências Letras e Ciências Exatas, São José do Rio Preto. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

Caio Cardoso Naves Tardelli

Torre de Marfim Sitiada:

A Crítica Social na Poesia Simbolista da Primeira República (1889-1930)

Dissertação apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Financiadora: CAPES

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Flávia Cristina de Souza Nascimento Falleiros
UNESP – Câmpus de São José do Rio Preto
Orientador

Prof. Dr^ª. Francine Fernandez Weiss Ricieri
UNIFESP – Câmpus Guarulhos - SP

Prof. Dr. Carlos Augusto de Melo
UFU – Uberlândia - MG

São José do Rio Preto
01 de março de 2021

AGRADECIMENTOS

Várias pessoas foram essenciais para o desenvolvimento desta dissertação, muito embora não haja espaço nem ocasião para a descrição da imensidão de cada passo auxiliado na vereda percorrida, com o pedido de perdão a qualquer eventual esquecimento.

Agradeço, de forma profundamente simples e sincera, em primeiro lugar, a minha esposa, Priscila, companheira de toda a vida, de todos os estudos e alegrias da pesquisa literária e histórica.

Agradeço, igualmente, aos meus pais – Geraldo e Daise -, na mesma proporção de graça, por não desistirem e não me deixarem desistir.

À presença da minha família, Elza, Edith, Laurindo, Regina, Tiago, Hélen, Lília, Yolanda, Pedro, Dalca, Beatriz e Matheus, com quem vivo constantes momentos de paz e de inspiração.

Ao Alberto, que me deixou de herança um espelho de amizade que nem a morte pode quebrar, e que foi o meu iniciador nos estudos de arte e de poesia.

À orientadora Flávia, em cujo convívio encontrei um espírito de ânsias equivalentes, de aspirações ao infinito indefinido e à justiça social.

E, finalmente, agradeço também aos professores membros da banca, Carlos Augusto e Francine Ricieri, e os suplentes Leila Aguiar e Lúcia Granja, que tiveram a ternura do aceite e a paciência das leituras atentas.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Basta que a sombra desça e o silêncio se faça,
para que tudo assuma as proporções, a graça,
o espírito, a cadência, a estranha realidade
das cousas de arte, mais reais do que a verdade.

Onestaldo de Pennafort (PENNAFORT, 1990, p. 214)

RESUMO

Trata-se de uma pesquisa que busca entender a postura de evasão dos simbolistas brasileiros como uma atitude de crítica social e política, tendo como base (além das questões político-econômicas do período) as obras de Hermes Fontes, Gilka Machado, Raul de Leoni e Da Costa e Silva, passando também pela presença do Simbolismo no Estado de São Paulo - Estado que acabou sendo marcado depois pelo "politicismo" modernista e pelo seu domínio nas historiografias literárias.

Palavras-chaves: Simbolismo; Primeira República; Poesia Brasileira; Gilka Machado; Hermes Fontes; Da Costa e Silva; Raul de Leoni; História do Brasil.

ABSTRACT

This research seeks to understand the attitude of evasion of Brazilian symbolists as a political and social attitude, based on (in addition to the political and economic issues of the period) the works of Hermes Fontes, Gilka Machado, Raul de Leoni and Da Costa e Silva, also passing through the presence of Symbolism in the State of São Paulo - A state that ended up being marked later by modernist "politicism" and by its domain in the literary historiography.

Keywords: Symbolism; First Republic; Brazilian Poetry; Gilka Machado; Hermes Fontes; Da Costa e Silva; Raul de Leoni; History of Brazil.

SUMÁRIO

1. – À PENUMBRA DE UM SOL DE INVERNO: UMA INTRODUÇÃO AO SIMBOLISMO NO BRASIL.....	9
1. 1 – Simbolismo no Brasil: um panorama geral de seu início	22
2 - O SÍMBOLO À SOMBRA DE 22: O SIMBOLISMO PAULISTA E A SUA IMPORTÂNCIA POLÍTICA.....	29
2. 1- O financiamento paulista e a construção de uma arte nacional	39
3. – A INADAPTAÇÃO DE UM IDEAL REPUBLICANO: HERMES FONTES.....	47
3. 1 – A mulher insubmersa: Gilka Machado.....	57
3. 1. 1 - A glória de uma República que nunca existiu: o helenismo de Raul de Leoni.....	66
3. 1. 1. 1 - Sob a retina de um exilado: o estoicismo em Da Costa e Silva.....	75
4. – CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
REFERÊNCIAS.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	88

1. À PENUMBRA DE UM SOL DE INVERNO: UMA INTRODUÇÃO AO SIMBOLISMO NO BRASIL

Compreendido como um movimento literário que se fixou basicamente no sonho, na metafísica, e cuja postura diante do mundo, para muitos, foi resumida nas célebres *torres-de-marfim*, isto é, na postura de evasão, de isolamento da sociedade, o Simbolismo, no Brasil, também produziu uma grande e considerável arte social – no conceito de sociedade e o que é relativo a ela, inclusive a ordem social. A perambulação dessas temáticas vai desde o maior - Cruz e Sousa - até um pós-simbolista que publicou suas obras até a década de 60, como Pádua de Almeida.¹

Cabe discutir que essa suposta obrigação de se criar uma poesia social vem da ideia de que a poesia tem que ser útil em uma sociedade utilitária, envergonhando-se de uma postura que se voltasse somente ao que não é tateável. Nas palavras de Luciano Marcos Dias Cavalcanti,

Numa sociedade governada pelo capital e pelo mercado, cabe a poesia o confronto com questões que ninguém mais, nem mesmo a filosofia, quer se defrontar: o insucesso, a obsolescência, a violência, a morte, a impotência, o isolamento — uma ordem outra de seres.²

Por mais que a arte poética possa tratar de temas políticos e sociais – como a pobreza, a desigualdade, a fome, o capitalismo, o comunismo - de forma clara e gritante, esse recorte não pode ser considerado como uma via de mão-única. Não há, afinal, somente uma forma de se tratar de política na poesia quando o próprio ato de escrever liricamente pode ser considerado um ato de crítica. Como definiu Alfredo Bosi,

Há no sistema capitalista um uso constante, ideológico, da palavra, que procura convencer o usuário a transformar em mercadoria e a consumir toda mercadoria como bem supremo. Ora, nesse contexto particular, que nós estamos vivendo, que é uma sociedade de consumo, em que tudo passa a ter valor venal, a palavra lírica soa como uma mensagem estranha porque ela se subtrai a esse império da ideologia, nos remete a certos traços humanos, universais, a certos sentimentos comuns, à humanidade, como a angústia em face da morte, a indicação em face da opressão enfim, a palavra lírica está em tensão com a ideologia dominante. Nesse sentido, a poesia tende a amarrar duas vertentes; a vertente da poesia como expressão (o caráter expressivo, existencial da linguagem) e a

¹ MURICY, José Cândido de Andrade. Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro. São Paulo, 3ª Edição: Editora Perspectiva, 1987. Pág. 42

² In: CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia: o que é e para quê serve. Revista Recorte. V. 11 - N.º 1 (janeiro-junho - 2014) p. 11.

vertente dialética, que procura mostrar como a poesia traz uma voz original, muitas vezes estranha, mas de todo modo resistente á ideologia dominante.³

No caso do Simbolismo, a presença dessa resistência à “ideologia dominante”, muito embora fosse notável, acabou sendo deixada de lado com o surgimento de correntes cujo teor político construía-se não como um signo a ser decifrado, mas como uma base inseparável da própria imagética.

Esta dissertação pretende, sobretudo, jogar lume sobre um ponto considerado obscuro da literatura brasileira, principalmente se partirmos da visão de Antonio Candido, em sua *Presença da Literatura Brasileira*, de 1978, que defende que

[o Simbolismo] foi aqui bastante medíocre, ressalvados os grandes iniciadores [Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens]. Além disso, o seu efeito foi limitado pela aliança tácita entre Parnasianismo e o espírito acadêmico, semioficial. Isso fez com que permanecesse uma espécie de tendências, excêntrica ou de segunda plana [...]. Rico de experiências e variações, manifestou-se em cenáculos, revistas, livros curiosos, dando lugar a tendências subsidiárias, que extravasaram seus limites e influíram na formação de um clima pré-modernista.⁴⁵

Essa crença de que a única serventia do Simbolismo no Brasil foi a de iniciar um processo de quebra de paradigmas estéticos, embora houvesse essa “aliança” com o Parnasianismo, acabou se tornando a análise mais recorrente na historiografia literária brasileira. Tal ideia também foi apoiada por Bosi, como comprovado pelo excerto:

O fenômeno histórico do insulamento simbolista no fim do século XIX não deve causar estranheza. O movimento, enquanto estado de espírito, passava ao largo dos maiores problemas da vida nacional, ao passo que a literatura realista-parnasiana acompanhou os modos de pensar primeiro progressistas, depois acadêmicos, das gerações que fizeram e viveram a Primeira República.⁶

³ BOSI, Alfredo. “Entrevista a Rinaldo Gama: Poesia como resposta à opressão”. In: Revista FAPESP, ed. 87. São Paulo, maio de 2003.

⁴ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira – do Romantismo ao Simbolismo*. São Paulo: Difel, 1978. P. 106

⁵ “O termo Pré-modernismo foi criado em 1939 por Tristão de Athayde (pseudônimo de Alceu Amoroso Lima, 1893-1983) para denominar o “momento de alvoreço intelectual, marcado pelo fim da grande guerra [1914-1918] e, entre nós, por toda uma ansiedade de renovação intelectual, que alguns anos mais tarde redundaria no movimento modernista” (ATHAYDE, 1939, p. 07). O momento a que se refere o crítico é o período compreendido entre 1916 e 1920, sobretudo, o ano de 1919.” In: OLIVEIRA, Jean Marcel. *O pré-modernismo: a luta entre passadistas, modernos e modernistas no campo artístico brasileiro*. Revista Pensares em Poesia; n. 1, p. 117.

⁶ BOSI, Alfredo. *O simbolismo*. In: *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1971. p. 301

Curiosamente, autores como Augusto dos Anjos foram jogados nesse limbo pré-moderno, sem que fosse compreendido como um poeta do espectro simbolista, embora com um viés menos espiritualista.

O Simbolismo, no entanto, inclusive durante o período denominado “pré-moderno”, teve uma produção poética e artística relevante e com características que marcaram o seu período literário. É importante, antes de qualquer discussão, entender as bases do Simbolismo. De acordo com Wilson Martins, numa explicação de aspectos gerais do movimento simbolista francês,

O simbolismo é, como estado de espírito, e antes de mais nada, uma reação contra o positivismo do século 19. "Doutrina aristocrática", como a chamou Bernard Fay (1), não o foi apenas no sentido social da expressão que esse escritor parece ter tido em vista; foi também "aristocrática" na medida em que o salão se opõe ao laboratório, em que o "artista" se distingue do "burguez", em que o vago se diferencia do concreto, em que a sugestão difere da descrição, em que o "diferente" é distinto do banal, em que o laborioso é antagônico do simples, em que o mistério se distancia da vulgar realidade quotidiana, em que Emile Zola é o avesso de Stéphane Mallarmé.⁷

Tal visão aristocrática do Simbolismo encontrou paralelo no português Eugênio de Castro. Em seu prefácio para a primeira edição de *Horas* (1891), declara que aquele livro era uma “silva esotérica para os raros apenas”, escrita “longe dos bárbaros” repletos de “inscientes apupos”.⁸ No entanto, essa torre de marfim parece ser muito mais metafórica do que uma postura de um elitismo conectado somente com o inefável. Segundo Rodrigo Otávio Filho, pensando no conceito de símbolo como expressão do sensível, disse que

O simbolismo, forma de expressão humana, não é apenas reflexo poético. Familiar a todos é o simbolismo filosófico, que subordina a teoria geral do símbolo em teoria de sensação ou simbolismo sensorial, que abrange toda a psicologia.⁹

Quando o Simbolismo é visto como um pormenor alheio à sociedade, torna-se quase que natural a transfiguração de sua imagem para a de um levitado com uma postura arrogante, considerando-se acima das pretensões “chãs” da sociedade; porém,

⁷MARTINS, Wilson. “Introdução aos Estudos do Simbolismo” In: <https://core.ac.uk/download/pdf/328065191.pdf>

⁸ CASTRO, Eugenio de. Obras poéticas de Eugênio de Castro. Lisboa, 1ª edição: Campo das Letras, 2001, p. 130.

⁹ FILHO, Rodrigo Octávio. Simbolismo e Penumbrismo. Rio de Janeiro, 2ª edição: Livraria São José, 1960. p. 38.

quando analisamos com mais atenção, observamos que essa postura escapista acabou sendo uma consequência da insatisfação com o sistema político e econômico da época.

Como defende Jacques Rancière em seu *A Partilha do Sensível*, “as práticas artísticas são "maneiras de fazer" que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade”¹⁰. Da mesma maneira, para Rancière a ação política começa quando um indivíduo rejeita o tempo e espaço que ele deveria ocupar: a política consiste em reconfigurar a distribuição do sensível que determina o que é comum a uma comunidade. E um indivíduo pode contestar o *status quo* argumentando sobre a linguagem simbólica da igualdade, pois a relação estética com o mundo não depende de privilégios materiais.

Nesse sentido, o Simbolismo ocupa esse lugar de ação política – de rejeição ao tempo e espaço em que está inserido. *A partilha do sensível* dos simbolistas se constituía nessa crítica aos problemas visíveis e tateáveis da sociedade republicana brasileira por meio da aversão à realidade.

Mas, afinal, quais foram os principais problemas do primeiro período republicano? Qual realidade que os grandes centros urbanos – principais redutos dos simbolistas – que poderiam ser considerados tão malfadados pelos poetas? Para Lília Moritz Schwarcz e Heloísa Starling,

De 1880 até os anos 1930, a sociedade brasileira dinamizou-se muito. A nova configuração social representava o resultado imediato do crescimento geral da população combinado com a política agressiva de incentivo à imigração estrangeira.¹¹

Tal crescimento das urbes acabou gerando, no caso de São Paulo, também nas palavras das autoras, um processo de “embelezamento da cidade, mas igualmente a expulsão da pobreza” para as periferias¹² num processo que acabou destruindo casebres e cortiços no centro da cidade em busca de um alongamento das ruas, praças e largos, numa tentativa de imitar a arquitetura da *belle époque* francesa.

Esse fortalecimento das grandes cidades veio acompanhado de um processo de industrialização relevante. De acordo com as historiadoras citadas anteriormente,

¹⁰ RANCIÈRE, Jacques. *A Partilha do Sensível – Estética e Política*. São Paulo, 2ª edição: Editora 34, 2005. P 34

¹¹ SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo, 1ª edição: Companhia das Letras, 2015. p. 325

¹² Idem, p. 327

(...) de 1880 em diante, já se notavam índices de aceleração no desenvolvimento industrial, acompanhado por uma demanda crescente de mão de obra (...). A base social dessa classe operária vinha das migrações inter-regionais e, a partir dos anos 1860, nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro, era originária também da mão de obra imigrante, sobretudo italiana.¹³

Portanto, tínhamos uma situação que unia três pilares básicos de crise interna: política, representada pelo difícil processo de transição da Monarquia para a República e pelo autoritarismo militar entre 1889 e 1894; social, representada pelos conflitos e guerras – como a Guerra de Canudos (1896-1897)¹⁴ e a Revolta da Vacina (1904)¹⁵ -, e pelo processo de exclusão da camada mais pobre da população dos centros das cidades; e econômica, representada pelas constantes crises de hiperinflação (como ocorreu na política de encilhamento em 1889-1892)¹⁶, pela industrialização desorganizada e pelo inchamento das capitais sem que houvesse um planejamento urbano, levando a crises sanitárias.

É importante pontuar que, no contexto político da dominação oligárquica, iniciada em 1894, a ideia da República do “Café com Leite” traz equívocos em sua definição básica. A ideia de que havia um equilíbrio oligárquico entre os mineiros e os paulistas – como afirmou Claudia Viscardi em seu *O Teatro das Oligarquias* -, não condiz com a real condição política da Primeira República. Segundo Viscardi, as oligarquias mineiras e paulistas “mais se temiam” do que se respeitavam e a paulista, em particular, encarava esse acordo como uma forma de manutenção do poder regional e nacional, cedendo o poder aparente para um Estado que também era um grande produtor de café, mas realizando sempre e constantemente ataques, fraudes e investidas de monopolização e continuísmo, desaguando, por final, na indicação de Júlio Prestes pelo presidente Washington Luís, culminando na ascensão de Getúlio Vargas por meio da Revolução de 1930. Esse “teatro das oligarquias” impunha na sociedade brasileira uma percepção de

¹³ Ibidem, p. 335

¹⁴ A Guerra de Canudos foi um conflito ocorrido na cidade de Canudos, interior da Bahia, entre o exército brasileiro e a comunidade sócio-religiosa liderada por Antônio Conselheiro, levando à completa destruição da comunidade e à morte de seus membros. In: SCHWARCZ, STARLING, p. 333.

¹⁵ A Revolta da Vacina foi um motim popular ocorrido nas periferias do Rio de Janeiro em oposição à vacinação compulsória contra a varíola, tendo como pano de fundo o aprofundamento das desigualdades sociais na cidade com a reforma urbana de Pereira Passos, levando as camadas mais pobres da cidade a áreas insalubres, indesejadas, com maior potencial de surtos de doenças. In: SCHWARCZ, STARLING. p. 328)

¹⁶ A Política de Encilhamento foi uma medida econômica aplicada por Deodoro da Fonseca e pelo seu Ministro da Fazenda, Ruy Barbosa, visando aumentar a circulação de dinheiro por meio de um aumento descontrolado de crédito, tentando solucionar o problema da falta de dinheiro físico para pagamentos, afinal, após o fim da escravidão e o aumento da quantidade de trabalhadores assalariados, havia uma maior demanda por papel moeda. In: SCHWARCZ, STARLING. p. 325

falsa evolução social e de artificialidade das mudanças políticas¹⁷.

Como veremos adiante, tais instabilidades influenciaram a produção poética e artística da época, inclusive nos poemas de evasão do Simbolismo brasileiro. Ora, Adorno, em sua *Palestra sobre Lírica e Sociedade*, defende que

A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela. É isso que se deve esperar, e até a mais simples reflexão caminha nesse sentido. Pois o teor de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal.¹⁸

Portanto, na prática, inevitavelmente, por mais que a temática de um poema não pareça ser política, acaba fazendo parte de um contexto de percepção do mundo, superando emoções e experiências individuais e atingindo a chamada “participação universal”. Tal pensamento é condizente com a “partilha do sensível” de Rancière e abre uma interessante vereda para a análise dos simbolistas do período proposto neste estudo, afinal, a postura aparentemente evasãoista de um poeta não é mera fuga, é compartilhamento das frustrações e desilusões de uma sociedade.

Essa percepção de Adorno foi ainda mais desenvolvida em sua *Teoria Estética*. Ao falar da relação entre arte e sociedade, apresenta e elabora a noção de “refração” tanto como um momento produtivo importante, quanto como o efeito característico da obra de arte moderna. A refração, forçada pelo caráter de aparência da arte, seria o que conferiria à obra o seu aspecto de liberdade e autonomia, mas também de *não-comunicação* com o mundo empírico. Se aceitarmos que, em termos físicos, a refração nada mais é que a mudança de direção de uma onda de luz que então deforma a imagem de um objeto, essa noção é valiosa para pensarmos que o que a arte estabelece é possivelmente uma nova relação de conhecimento com um objeto, a saber: o todo social. Nesse jogo de luzes, a obra de arte ilumina aspectos “obscuros” ou “negados” da vida social que servem de matéria para o crítico de arte desenvolver uma crítica da cultura.¹⁹ Nas próprias palavras,

¹⁷ VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. O Teatro das Oligarquias. Belo Horizonte, 1ª edição: Fino Traço, 2012, p. 45

¹⁸ ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. Notas de Literatura. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 66.

¹⁹ ADORNO, Theodore. Teoria estética. Trad. Arthur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

Pois tudo o que as obras de arte em si contêm de forma e material, de espírito e assunto emigrou da realidade (realitat) para as obras de arte e nelas se despoja de sua realidade: assim se torna sempre sua cópia. Mesmo a mais pura determinação estética, a aparição, é mediatizada relativamente à realidade enquanto sua negação determinada.²⁰

Dessa maneira, as diversas mazelas da sociedade brasileira da Primeira República, as instabilidades políticas, as posturas autoritárias do Executivo, e toda a sorte de problemas sociais do período, acabaram por desaguar nos versos simbolistas, muito embora tal deságue tenha sido por meio da não comunicação com o mundo empírico, ou seja, por meio dessa refração estética defendida por Adorno.

Em alguns trechos desta pesquisa, tornou-se indispensável a exposição de poetas *fora do corpus*, com alguns poemas que se encaixam dentro do contexto trabalhado.

A escolha dos poetas – Hermes Fontes, Gilka Machado, Raul de Leoni e Da Costa e Silva – se detém na relevância desses poetas não somente pela qualidade suas poéticas, mas também por seus posicionamentos políticos e intelectuais. Gilka, sobretudo, foi uma simbolista que representou uma ruptura com o sistema patriarcal e excludente da Primeira República, tornando-se um símbolo da luta pelos direitos políticos e sociais das mulheres.

Muito embora Gilka e Da Costa e Silva tenham vivido para além do período estabelecido nesta pesquisa, o fechamento da análise até o ano de 1930 se dá pelo simples fato de que, nesse ano, findou-se a República Oligárquica por meio da revolução getulista. É evidente que alguns poemas posteriores que tratam do período republicano acabaram sendo trabalhados, pois há evidências de deságue tardio de percepções sobre o período republicano.

O Simbolismo no Brasil não foi obra do acaso, nem uma erva daninha importada indevidamente de outras terras e que acabou por impedir o florescimento das plantas nativas do rincão; foi consequência de uma percepção paradoxal entre o conceito de *belle époque*²¹ e a realidade tateável pelos cidadãos – numa relação muito próxima com a

²⁰ Idem, p 122 -123.

²¹ “A Belle Époque corresponde ao período entre o fim do século XIX e 1914, quando a Europa passou por um período de paz e conseguiu se desenvolver tecnologicamente. A França permaneceu como capital cultural do continente e Paris passou por grandes reformas que a fizeram ser reconhecida pelo nome de “Ville Lumière” (Cidade Luz), como o alargamento de avenidas e urbanização da cidade, além da construção da Torre Eiffel para a Exposição Universal de 1889. Essas influências francesas se espalharam não só pela Europa, mas pelo mundo e inclusive no Brasil, onde a Belle Époque chega no começo do século XX e se estende até os anos de 1920, marcando a tentativa de entrada na modernidade por determinadas cidades brasileiras, sendo São Paulo, Rio de Janeiro e Brusque algumas delas. Este artigo busca analisar a Belle Époque e seus reflexos em terras brasileiras, dando foco às transformações urbanas e à Moda feminina, elementos constitutivos e reflexos da sociedade da época.” In “A Belle Époque e seus reflexos no Brasil”.

que se via na Europa quando o movimento deu os primeiros passos: não é possível ser bela a época em que há pobreza generalizada, manutenção do poder pelas camadas mais ricas, tensões sociais, com guerras e conflitos à espreita. Da mesma maneira, os simbolistas brasileiros deixaram como herança não somente algumas quebras de paradigmas estéticos, mas uma obra robusta que analisa o espírito da população de sua época, embora com uma roupagem aparentemente alheia aos afãs do brasileiro.

É importante pontuar que a grande influência da literatura portuguesa desaguou para a não abstenção dessas temáticas nas obras em nossos simbolistas²². Por exemplo, duas figuras lusas de relevância, mesmo não sendo simbolistas, aguçaram essa percepção social na arte: Antero de Quental e Cesário Verde. O primeiro, em cujas *Odes Modernas* (1865) o socialismo à Proudhon é celebrado²³, foi um dos sonetistas que mais influenciaram o Simbolismo brasileiro²⁴, tendo um espírito muito parecido, por exemplo, ao de Cruz e Sousa – fosse no aspecto político ou espiritual. Já Cesário Verde – que, segundo o simbolista Antônio Austragésilo²⁵, foi um dos poetas portugueses mais lidos pelos brasileiros do movimento -, tem, em seu poema *Desastre*, um verdadeiro clássico no que se refere à crítica social e à exploração do homem pelo homem.

Apesar do conceito de refração estética feito por Adorno definir que, na prática, toda obra artística tem um cunho político, há debates sobre de que maneira a política deve entrar em uma obra de arte. Na questão teórica, Baudelaire – um dos grandes precursores do Simbolismo - assim definiu a suposta obrigação da poesia em questões morais e sociais:

(...) Digo que, se o poeta procurou uma finalidade moral, diminuiu sua força poética e não é imprudente apostar que sua obra será má. A poesia não pode, sob pena de morte ou de decadência, assimilar-se à ciência ou à moral. Ela não tem por objeto a Verdade, ela não tem senão Ela mesma. As formas de demonstração das verdades são outras e estão alhures (...)²⁶

LIMA, Natália Dias de Casado. Anais ANPHU de 2018.

²² MURICY, José Cândido de Andrade. Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro. São Paulo, 3ª Edição: Editora Perspectiva, 1987. Pág. 42

²³ QUENTAL, Antero de. Sonetos Completos e Poemas Escolhidos. Rio de Janeiro, 1ª Edição: Edições de Ouro, 1942

²⁴ MURICY. 1987. Op. Cit. p. 56.

²⁵ Idem, Pág. 61

²⁶ BAUDELAIRE, Charles. Reflexões sobre meus contemporâneos. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EDUC: Imaginário, 1992. Pág. 81

Não havia, portanto, desde os decadentistas franceses até os simbolistas brasileiros, um intento essencial de moralidade – de escrever sobre as mazelas da sociedade para que se ponha o leitor a questioná-las. Porém, como veremos, esse pressuposto de abstenção foi, pouco a pouco, deixado de lado.

Se no aspecto artístico havia uma postura crítica dos simbolistas, o mesmo não havia na vida pública, principalmente depois da Proclamação da República (1889). Grande parte dos primeiros simbolistas brasileiros fez campanha pelos movimentos abolicionista e republicano – de Emiliano Pernet a Cruz e Sousa, Oscar Rosas, entre outros²⁷-, mas a postura elitizante e excludente da Primeira República fez com que o apoio se tornasse frustração, fato que será a base para este estudo; o poema *Marechal Floriano*, de Azevedo Cruz, talvez figure como uma das mais interessantes críticas ao governo republicano brasileiro. Escrito na ocasião da morte de Floriano Peixoto (e declamado em seu séquito), o poema parece, ao cantar “Deixai passar o Grande Morto!”, transfigurar na imagem de Peixoto o próprio ideal republicano, fazendo com que esse “grande morto” (expresso com iniciais em maiúsculas) acabasse se tornando a própria República.²⁸

Acerca da abolição, Cruz e Sousa, filho de escravizados (que acabaram sendo alforriados), era o grande exemplo de como a sociedade não havia se preparado para os negros livres – nem sequer para um negro de uma importância intelectual como o autor de *Broquéis* – que sofreu, mesmo de importantes escritores e críticos da época – como Araripe Júnior – ataques como “seus poemas não negam que é um primitivo” ou “é um maravilhado com a civilização”.²⁹

A leitura sobre a poesia cruziana foi, de muitas maneiras, consequência de sua época³⁰. Em um período com o Cientificismo em voga – inclusive com o uso de

27 MURICY, José Cândido de Andrade. Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro. São Paulo, 3ª Edição: Editora Perspectiva, 1987. p. 44

28 “Deixai passar o Grande Morto!

Deixai passar, deixai passar...

Sereno vai, sereno e absorto

Vai a enterrar, vai a enterrar!

(...)

Que a Alma do Herói seja bendita...

As gerações que vêm atrás

Darão ao simples cenobita

Envergadura imortais!”

In: MURICY, 1987. p. 439.

29 SOUSA, João da Cruz e. Missal e Broqueis. São Paulo, 2ª Edição: Martins Fontes, 2001. P. 15.

30 Um dos estudos mais interessantes sobre a relevância do estro de Cruz e Sousa para o estudo da sociedade está presente em: RABELLO, Ivone Daré. Um Canto à Margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo, 2ª edição: Nankin Editorial, 2006.

frenologia³¹ para determinar o caráter e personalidade de uma pessoa por meio da medição do crânio, e com a fama de Lombroso atingindo o auge - para muitos, agir em prol da sociedade era reproduzir as teorias deterministas e escrever uma obra em favor da superioridade racial. Talvez um dos exemplos mais evidentes disso é “O Cromo” (1888), de Horácio de Carvalho, cujo principal personagem define-se como um ser “darwinicamente superior”.³²

Outro caso de relevância para entendermos, em aspectos gerais, a posição política de alguns poetas simbolistas foi o caso do gaúcho Eduardo Guimaraens (1892-1928), talvez o grande representante do Simbolismo do Rio Grande do Sul. Há, em sua obra completa – *A Divina Quimera* (1942) -, dois poemas que fazem, direta ou indiretamente, menção à Primeira Grande Guerra (1914-1918). Esse fato vem confirmar o que Andrade Muricy, em seu *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, disse acerca da postura ativa de muitos simbolistas à época do conflito. Em alguns exemplos, cito Alphonsus de Guimaraens, que escreveu, muito influenciado pelo tema, a sua *Pauvre Lyre*, publicada postumamente em 1921, e também Nestor Vítor, o grande amigo de Cruz e Sousa, maior ensaísta e crítico da primeira fase do Simbolismo, que fundou, em 1914, junto com Rui Barbosa e José Veríssimo, a Liga Brasileira pelos Aliados; Nestor Vítor, inclusive, chegou a criticar duramente alguns poetas do Movimento Simbolista que se abstinham naquele momento.³³

Eduardo Guimaraens, tratando da guerra, legou-nos, de mais singular, este belo poema:

SETEMBRO DE 1915³⁴

Sob o esplendor dos astros que sorriem,
acorda o mundo a um sonho alucinante.

Ouvem-se os versos lúgubres de um Dante.
Descem-se os nove círculos do Inferno.

Que vale a dor do teu soluço eterno,

³¹ Frenologia é uma pseudociência que defende que a forma e protuberâncias do crânio humano são indicativas das faculdades e aptidões mentais – incluindo a tendência à criminalidade - de uma pessoa. In: SCHWARCZ, STARLING. p. 328

³² SCHWARCZ, Lília Moritz. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870 – 1930*. São Paulo, 9ª reimpressão: Companhia das Letras, 2010.

³³ Note-se que Nestor Vítor foi, segundo o autor do *Panorama*, um “fervoroso partidário de Floriano”, indo ao encontro da ideia preambular deste pesquisa. Ver: MURICY, José Cândido de Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo, 3ª Edição: Editora Perspectiva, 1987. Pág. 338

³⁴ GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre, 1ª Edição: Edições da Livraria o Globo, 1944. Pág. 345.

ó dolorosa Noite, ardente e triste?

Do que era outrora humano a sombra existe
apenas, sobre a terra desolada.

Desfraldam-se as bandeiras à lufada
da morte. E o sangue espuma sobre a lama.

Pare o gemido aos lábios de quem ama!
Petrifique-se o gesto que perdoa!

Qual raio de ódio, o atro clamor ressoa
que os homens chama aos campos de batalha.

Quando há de vir a esplêndida mortalha
para envolver o último Combatente?

Nitre, a galope, o furacão furente:
e os trovões uivam, altos agourando.

E as Pátrias choram sob o céu, cantando.
E os Bardos erguem, num delírio, a lira.

Sobre as trincheiras, a alma a Deus aspira.
São reis, contudo, a fome e o desalento.

E, a um solitário ritmo de lamento,
sob o clamor que, pela noite, escuto,

como sonhando, as doces mães de luto
que, dentre o céu das lágrimas, sorriem,

oram ao pé dos Berços. E sorriem!

Esse poema, estruturado em dísticos decassílabos, com um verso de finalização, coloca em pauta as aflições de uma guerra que devastou a Europa e que também teve como consequência um desarranjo da balança comercial no Brasil. Era esperado que Eduardo Guimaraens, tradutor de Dante Alighieri, relacionasse os horrores da batalha com os círculos dantescos do inferno, como evidenciado na segunda estrofe. Da mesma forma, a dramática imagem do verso final, com as “mães de luto” orando aos pés dos Berços dos filhos, ecoa a tensão entre o fraterno e a percepção de uma “ronda maligna” do poema *Meu Filho*, espécie de canção de ninar de Cruz e Sousa, em cuja última estrofe há “Nesse ambiente de amor onde dormes teu sono/ não sentes nem sequer o mais ligeiro espectro.../ Mas, ah! Eu vejo bem, sinistra, sobre o trono,/ a Dor, a eterna Dor, agitando o

seu cetro!”³⁵ Cruz e Sousa, segundo Ivan Teixeira, colocava esse sofrimento metafísico como consequência das privações sofridas por um artista negro em um país que havia recém abolido a escravidão, sem passar por um processo de inclusão dos negros no mercado de trabalho e na sociedade.³⁶

Guimaraens dizia, é claro, da superação do amor materno sobre o drama da guerra, mas a semelhança entre a percepção desse sofrer metafísico (não obstante fosse causado pela humanidade) é perceptível.

O curitibano Dario Vellozo (1869-1937), considerado por Andrade Muricy um dos grandes simbolistas brasileiros – tanto na forma de encarar a vida quanto na obra³⁷ -, conhecido por sua poesia hermética repleta de esoterismo, deixou, em 1892, isto é, muito antes das grandes revoluções socialistas do Século XX (por exemplo, a Revolução Russa ocorreu em 1917) e somente três anos após a Proclamação da República no Brasil, um soneto em apoio ao Socialismo. Vejamo-lo:

NOVO PENDÃO³⁸

Por terra o despotismo!... Trompas soem!...
Soem de guerras bélicas fanfarras!...
Saltem da morte envenenadas garras,
Monstros de pedra à bala esboroem!...

Férreos tinidos másculos reboem,
Gritos cruzem o ar, surjam lamentos;
Choquem-se o ódio, a raiva, os sentimentos;
Troem clarins e os bombardeios troem!

Por terra o despotismo!... Caos e morte
Rolem do Sul a regiões do Norte,
Sacudindo os ermos de espantoso abismo!...

Quebrem-se os cetros que a tormenta arranca!...
Flutue após longa bandeira branca,
O alto estandarte do Socialismo!...

Esse soneto decassílabo pouco traz em termos de inovação de imagens ou de uma estrutura linguística complexa, tendo como principal chamativo exatamente o elogio de Vellozo ao socialismo, percebendo a inevitabilidade da revolução armada para se chegar a um sistema socialista. É revelador que Vellozo, um maçom e adepto de um Simbolismo

³⁵ SOUSA, Cruz e. Faróis. Apresentação de Ivan Teixeira. São Paulo, 1ª edição. 1998. p 198.

³⁶ Idem. p. 12

³⁷ MURICY, 1987. p. 278.

³⁸ VELLOZO, Dario. Cinerário e Outros Poemas. Curitiba, 1ª Edição: Coleção Farol do Saber, 1996. p. 234

hermético e até mesmo aristocrático, tenha escrito em sua juventude um soneto como *Novo Pendão*, embora tenha mantido uma postura em busca de um Brasil mais justo durante toda a sua vida, como revelou Cassiana Lacerda Carollo³⁹. Na ocasião de sua morte, inclusive, o seu cortejo funéreo – como desejou o poeta – passou pelas regiões mais pobres de Curitiba, em uma interessante e derradeira manifestação de união do poeta com o povo de sua terra.

É possível que a crítica social – no que se compreende essa palavra, ou seja, “da sociedade ou relativo a ela” -, quando praticada por poetas simbolistas, tenha atingido um dos ápices em Silveira Neto, autor de *Luar de Hivero* (1900). Quase tudo de sua época, em sua *Ode ao Alicerce*, é tratado, conjuntamente com grandes fatos e mitos históricos: do cientificismo à política de injustiças, de um “alicerce maligno” que sustenta o malogro do mundo às revoltas que o estremeceram, mas não o derrubaram.⁴⁰

Manifestações como *O Instante Universal* (1934), de Pádua de Almeida (irmão do poeta Moacir de Almeida) – e em cuja lírica se posiciona um dos grandes momentos da poesia brasileira da década de 1960, no livro *O Luar de Outros Caminhos* (1961) - talvez marquem um raro passo na poesia simbolista – pois se trata, única e exclusivamente, de um livro de viés de protesto social.

O Simbolismo, se não participou ativamente da vida pública após a Proclamação da República, não deixou de ter, em grande parte, uma arte de imenso valor social, principalmente se pensarmos nos conceitos de Adorno e Rancière, respectivamente, de refração estética e da partilha do sensível, respectivamente.

Constituindo-se também de um movimento com características pós-românticas, o Simbolismo teve algumas poucas semelhanças formais com a escola literária de Castro Alves⁴¹. O que havia de igualdade era referente à postura dos poetas, pois esta foi essencialmente de revolta nos dois movimentos - por encontrarem-se os poetas muitas vezes deslocados da sociedade e do mundo - em deslocamentos não somente no sentido de frustração amorosa (nos românticos) ou de incapacidade de resolver os seus problemas de ordem metafísica (simbolistas) – mas também no que se refere à ordem social. Se para os Românticos a escravidão e a Guerra do Paraguai (1864-1870) avivaram as discussões sobre a questão da nacionalidade brasileira, para os Simbolistas foi a Primeira República, com muitos problemas semelhantes aos do Segundo Reinado,

³⁹ Idem. p. 28.

⁴⁰ MURICY, 1987. p. 298.

⁴¹ RABELLO, Ivone Daré. Um Canto à Margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo, 2ª edição: Nankin Editorial, 2006. p. 31.

que fez com que procurassem – por meio da palavra poética⁴² e alegórica - um porquê da desigualdade entre a população.

O que é claro – e tal ideia será a base deste estudo – é que a aparente ausência do real no Simbolismo foi, sobretudo, uma oposição à realidade como se apresentava, sendo, mesmo que metaforicamente, um ato político.

Para o correto desenvolvimento desta análise, é importante, como introdução, dissertar sobre o panorama geral do início do movimento simbolista no Brasil, buscando também algumas de suas influências na França. Pelo fato de que o Modernismo paulista dominou as narrativas sobre os caminhos da literatura brasileira, principalmente da poesia, muitas vezes rebaixando o Simbolismo pela sua suposta distância da realidade social e cultural do Brasil,⁴³ é relevante que se mostre, por um lado, como o Simbolismo se comportou no Estado de São Paulo, e, por outro lado, como o Modernismo, por sua vez, foi financiado pela mesma tradição política e artística da qual era crítica.⁴⁴

1.2 – O Simbolismo no Brasil: um panorama geral de seu início

Pelos padrões estabelecidos por Antonio Candido⁴⁵ e nas historiografias literárias subsequentes, o Simbolismo brasileiro teve o seu início em 1893, com o lançamento de *Missal e Broquéis*, de Cruz e Sousa, e findou em 1911, com o advento de *Ilusão*, de Emiliano Pernetá. Outras interpretações, como a de Massaud Moisés⁴⁶, inserem o movimento simbolista entre 1893 e 1922, contando com o fato de que muitos autores da chamada *Belle Époque* seguiam essa escola literária, apesar de não terem mais a ortodoxia da primeira geração do movimento.

Porém, para uma análise mais cuidadosa, é necessário perceber que as primeiras obras de Cruz e Sousa (*Missal e Broquéis*, de 1893) têm uma influência considerável do Decadentismo francês, principalmente de Baudelaire. É importante que se faça uma diferenciação entre os dois movimentos, embora sejam de certa forma complementares.

⁴² “No poema simbolista, as palavras não são meramente signos, remetendo a algo externo ao verbal, mas motivos, ligando-se de maneira centrípeta ao que está estruturando na obra e no conjunto de outros motivos literários”. In: CAROLLO. 2006. p. 31.

⁴³ OLIVEIRA, Franklin de. O Poeta Pagão. In: LEONI, Raul de. Luz Mediterrânea e Outros Poemas. Rio de Janeiro, 1ª edição: Topbooks, 2000. p. 20.

⁴⁴ Idem. p. 21.

⁴⁵ CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. Presença da literatura brasileira – do Romantismo ao Simbolismo. São Paulo: Difel, 1978. p. 105.

⁴⁶ MOISES, Massaud. História da Literatura Brasileira: Simbolismo. São Paulo, 1ª edição: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1985. p. 4.

O Decadentismo surgiu na França como uma revolta ao Naturalismo, opondo-se, muitas vezes, a tudo quanto fosse considerado “natural”, da mesma forma que se apresentava como um efeito colateral de um fim-de-século repleto de tensões políticas, sociais e culturais. Até mesmo a postura “dândi” dos poetas decadentistas (muito bem caracterizada por Des Esseintes, único personagem do *Às Avestas*, obra de Huysmans) mostra a aversão a toda parcela de sua humanidade *natural*, obcecado por artificialismos, sinestésias e criações humanas (flores artificiais, por exemplo). Segundo Fulvia M. L. Moretto,

O pré-simbolismo francês ou Decadentismo é o resgate de um eu, é o novo lirismo que combate e substitui o Naturalismo e o Parnasianismo nas letras francesas. Na revolução fim-de-século, é a literatura e a arte que desenvolvem a imaginação, o sonho, que haviam desaparecido depois de Ronsard. O esforço dos Românticos fora incompleto. Mas, sob a influência de Nordier, Nerval, Poe, Baudelaire, tendo por fundo a vaga poética provinda de Vico e do Romantismo germânico e anglo-saxão, a arte liberta definitivamente o lirismo pessoal, o antirracionalíssimo.⁴⁷

Para Charles Brunot, o Decadentismo “não é uma escola, mas um espírito de revolta em que cada autor cria sua língua e o seu estilo”⁴⁸, no entanto, a definição proposta por Moretto, ao chamar o Decadentismo de pré-simbolismo, talvez seja um caminho mais correto para a diferenciação entre os simbolistas e os decadentistas: o Simbolismo é sobretudo um deságue, uma evolução, um desenvolvimento das propostas dos decadentistas, principalmente quando observamos que poetas como Mallarmé (1842-1898), Verlaine (1844-1896) e Rimbaud (1854-1891), considerados, em um primeiro momento como “decadentes”, tornaram-se cânones do Simbolismo francês, sem que abandonassem diversas premissas decadentistas, ou, como colocou Moretto, “a inspiração especificamente decadente não desapareceu com a criação do termo Simbolismo.”⁴⁹

Para Francine Ricieri, em estudo sobre como o Decadentismo brasileiro descrevia a mulher em sua imagética,

Ainda que seja difícil e estéril (além de polêmico) tentar diferenciar com precisão simbolistas e decadentes, Guy Michaud destacou ser o traço decadente por excelência o tom profanador. Um outro elemento seria, sem

⁴⁷ MORETTO, Fulvia. M. L. Caminhos do Decadentismo Francês. 1ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989. p. 30-31.

⁴⁸ Apud. MORETTO, 1989. p. 31.

⁴⁹ Ibidem,, p. 30

dúvida, a precedência do elemento estético (traço que, no entanto, chegaria ao simbolistas). Se, ainda na perspectiva adotada por Michaud em seu clássico *Message poétique du Symbolisme*, do Decadentismo a poesia francesa passaria, gradativamente e alternativamente, ao Simbolismo, torna-se desnecessária, aliás, a distinção precisa mencionada acima.⁵⁰

Ou seja, por mais que busquemos diferenciações entre os decadentes e os simbolistas, pensá-los como grãos complementares de uma mesma messe, dependentes um do outro para serem vistos em suas totalidades, talvez tenha uma maior correção de análise.

Voltando ao caso de Cruz e Sousa, como se observa na leitura da dupla *Missal* e *Broqueis*, há um conflito do ser que quer se conciliar – sempre de maneira vã - com a civilização da *Belle Époque* (como em *Som*, de *Missal*) com um ser que anseia as sensações inefáveis, que almeja a música das coisas inauditas (em “Antífona”). Esse “novo lirismo” comentado por Moretto acaba se tornando um ponto de ruptura diante da frustração da não possibilidade de se encaixar na sociedade. Nesse ponto, há uma congruência entre o Simbolismo e o Decadentismo, que é essa inadaptabilidade social.

Antes de 1893, porém, como diagnosticado por Machado de Assis, em um texto chamado de *A Nova Geração*, publicado em 1879, no Brasil começavam a surgir autores influenciados por Charles Baudelaire, mas sem se desvencilharem totalmente da percepção Realista em voga no Brasil⁵¹. Medeiros e Albuquerque, Venceslau de Queiroz, Teófilo Dias e Fontoura Xavier - cada qual com as suas expressões embebidas no Decadentismo francês - foram os escritores precursores dessa mentalidade no Brasil. Tais manifestações, para serem encaixadas nesta pesquisa, têm de ser colocadas não somente como aquela proposta por Moretto, isto é, como pré-simbolistas, mas como um início essencial – e antes da Proclamação da República – desse verso aparentemente neutro, mas plenamente político se encaixado no seu contexto de criação: uma monarquia envelhecida que sofria uma pressão cada vez maior para ceder espaço aos republicanos, que, por sua vez, não buscavam o fim da desigualdade, dos privilégios e da quase imóvel pirâmide social no Brasil. Trocava-se, a lentos passos, uma oligarquia por outra.

Segundo Muricy⁵², Medeiros e Albuquerque foi o responsável pela encomenda dos primeiros livros decadentistas franceses a aportarem no Brasil. Mesmo assim, seu livro

⁵⁰ RICIERI, Francine. Crótons, haydéias, amorfófalas e súcubos: imagens do feminino entre decadentes ... Belo Horizonte: O eixo e a roda: v. 17, 2008, p. 55

⁵¹ ASSIS, Machado. *Obra Completa*. 1ª edição, vol. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 253

⁵² MURICY. 1987. p. 329.

Canções de Decadência, publicado em 1889, soa-nos mais como uma reunião de canções que misturavam estilos muitas vezes antagônicas, como Romantismo de segunda-geração e Realismo, incluindo, também, a novidade estética do Decadentismo. No entanto, o próprio Medeiros e Albuquerque, após alguns anos, renegou o movimento simbolista e tomou uma postura fortemente crítica contra a escola⁵³. Sem dúvida alguma – se a discussão paira na autenticidade –, muito mais autênticos do que Medeiros e Albuquerque foram Venceslau de Queiroz e Teófilo Dias.

Venceslau de Queiroz, chamado em sua época de “Baudelaire paulistano”⁵⁴, chegou a ser colega de Emiliano Pernetá na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco (por conta de problemas de saúde, o seu curso atrasado em alguns anos, propiciando essa oportunidade), e já em 1883 – portanto dez anos antes da erupção cultural de Cruz e Sousa – lançara os seus *Goivos*, cheios de versos decadentistas, com uma atmosfera repleta de um intimismo novo, obscuro, deveras novo para uma época que estava se acostumando com os literatos realistas e naturalistas. Teófilo, morto em 1889 (portanto, quatro anos antes de *Broquéis*), por sua vez, caminha além do Decadentismo, aproximando-se bastante do Simbolismo “pela fluidez de seu ritmo, por seu colorido e, sobretudo, por suas frequentes aliterações”, segundo Péricles Eugênio da Silva Ramos⁵⁵, organizador da preciosa *Antologia da Poesia Simbolista*, de 1965.

Em São Paulo, também, muito curiosa é a produção nefelibata de Francisca Júlia, que se destacou por seu parnasianismo “impassível”, mas que, em sua juventude, escreveu vários poemas com inequívoca feição espiritual por volta de 1890, inclusive o seu belo *Mudez*⁵⁶.

Possivelmente, o depoimento de Nestor Vítor para o jornal O Globo, em 1928, traduz de forma mais evidente o fato de que antes de 1893 já havia sinais de uma formação intelectual simbolista, contando, inclusive, com poetas que formariam a alta camada da primeira geração do movimento:

Quando eu vim para o Rio, em 1888, o parnasianismo, no verso, e o naturalismo, na prosa, dominavam aqui sem contraste. Em São Paulo, entre alguns moços acadêmicos, começava-se a ler Baudelaire. Emiliano Pernetá que lá estudava, foi um dos primeiros a manusear, numa

⁵³ Idem. p. 329.

⁵⁴ Ibidem. p. 280

⁵⁵ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poesia Simbolista: Antologia*. São Paulo, 1ª edição: Edições Melhoramentos, 1965. p. 15

⁵⁶ JÚLIA, Francisca. *Poesias*. Org. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo, 1ª edição: Imprensa Oficial do Estado, 1961; p. 146.

atmosfera de mistério, entre os companheiros íntimos quase como quem lê páginas proibidas, as Flores do Mal. Levou nas férias consigo o estranho volume para Curitiba. Teve a grande gentileza de confiar-me aquela raridade por alguns dias. Eu já conhecera, pois, o "perigoso mestre", como lhe chamou Gautier, quando vim conviver com os parnasianos aqui. (...)

Decididamente: o terra-a-terra do naturalismo, a excessiva exterioridade dos parnasianos não estava nas minhas cordas. (...) Influência, acaso, de Baudelaire, que pouco a pouco se viesse acentuando? Talvez. De combinação com o pendor natural que eu trazia. Não tardou muito, Emiliano Pernetta veio para o Rio. (...) De Emiliano se foram acercando Gonzaga Duque, Oscar Rosas, Lima Campos e outros que, antes de o conhecerem, já representavam aqui um grupo de tendências pouco simpáticas aos naturalistas e parnasianos.⁵⁷

De certa forma, um dos mais essenciais da geração “pré-1893” - e que também seria importantíssimo após essa data – foi Dario Vellozo, já citado neste estudo com o soneto *Novo Pendão*. Consciente da importância da consolidação de uma literatura no Paraná, sobretudo quando já havia condições econômicas para tal, resultado do Ciclo do Mate e da Construção do Porto de Paranaguá – fazendo com que as elites, finalmente, ficassem no Estado⁵⁸ -, e também notando o vulto que tomava a primeiro grupo simbolista no Rio de Janeiro (antes do aporte de Cruz e Sousa), Vellozo foi um dos responsáveis pela interiorização do Simbolismo no Brasil, fato muito relevante porque nas terras paranaenses os simbolistas foram as principais referências literárias do Estado até o final da década de 1940.⁵⁹

Já no início dos anos 1890, em seu *Club Curitibano*, junto com Silveira Neto e Júlio Pernetta, entre outros, iniciou-se a tentativa da “criação de uma literatura paranaense”⁶⁰, que seria formada pelo alicerce intelectual decadentista, ganhando, posteriormente, uma ênfase no esoterismo que marcou o período poético mais maduro de Vellozo.

Na obra de Dario há vários poemas cujas datas de composição são de 1889 (*Êxtase Divino*) ou até 1892 (*Drama Ignoto*), por exemplo, e que, se não são as melhores obras do autor, demonstram como antes de 1893 a estética decadentista estava estabelecida para além da então Capital Federal.

Aliás, o exemplo do grupo chamado de Padaria Espiritual deixa em evidência a interiorização do pensamento nefelibata antes de 1893 no país. Criada em 1892, em

⁵⁷ VITOR, Nestor. Como nasceu o Simbolismo no Brasil. In: *Obra crítica de Nestor Vitor*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1979. vol. 3 p. 257.

⁵⁸ VELLOZO, Dario. *Cinerário e Outros Poemas*. Curitiba, 1ª Edição: Coleção Farol do Saber, 1996. p. 25.

⁵⁹ Idem. p. 28.

⁶⁰ Ibidem. p 29

Fortaleza, reuniu, ao mesmo tempo, grandes nomes do Realismo local e também proporcionou a evolução do ideário simbolista cearense, tendo como grandes nomes do Simbolismo local, como Antônio Sales e Lívio Barreto, autor de *Dolentes*, publicado postumamente em 1897. Fazia parte dessa “padaria” – cujo jornal era o importantíssimo *O Pão* – um dos grandes amigos de Cruz e Sousa, Tibúrcio de Freitas⁶¹, que, se não chegou a ser poeta, foi um dos principais entusiastas do movimento simbolista em seus momentos decisivos, quando pelo Rio de Janeiro os Realistas, Parnasianos e a velha crítica se opunham quase que totalmente à poética trazida pelos simbolistas.

A presença de uma poética decadentista no período anterior à Proclamação da República mostra que, embora parte relativamente grande dos simbolistas brasileiros tenha apoiado o fim do Império⁶², a percepção de decadência da sociedade já era evidente antes de qualquer tipo de frustração com o ideal republicano.

O Decadentismo, sem considerar as meras imitações baudelarianas feitas por uma satisfação de moda – fenômeno relativamente parecido com aquele ocorrido com Byron no Romantismo brasileiro –, e se entendido como um fenômeno crítico à realidade e ao que é natural que se põe à vista dos poetas, já simbolizava uma postura de afastamento do real e de um abraço ao horror imagético. Eis um ponto essencial para a compreensão desse ponto: o Simbolismo, como evolução do Decadentismo, preferiu cantar o medo, o horror e o distanciamento do belo, tido sobretudo como uma forma de arrebatamento, bem à imagem do que Rainer Maria Rilke, em suas *Elegias de Duíno*, escreveu (“Pois que é o Belo senão o grau do terrível que ainda suportamos e que admiramos porque, impassível, desdenha destruir-nos?”)⁶³.

O Simbolismo, interiorizado no Brasil, portanto, desenvolveu-se em diversos Estados brasileiros, com maior ou menor relevância. Porém, em São Paulo, mesmo com uma presença considerável de poetas, diante da grandeza que o Modernismo tomou na historiografia literária após a década de 1940 e da narrativa de que uma literatura nacional devia ser claramente política e próxima de seu povo, acabou sendo praticamente deixado de lado, inclusive em obras de vulto, como o *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*, limitando a presença simbolista em São Paulo a nomes como Freitas Valle, Venceslau de Queiroz e Francisca Júlia. Por isso, como já comentado anteriormente, é relevante a análise dos simbolistas paulistas e de como o Modernismo,

⁶¹ MURICY, 1987. p. 597

⁶² Idem. p. 44

⁶³ RILKE, Rainer Maria. *Elegias de Duíno*. Trad. Dora Ferreira da Silva. São Paulo, 6ª edição. Editora Globo, 2013. p. 18

financiado pela tradição e pelo poder financeiro de políticos do Partido Republicano Paulista, conseguiu pautar o que era, em um Brasil que buscava a *modernidade*⁶⁴e, uma literatura útil.

⁶⁴ “A modernidade anunciou o fim do sagrado que marcava a pré-modernidade a sacralidade da crença na salvação e o espírito de pertinência e coesão da comunidade. Na modernidade, esse embasamento existencial do pensamento e da conduta individual e coletiva dá lugar a um *zeigeist* de "desencantamento" e de "gaiola de ferro", tão eloquentemente expresso por Max Weber como metáfora para a modernidade”. In: “Desencantamento da modernidade e da pós-modernidade: diferenciação, fragmentação e a matriz de entrelaçamento”. SHINN, Terry. Sci. Student Portal.. vol.6 no.1 São Paulo Jan./Mar. 2008.

2. O SÍMBOLO À SOMBRA DE 22: O SIMBOLISMO PAULISTA E A SUA IMPORTÂNCIA POLÍTICA

Como indicado anteriormente, a produção artística modernista no Estado de São Paulo, a partir de 1922, acabou se tornando a “arte oficial” do Brasil - principalmente com a ascensão de Getúlio Vargas, em 1930, em cujo Estado Novo buscou – por meio do Ministro da Educação Gustavo Capanema – e do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), colocar os modernistas na função de escrever a história de nosso patrimônio artístico e histórico.⁶⁵ Ou seja, muito do que foi escrito antes da Semana de Arte Moderna acabou colocado à sombra do Modernismo, inclusive o Simbolismo.

Por isso, é relevante entender como, em primeiro lugar, havia um movimento simbolista paulista com uma produção considerável e, em segundo, como o próprio Modernismo se apoiou na tradição para ser viável e, depois, tomar o lugar de poéticas como o Parnasianismo e Simbolismo. Na primeira parte desta seção, o que irá se fazer é uma amostragem de alguns poetas simbolistas de São Paulo, para depois se analisar a razão pela qual o *nefelibatismo* desses poetas acabou por colocá-los como pormenores na literatura do Estado.

O fato de Francisca Júlia da Silva, natural da cidade paulista de Xiririca (atualmente Eldorado), ser uma poeta recorrente nas análises do Simbolismo brasileiro é evidente: a sua poesia é de uma grandiosidade imagética que nem todo simbolista atingiu. Embora muito vinculada ao Parnasianismo, a poeta teve, indiscutivelmente, uma produção de característica “simbolista e mística”⁶⁶. Com um domínio pleno da técnica de versificação, dando preferência aos sonetos, traz em sua obra uma percepção de mistério muito complexa, de uma fé católica que cantava santas, como em *Santa Teresa*, e que buscava, por meio de um vocabulário litúrgico, uma percepção pessoal na crença dos dogmas da religião, como na utilização das palavras “lausperene” e “âgelus”. A suposta impassibilidade de sua obra, tão marcante para alguns, não nos soa o mais correto adjetivo; serenidade, que crê no mundo espiritual como parte indissociável do mundo terreno, talvez se mostre como uma palavra mais correta para a obra de Francisca Júlia.

⁶⁵CHUVA, Márcia. O modernismo nas restaurações do SPHAN modernidade, universalidade, brasilidade. Revista IEB nº 55; 2012 mar./set. p. 89-107

⁶⁶RAMOS, 1965. p.240

Embora não fosse uma poeta com um verso de cunho claramente social, trazia, somente no fato de escrever e publicar poemas em sua época, uma postura de combate ao machismo e de uma rara inserção da mulher no ambiente literário, tornando-a uma poeta que, se não escrevia versos como aquele *Novo Pendão* de Vellozo, trazia uma pauta política na própria existência de mulher escritora. O fazer político também reside, afinal, no ato de ir contra convenções e preconceitos da sociedade. Como escreveram Carlos Augusto de Melo e Dayana Alejandra Hernandez Mundaca, em artigo denominado *Do mármore aos jardins: sobre a obra de Francisca Júlia (1871-1920)*:

Francisca Júlia começou a escrever num universo altamente machista. Seu primeiro soneto, publicado no jornal O Estado de São Paulo foi “Quadro Incompleto”. E, para uma jovem poetisa, que ainda desconhecida do meio literário, criar um soneto como este, de tamanha propriedade, incomodou ao universo masculino, tanto que o poeta Padre Severiano não se conteve e lhe recomendou: “Minha Senhora, há ocupações mais úteis, dedique-se aos trabalhos das agulhas”.⁶⁷

Francisca Júlia da Silva, como dito, trabalhava com temas próximos do catolicismo em seus poemas, da mesma maneira que sentia o mundo abraçado por um ar místico, por um espiritualismo universal, ligado à percepção do inefável e do eterno, como veremos no soneto:

CREPÚSCULO⁶⁸

A Maria Clara da Cunha Santos

Todas as cousas têm o aspecto vago e mudo
Como se as envolvesse uma bruma de incenso;
No alto, uma nuvem, só, num nastro largo e extenso,
Precinta do céu calmo a cariz de veludo.

Tudo: o campo, a montanha, o alto rochedo agudo
Se esfuma numa suave água-tinta... e, suspenso,
Espalhando-se no ar, como um nevoeiro denso,
Um tom neutro de cinza empoeirando tudo.

Nest'hora, muita vez, sinto um mole cansaço,
Como que o ar me falta e a força se me esgota...

⁶⁷ MELO, Carlos Augusto de; MUNDACA, Dayana Alejandra Hernandez. Do mármore aos jardins: sobre a obra de Francisca Júlia (1871-1920). Revista Recorte. Mestrado em Letras: Linguagem, Cultura e Discurso / UNINCOR V. 10 - N.º 2 (julho-dezembro/2013)

⁶⁸ SILVA. 1961. p. 109.

Som de Ângelus, moroso, a rolar pelo espaço...

Neste letargo que, pouco a pouco, me invade,
Avulta e cresce dentro em mim essa remota
Sombra de minha Dor e da minha Saudade.

Essa sensibilidade para o eterno, para o mistério e para o místico é revelada logo na primeira estrofe, desenvolvendo-se, posteriormente, em uma bela evocação ao ritual do Ângelus – formado por três horas sagradas em que se celebra, por meio de rezas e meditação, a Anunciação da Virgem Maria e a ligação entre Deus e o homem. A visão desse “som” religioso “a rolar pelo espaço” – numa sinestesia típica do Simbolismo - se transfigura na própria dor e saudade da poeta, unindo o divino que inunda o mundo e o humano que o percebe.

Assim como Francisca Júlia, o caso do poeta Batista Cepelos, natural de Cotia, presente na antologia de Péricles Eugênio da Silva Ramos, é curioso. Ao mesmo tempo em que escrevia poemas que traziam desenvolvimentos temáticos simbolistas, não deixou de lado alguns recursos técnicos do Parnasianismo, chegando a ser elogiado por Olavo Bilac, o que não deixa de ser revelador, pois, da tríade parnasiana, Bilac foi o mais inflexível com o Simbolismo, apesar de seu *Tarde* (1919) trazer uma influência manifesta de Cruz e Sousa⁶⁹. Muitas vezes, por sua temática de busca trágica do amor, Batista Cepelos nos parece mais um Pós-Romântico do que um Simbolista, mas as insistentes maiúsculas – de Ideais a serem desvendados pelo leitor – trazem sinais evidentes da influência do Simbolismo em sua obra, como defendido por Ramos⁷⁰. Eis um soneto de sua autoria:

RESIGNAÇÃO⁷¹

Este Anjo do Infortúnio, que me guia
Desde o primeiro albor da tenra idade,
E os lírios roxos da melancolia
Desfolha sobre a minha mocidade...

Este, que me acompanha e me vigia,
Sorrindo-me um sorriso de bondade,
E, na dor, que é o meu pão de cada dia,
Me fortalece contra a iniquidade.

⁶⁹ Sobre essa influência de Cruz e Sousa na obra de Bilac, é interessante ler a “Introdução” ao “Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro”, de Andrade Muricy.

⁷⁰ RAMOS. 1965. p. 248

⁷¹ Idem. p. 253.

Este, bendito seja, enquanto eu vivo,
A debater-me em trevas horrorosas,
Como um ansioso pássaro cativo!

E que sobre o meu túmulo, tristonho,
Distenda as asas misericordiosas,
Quando eu sonhar aquele Grande Sonho...

Esse soneto, de inspiração Romântica, lembrando até mesmo – em imagética – a busca pelo “ritual do amor na morte” de Álvares de Azevedo, traz imagens que formam um “visual clássico” do Simbolismo, como em “lírios roxos da minha mocidade”, “Anjo do Infortúnio” e, claro, a presença da morte como um “Grande Sonho”. Não é, de fato, um poema que traz novidades em imagens, metáforas e ritmo, nem mesmo trazendo aliterações ou sinestésias à tona. Porém, é de fato um soneto representativo da influência da estética simbolista na obra de Batista Cepelos.

Carvalho Aranha, por sua vez, mesmo sendo um sergipano de Aracaju, fez grande parte da sua carreira literária no Estado de São Paulo⁷², após a obtenção do cargo de juiz no Estado, trabalhando em cidades como Caconde e Pindamonhangaba. Ao contrário de poetas como Alphonsus de Guimaraens e Emiliano Pernetá, que estudaram Direito na capital paulista e voltaram, concluídos os estudos, às suas terras natais (Minas Gerais e Paraná, respectivamente), Aranha se manteve em São Paulo durante a sua vida, sendo, por isso, considerado um poeta do simbolismo paulista. A sua poética é de influência portuguesa, ao estilo de Antônio Nobre, mas sem confluência com o parnasianismo presente em alguns cantos dos lusitanos, tendo o seu soneto uma variedade rítmica típica dos simbolistas. Desse poeta, vejamos um soneto que traz interessantes técnicas de emulação do som de um sino no verso:

MUNDO INTERIOR⁷³

Faz dias, (quantos?) despertei, chorando,
Alguém morreu dentro de mim; parece
Que sinto badalar, saudoso e brando,
Um velho sino, convidando à prece.

Dlin, dlon; dlin, dlon.... Os ecos despertando
Tal som semelha a voz de quem padece,
Voz desolada, estertora, quando
A grande Vaga do Infinito desce...

⁷² Ibidem. p. 255

⁷³ Ibidem. p. 257

Ouço um confuso soluçar, em torno;
E a alma pirilampeja, comovida,
Num derradeiro raio, baço e morno.

E escuto, agora, em trêmulos, plangente,
Vibrar o sino, em funeral à vida,
Que, em meu olhar, é como o Sol poente...

Como comentado, Carvalho Aranha traz no primeiro verso da segunda estrofe a emulação do badalar de um sino – num gesto que, ao mesmo tempo, “quebra” o ritmo da leitura do poema (afinal, a leitura do badalar tem de trazer um compasso mais lento, induzindo a dramaticidade da imagem) e traz sons estranhos à melodia das sílabas. Tal técnica traz uma complexidade musical que, como revelado por Muricy⁷⁴, tornou-se uma constante dos simbolistas, que buscavam o som mais raro possível da palavra nos versos, algo que seria até mesmo abraçado por compositores como Claude Debussy⁷⁵, influenciado por Paul Verlaine, e Arnold Schoenberg, embebido da música dos versos do alemão Stefan George.⁷⁶

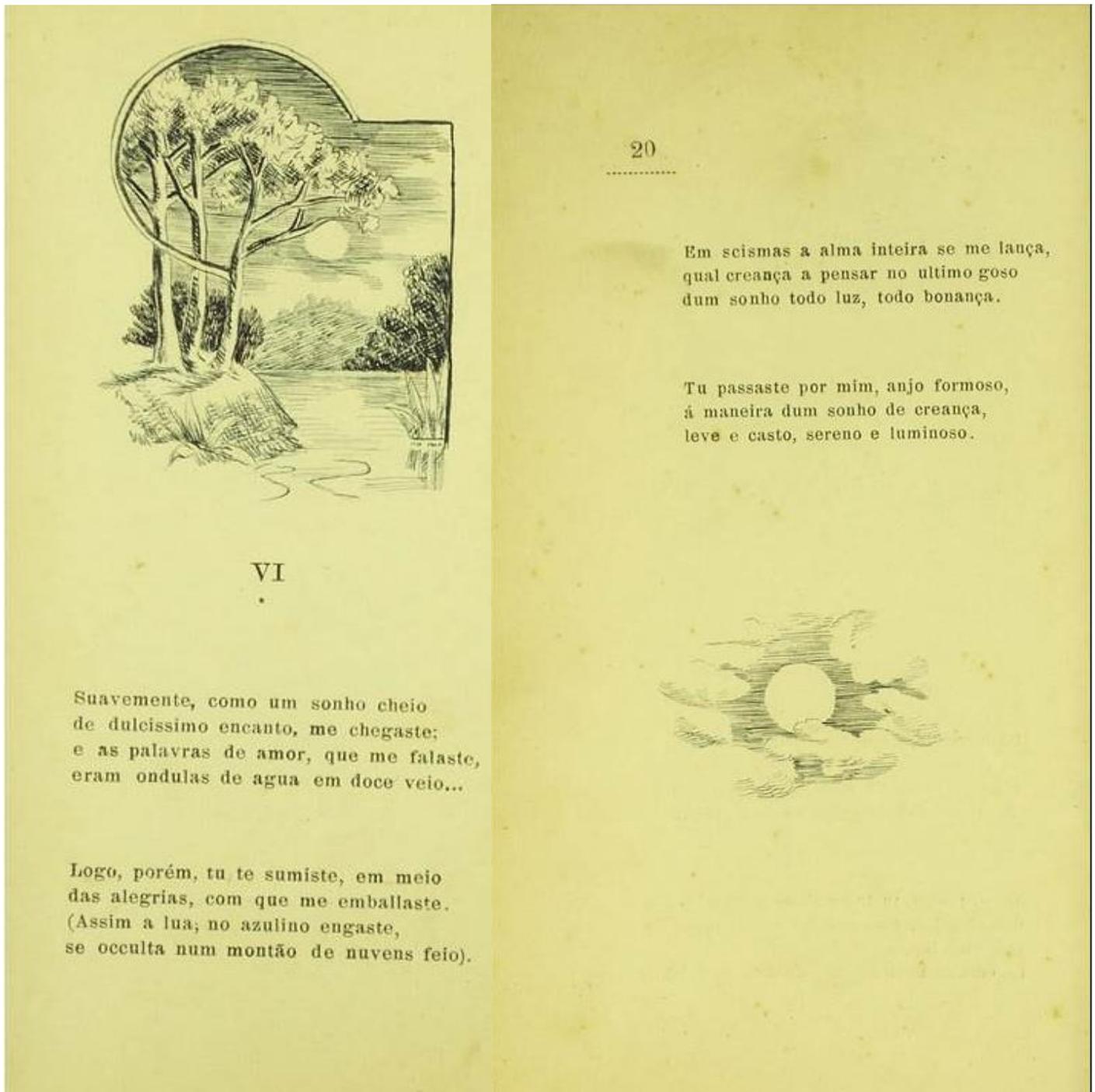
Interessante também foi a presença de dois simbolistas em Capivari, uma cidade do interior do Estado de São Paulo: Amadeu Amaral e Rodrigues de Abreu. O primeiro, presente na *História da Literatura Brasileira – Simbolismo*, de Massaud Moisés, não atingiu o seu auge criativo em sua fase nefelibata (em *Urzes*, 1899), tendo o seu auge como parnasiano – sem nunca deixar, no entanto, o ímpeto emocional de lado. Diga-se, aliás, que *Urzes* é de espetacular esmero gráfico, contando, a cada página, com desenhos de anjos, gaivotas, campanários e, naturalmente, urzes, contribuindo para a compreensão das imagens e tópicos propostos pelo autor. A reprodução de duas páginas desse livro é relevante, como veremos na **Figura 1**, pois mostra uma das características mais típicas do Simbolismo: a sinestesia, presente não somente no texto, mas em imagens que acabam acompanhando a imagética do poema. Note-se que o soneto traz uma sensação de serenidade melancólica típica do segundo bloco de poetas simbolistas brasileiros, mas com uma exatidão melódica e métrica característica do primeiro bloco, muito influenciado pelos Parnasianos. Vejamo-lo:

⁷⁴ MURICY, 1987, p. 31

⁷⁵ Idem, p. 31.

⁷⁶ GEORGE, Stefan. *Crepúsculo*. Org. e trad. Eduardo de Campos Valadares. São Paulo, 2ª edição: Editora Iluminas, 2012. p. 15.

Figura 1:



Fonte: AMARAL, Amadeu. Urzes. São Paulo [s.c.p.], 1899. Págs. 19 e 20

Esse belo soneto decassílabo traz em seu desenvolvimento um ponto de tensão muitas vezes utilizado pelos Simbolistas brasileiros, que é o desaparecimento da figura amada, representada quase de uma forma incorpórea, não-humana, como revelado nos

trechos “como um sonho de dulcíssimo encanto” e “assim a lua, no azulino engaste,/ se oculta num montão de nuvens feio”. Essa percepção evanescente daquilo que se ama mostra, além de uma herança romântica, a ideia de que o Amor (com maiúscula e, portanto, idealizado) só é possível no sonho ou numa longínqua memória.

Rodrigues de Abreu, o outro poeta de Capivari, foi mais conhecido pela sua relação com o Modernismo (revelada no livro *Casa Destelhada*, de 1922), muito embora nunca tenha abandonado a mística em seus versos. Tuberculoso, perambulou por várias estâncias de cura no Estado até, por fim, falecer em Bauru, em 1927⁷⁷. A sua condição de saúde o levou a se identificar com o autor de *Só* - “A minha alma é da tua irmã ou neta:/ antes, é a tua que anda hoje comigo!” - (em *A Antônio Nobre*)⁷⁸, mas, sobretudo, levou-o a escrever uma poesia intimista, imagética, de cunho simbolista, em seu *A Sala dos Passos Perdidos* (1924). O fato de sua obra não ter sido citada por Andrade Muricy, Péricles Eugênio da Silva Ramos e Massaud Moisés causa estranheza. O próprio ensaio introdutório de suas *Poesias Completas* (1952), feito por Domingos Carvalho da Silva, diminui a influência do Simbolismo sobre a obra de Rodrigues de Abreu (supondo, inclusive, uma certa vergonha do poeta em relação aos seus *Noturnos*, de 1919⁷⁹), e dedica grande parte de seu estudo à fase modernista de Rodrigues. Esse caso acaba sendo revelador sobre o peso do Modernismo no Estado e na conseqüente negação do Simbolismo, algo que ocorria, como comentado anteriormente, muitas vezes pela suposta ausência de críticas sociais e políticas dos simbolistas. Tal posicionamento, diante da tese de refração estética de Adorno, pode ser questionado, afinal, em que sentido buscar o sonho e o ideal não é uma forma de tentar criticar a realidade? Vejamos um exemplo de um poema de Abreu em que, ao mesmo tempo, demonstra uma herança romântica e, da mesma forma que o seu conterrâneo Amadeu Amaral, percebe o Amor, a salvação e a alegria como uma névoa que se dissipa facilmente na realidade:

BALADA DE UM CREPÚSCULO DOCE⁸⁰

Fiai nestes versos, almas dos poetas boêmios e miseráveis. Por mais desgraçados

⁷⁷ ABREU, Rodrigues de. *Poesias Completas* de Rodrigues de Abreu. São Paulo, 1ª edição: Companhia Editora Panorama, 1952. p. 18

⁷⁸ Idem, p. 124

⁷⁹ Ibidem. p. 13

⁸⁰ Ibidem. p. 105.

que sejais, pensarão em vós na doçura de
um crepúsculo...
Eu, agora, penso que estão pensando em
mim.

Neste momento incompreensível e divino,
em que Deus dá voz de ave à garganta da fonte,
em que Deus, comovido, anda pelo horizonte,
e entenece o horizonte, a tanger um violino,
- eu sinto Alguém, na minha vida, acompanhando
o que o meu pobre coração está chorando!

Por minha vida,
por minha vida desolada
Alguém piedoso está passando.
Alguém piedoso está rezando
uma oração bem comovida,
por intenção da minha vida,
da minha vida desolada...

Meus tristes olhos levemente, suavemente,
estão chorando um choro doce e consolado.
Nunca chorei tão docemente!
Alguém decerto está seguindo a minha,
compadecido por eu ser um desgraçado...

Na minha estrada,
na minha estrada dolorosa,
floriu, há pouco, algum jardim.
- Uma mulher está de joelhos dentro em mim...
Talvez alguma Bem-Aventurada,
talvez alguma pobre Desgraçada,
parou na minha estrada dolorosa!

Ai! quem será essa Desconhecida
que passa pela minha estrada
e pensa em mim com tanto amor?
Quem, na minha alma, está rezando,
neste suavíssimo sol-pôr,
por intenção da minha vida,
da minha vida desconsolada?

Como é dulcíssimo o crepúsculo! Parece
que a minha vida desolada
fez no caminho doloroso uma parada...
Como é suavíssimo o crepúsculo! Parece
que a minha vida é branda prece,
que a minha vida é que entardece!

Decerto a tarde, que desaparece,
é o grande véu dessa Desconhecida
que está passando, como bênção comovida,
por minha vida, por minha vida!

Esse poema traz, em sua composição, uma polimetria (isto é, versos com diversas métricas) e um ritmo baseado não somente em rimas externas, como também em rimas internas (como evidenciado na repetição de expressões como “Por minha vida/ por minha vida desolada”, rimando, por final, com a palavra “comovida” ao final do quinto verso da segunda estrofe). Curiosa é a “evocação” aos “poetas boêmios e miseráveis” antes do início do poema, numa montagem imagética que busca a força do crepúsculo sobre o íntimo dos poetas. Tal imagem crepuscular, inclusive pelo seu simbolismo de término de dia, de fim de ciclo, foi muito usada pelos simbolistas para demonstrar a finitude de todas as coisas do mundo, influenciados pelo niilismo⁸¹ que era muito vigente em sua época. Essa *Balada de um Crepúsculo Doce* canta, não obstante o título, uma melancolia crepuscular, uma percepção de que “a vida é que entardece”, chegando ao seu final sem solucionar a busca pela figura amada, que é como uma evanescente luz desconhecida.

Vê-se, nesses casos relatados, que o movimento simbolista paulista foi bem maior do que o relatado nas antologias sobre o Simbolismo citadas neste texto. Se o lugar de Francisca Júlia é de relevo – inclusive por ela ter lutado contra os preconceitos de uma sociedade paternalista e machista para a qual uma mulher não devia escrever versos -, e se um Amadeu Amaral tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras por sua fase parnasiana, todos os outros são raramente lembrados. Criou-se a crença de que o Simbolismo se desenvolveu separadamente em cada Estado, sem lideranças, contatos em comum, ou *templos sagrados* do movimento, como se tratasse de uma opção poética artificial, sem base definida em um país como o Brasil.

Porém, como exemplo, Carvalho Aranha foi um poeta ligado com os simbolistas cariocas; entre estes, por sua vez, estavam paranaenses, piauienses, goianienses (que voltariam ou não aos seus Estados), enfim. Reveladora, para a amostragem da amplitude do movimento no Brasil, é o diálogo entre as poesias de Gilka Machado e Pedro Kilkerry⁸² (ou seja, uma poeta carioca e um poeta baiano). Pode-se incluir, para o caso de “templo sagrado do Simbolismo brasileiro”, o Instituto Neo-Pitagórico, construído por Dario Vellozo em Curitiba, que se tornou um referencial simbolista no Brasil,

⁸¹ “O niilismo não é somente um conjunto de considerações sobre o tema Tudo é em vão, não é somente a crença de que tudo merece morrer, mas consiste em colocar a mão na massa, em destruir; (...) E o estado dos espíritos fortes e das vontades fortes do qual não é possível atribuir um juízo negativo: a negação ativa corresponde mais à sua natureza profunda (Willw zur Macht, ed. Kröner, XV, parágrafo 24)” In: Abbagnano, Dicionário de filosofia, 2000, pp. 712/713, Termo: Niilismo.

⁸² SANTOS, Fabiano Rodrigues da Silva. Panteísmo e a cosmovisão da poesia brasileira da belle époque: diálogos entre Augusto dos Anjos, Pedro Kilkerry e Gilka Machado. Revista Nau Literária - Vol. 14, Nº 01 - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – p. 86-104.

embora também fosse um centro cultural que recebeu, por exemplo, a visita de Olavo Bilac, em dezembro de 1916, para fazer a propaganda da campanha pelo alistamento militar obrigatório, mostrando, também, uma postura de conexão às demandas políticas da Primeira República⁸³. Na mesma proporção do Neo-Pitagórico, a Villa Kyrial, em São Paulo, foi um ponto de encontro dos artistas, intelectuais e políticos republicanos da época, sendo o local, curiosamente, em que os modernistas celebraram o sucesso da Semana de 22.

Aliás, a Villa Kyrial talvez seja um dos exemplos mais interessantes sobre a força do Simbolismo em São Paulo, afinal, o seu criador, Freitas Valle, era poeta simbolista e um entusiasta do movimento, embora, em prol do desenvolvimento de uma “arte nacional”, tenha se tornado um mecenas dos modernistas. A opção de não incluir a poesia de Valle nesta seção foi em consequência da sua maior relevância como financiador e como uma “ponte” entre a política republicana (afinal, era Senador do Partido Republicano Paulista e próximo de figuras como Washington Luiz, presidente do Brasil entre 1926-1930) e os simbolistas e modernistas. Freitas Valle acabou se tornando um símbolo da tradição política e artística ao financiar e a moldar a “modernidade” do movimento de 1922 à medida de seus interesses políticos.⁸⁴

Tal fato torna importante a análise dos processos que levaram ao financiamento do Modernismo por essa tradição política e cultural do Estado. É relevante a ideia de que a poesia simbolista – em grande parte inadaptada à realidade urbana e industrial das grandes cidades do início do Século XX – tem uma relação antagônica com o ambiente das *urbes da belle époque* brasileira se posta em comparação ao Modernismo, adaptado, ou pelo menos inserido, à rapidez das ruas de São Paulo, Rio de Janeiro e outras capitais. Portanto, não se trata de mero buquê de curiosidades um rápido estudo sobre o financiamento de uma arte nacional modernista nesta pesquisa, mas de um início da resolução do questionamento proposto, afinal, a arte nacional deve ou não falar - em palavras claras - à realidade da população? E em que sentido, diante das discussões propostas anteriormente, não é uma *partilha do sensível*, utilizando-se do conceito de Rancière, a rejeição à realidade?

⁸³ VELLOZO, 1996, p.26.

⁸⁴ CAMARGOS, Marcia. *Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana*. São Paulo, 2ª Edição: Editora Senac, 2001. p. 159-181.

2. 1. O financiamento paulista e a construção de uma arte nacional

O Brasil, ainda visto como vítima de seu passado colonial e da ausência de um sentimento de nação, vivia desde o fim do Século XIX, como comentado anteriormente, uma onda crescente de industrialização e urbanização em grande parte por conta da chamada República das Oligarquias⁸⁵, cuja principal característica era a divisão de poder político e econômico entre os grandes proprietários rurais de cada Estado, sob a hegemonia da burguesia cafeeira paulista. A oligarquia formada pelos proprietários de café paulista já era, antes mesmo da República, uma das principais forças econômicas da sociedade brasileira. Representada pelo Partido Republicano Paulista (PRP), os cafeicultores aspiravam controlar o governo e assim organizar a política econômica do país em torno do café. Com as frequentes crises de superprodução – ou seja, de uma oferta muito maior que a demanda –, muitos desses produtores passaram a investir parte de seus capitais na indústria, sendo possível, dessa forma, um crescimento significativo em diversos setores, inclusive no campo das artes, já que a oligarquia paulista tinha interesse em tornar São Paulo uma referência em criação cultural, posto ocupado até então pelo Rio de Janeiro.⁸⁶

Nesse cenário, entre outros mecenas que buscavam uma arte paulista, destaca-se Paulo da Silva Prado (1869-1943). Sem prolongamentos biográficos, é relevante para a compreensão do “berço” em que Silva Prado nasceu, dizer que seu pai, o Conselheiro Antônio Prado, foi figura central e exemplar da oligarquia cafeeira paulista, além de também ter sido ministro do Império, fundador do Partido Republicano Paulista e, mais tarde, membro também do Partido Democrático.⁸⁷

Paulo Prado via na arte moderna europeia, principalmente as vanguardistas⁸⁸, uma

85 Oligarquia significa etimologicamente “governo de poucos”, mas, nos clássicos do pensamento político grego, que transmitiram o termo à filosofia política subsequente, a mesma palavra tem muitas vezes o significado mais específico e eticamente negativo de “Governo dos ricos”. Entre formas puras e formas viciadas de constituição, a Oligarquia, como Governo dos ricos, é a forma viciada da aristocracia, que é o Governo dos melhores; In: BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO. Dicionário de Política. Vol. 2. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1ª edição, 1998. p. 835

86 CAMARGO, 2001. p. 32

87 BERRIEL, Carlos Eduardo Ornelas. Tietê, Tejo, Sena: a obra de Paulo Prado. São Paulo: Editora da Unicamp, 1994. p. 55

88 “As vanguardas artísticas europeias representam importante marco na história da arte. Sua principal característica foi a de buscar novas formas expressivas ou até romper com que se vinha fazendo até então nas artes. Sua grande aspiração ao novo, ao moderno, ao diferente fez dessas vanguardas uma parte grandiosa da história da arte, além de inspiradora para os outros países e determinante para mudar a forma de pensar e agir da sociedade a partir de então. A influência das vanguardas europeias chega ao Brasil no início do século XX e tem seu ápice na Semana de Arte Moderna de 1922. Vários artistas e intelectuais brasileiros, inebriados pelas tendências vanguardistas e os novos modos de se pensar a arte, começaram o desafio de transpor tais

possibilidade de influência para a criação de uma arte nacional oficial, isto é, apoiada pelo governo vigente. No entanto, os modernistas paulistas compreenderam a realidade brasileira a partir de uma posição distinta, já que São Paulo se destacava no cenário político e econômico. Com isso em mente, Prado financiou inúmeras viagens, obras e eventos artísticos⁸⁹.

Como explicou Marilena Chaui em seu *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*, os modernistas de São Paulo buscaram na figura dos bandeirantes, que conquistaram povos e terras nos séculos XVII e XVIII, a essência do mito fundador do Brasil. Tal mito fundador oferecia

(...) um repertório inicial de representações da realidade e, em cada momento da formação histórica, esses elementos são reorganizados tanto do ponto de vista de sua hierarquia interna (isto é, qual o elemento principal que comanda os outros) como da ampliação de seu sentido (isto é, novos elementos vêm se acrescentar ao significado primitivo). Assim, as ideologias, que necessariamente acompanham o movimento histórico da formação, alimenta-se das representações produzidas pela fundação, atualizando-as para adequá-las à nova quadra histórica. É exatamente por isso que, sob novas roupagens, o mito pode repetir-se indefinidamente.⁹⁰

Ora, os modernistas paulistas, financiados pela oligarquia que dominava o poder político e econômico do país, justificavam a sua imagem de “fundadores da arte brasileira” por meio de uma evocação do mito fundador dos bandeirantes, assumindo para si a responsabilidade de levar o progresso e a honra paulista para o resto do Brasil. Constituiu-se, então, um nacionalismo a partir do bandeirante e sua "vocação natural" para liderar, vencer obstáculos e adversidades. Expressão dessa imagem bandeirante dos paulistas, o *Monumento às Bandeiras*, do escultor Victor Brecheret, é um dos marcos do modernismo: encomendada pelo governo estadual, em 1921, foi inaugurada – juntamente com o Parque Ibirapuera – em 1954, durante o Quarto Centenário de São Paulo.⁹¹

Aliás, a *oficialização* de um movimento artístico como representante da cultura brasileira pode ser considerada desde a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, em 1838, e do financiamento feito por Dom Pedro II para obras Românticas que

movimentos para as artes visuais do Brasil, e o fizeram de uma forma um pouco diferente.”. In: SANTOS, Paula Cristina Guidelli do; SOUZA, Adalberto de Oliveira. As vanguardas européias e o modernismo brasileiro e as correspondências entre Mário de Andrade e Manuel Bandeira. In: CELLI – COLÓQUIO DE ESTUDOS LINGUÍSTICOS E LITERÁRIOS. 3, 2007, Maringá. Anais... Maringá, 2009, p. 789-798.

⁸⁹ BERRIEL, 1994, p. 77

⁹⁰ CHAUI, Marilena. Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. 1ª edição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007. p. 6

⁹¹ SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, 1ª Edição: Companhia das Letras, 1994. p. 30-35.

exaltassem a nação brasileira.⁹² A fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1897, focou exatamente em criar um alicerce cultural para o poder político vigente na Primeira República⁹³. Houve, inclusive, uma profunda discussão entre o crítico literário José Veríssimo e Machado de Assis; o autor de *Dom Casmurro* não se opunha à politização da ABL e acreditava que a Academia também era um lugar propício para políticos, mas Veríssimo, embora fosse um positivista célebre, acreditava que uma instituição que visasse a preservação e divulgação da literatura no Brasil tinha espaço somente para artistas.⁹⁴

Apesar da relevância do financiamento feito por Paulo Prado, o grande sistema de financiamento do Modernismo paulista foi o Pensionato Artístico. Prática comum na Europa, como maneira de possibilitar que artistas talentosos pudessem estudar em centros artísticos consagrados, tinha normalmente a exigência de uma produção determinada para a formação de acervos, sob o patrocínio de recursos das elites no poder, ampliando a respeitabilidade e o domínio das entidades promocionais tanto sobre a formação e seus preceitos quanto no quesito da comercialização e formação de coleções privadas.⁹⁵

O Pensionato Artístico passou por dois momentos distintos: em uma primeira versão, instituída informalmente na década de 1890, mas pouco estruturada e sem envios constantes, os artistas recebiam a bolsa e partiam para o exterior para estudar nos grandes centros de arte - França ou Itália, preferencialmente - e tinham como compromisso o envio de obras para o governo do estado de São Paulo, obras estas que deveriam integrar o acervo do Museu Paulista.

A segunda fase ocorre a partir da criação de uma lei (decreto nº 2.234, de 22 de abril)⁹⁶, em 1912, pelo então deputado estadual e, igualmente, colecionador, Freitas Valle. São criadas diretrizes para o Pensionato Artístico, com o objetivo de manter bolsistas das áreas de artes plásticas, música e canto em importantes centros artísticos da Europa para aperfeiçoamento, por um prazo de cinco anos, prazo este que poderia ser prorrogado por mais um biênio. Os requisitos para concorrer ao benefício eram: ser paulista, ter entre 12 e 25 anos de idade e possuir vocação artística, por mais relativa que essa vocação pudesse ser.

O regulamento determinava ainda que, ao término dos cinco anos de estudo, o

⁹² RICUPERO, Bernardo. O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870). 1ª edição. São Paulo: Marfins Fontes, 2004. p. 86

⁹³ D'AVILA, Luiz Felipe de. Os Virtuós: Os Estadistas que Fundaram a República Brasileira. São Paulo, 1ª Edição: Editora a Girafa, 2006. p. 87

⁹⁴ Idem. p. 92

⁹⁵ CAMARGOS, 2001, p. 159-181.

⁹⁶ Idem. p. 159.

bolsista deveria depositar um trabalho original de sua autoria na Pinacoteca do Estado, além de enviar, a partir do segundo ano de estudo, academias e desenhos de modelo-vivo, esboços de assuntos históricos e bíblicos, cópias de obras de artistas renomados, relatórios e atestados dos professores com quem estudara no exterior. No retorno ao Brasil, normalmente realizavam exposições com a produção europeia.⁹⁷

Os contemplados eram selecionados pela Comissão Fiscal do Pensionato, integrada por três nomes indicados pelo secretário estadual do interior - Secretaria de Negócios do Interior: então responsável pela instrução pública primária, secundária e superior – pública e privada -, pelos institutos de educação profissional, pelas bibliotecas, pelos museus, pelas associações literárias e estabelecimentos congêneres -, com mandato renovável por quatro anos.

Ao contrário de outras bolsas ou auxílios de estudo, o Pensionato Artístico não obedecia a nenhum concurso regular. Normalmente, o mecanismo para obtenção da bolsa era a realização de uma exposição individual na cidade, convidando-se então as autoridades para o evento, ou a doação de um quadro para a recém-criada Pinacoteca ou para algum político proeminente. Os bolsistas poderiam escolher a cidade da Europa onde queriam se estabelecer para estudar; sem sombra de dúvida, Paris foi a preferida. Muitos dos pensionistas se inscreveram na Académie Julian, de programa ainda relacionado com o ensino acadêmico empreendido pelas academias de belas artes. Frequentavam ainda ateliês, igualmente de orientação mais tradicional e, algumas vezes, acadêmica. Quase todos realizaram cópias e exercícios nos grandes museus e muitos participaram dos salões oficiais.⁹⁸

Ou seja, o Modernismo paulista, para existir, teve por trás um financiamento que buscava não somente “atualizar” nas novidades europeias os artistas que fossem considerados promissores, mas fundar uma arte da qual se pudesse falar que era uma arte, de fato, paulista e, por consequência, brasileira. Em que sentido, portanto, essa postura de “fundadores” da cultura artística do Brasil influenciou na interpretação da história literária do país, sobretudo do Simbolismo – cujos poetas, segundo Muricy, eram “acusados de se terem abstraído dos interesses coletivos, da vida social”⁹⁹. É relevante, para a resolução de tal questão, entender que essa postura de “afastamento do passado” dos modernistas não se dava, apesar das peças de propaganda, por uma rejeição da tradição e do passado artístico e

⁹⁷ Ibidem. p. 160

⁹⁸ Ibidem, p. 161

⁹⁹ Muricy, 1987,p. 42.

político nacional, mas exatamente por se aliar “ao que havia de mais reacionário no Brasil daquele tempo”, como defendeu o crítico literário Franklin de Oliveira em seu ensaio *Raul de Leoni, o poeta pagão*.¹⁰⁰ O Modernismo paulista foi, acima de tudo, uma reafirmação da tradição e isso teve impactos na leitura da produção dos simbolistas brasileiros.

Como discutido no início deste estudo, o período entre 1911-1922 foi considerado como “pré-modernista”¹⁰¹ pelas historiografias literárias a partir da década de 1940. No entanto, como o crítico e poeta Tasso da Silveira definiu, este foi um período de *sincretismo*¹⁰², ou seja, de convivência entre vários movimentos artísticos, entre os quais o Parnasianismo, Simbolismo e um grupo que formaria depois o Modernismo. Como escreveu Rodrigo Octávio Filho,

Romantismo, parnasianismo e simbolismo são vinhos da mesma pipa, possuem a mesma tradição poética e representam, com os avanços e recuos, os choques e contrachocos, por vezes puramente formalísticos ou emocionais, a ânsia de espíritos privilegiados pela libertação do espírito e do cotidiano.¹⁰³

Ou seja, por mais que os movimentos presentes nesse período de sincretismo tivessem as suas diferenças, embebiam-se de bases em comum, que também, por sua vez, seriam utilizadas por modernistas, apesar do discurso de ruptura. Relevante é a opinião de Octávio Filho sobre os períodos de transição e de sincretismo na literatura,

Fenômeno facilmente observado na evolução da história literária é o que se verifica nos períodos de transição ou zonas intermediárias: o aparecimento de escritores e poetas de valor incontestado, em cujas obras se infiltram tendências de escolas antagônicas, chocam-se princípios que se contradizem, sentimentos e emoções que se contrariam.¹⁰⁴

O chamado pré-modernismo, então, “não é movimento nenhum, não é anunciação, não é nada senão indefinição crítica.”¹⁰⁵, como escreveu Péricles Eugênio da Silva

¹⁰⁰ In: LEONI, Raul de. *Luz Mediterrânea e Outros Poemas*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000. p. 167-170

¹⁰¹ CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2009.

¹⁰² MURICY, 1987, p. 1130

¹⁰³ FILHO, Rodrigo Octávio. *Simbolismo e Penumbismo*. Rio de Janeiro, 2ª edição: Livraria São José, 1960. p. 23

¹⁰³ RAMOS, 1965, p.30

¹⁰⁴ Idem, p. 65

¹⁰⁵ A discussão sobre o princípio do verso harmônico na poesia brasileira é analisada por Ivan Teixeira no prefácio que escreveu para “Missal e Broqueis”, de Cruz e Sousa. In: SOUSA, João da Cruz e. *Missal e Broqueis*. São Paulo, 2ª Edição: Martins Fontes, 2001.

¹⁰⁵ RAMOS, 1965, p. 31

Ramos. A sua presença em historiografias literárias como um ponto de aglutinação da literatura brasileira se equivoca em seu ponto essencial: se de fato tal *espírito* englobasse toda a produção do período, todos os autores teriam se encaminhado para o movimento de 1922 e, após a realização da Semana de Arte Moderna, tudo teria se tornado modernista, configurando-se em num processo de “início-fim”, já que, em tese, o movimento teria sido o primeiro no Brasil com “puro sangue” e a última vanguarda, já que teria, supostamente, quebrado com as regras tradicionais a ponto de conceber uma arte *livre*.

Sabemos, porém, que muitas das autoproclamadas revoluções estéticas do Modernismo, mesmo na chamada fase heroica¹⁰⁶, que buscava uma maior ruptura, já haviam sido trabalhadas por artistas anteriores. Desde o soneto em versos livres até o verso harmônico, trabalhado desde *Broquéis* (1893) por Cruz e Sousa, mas conclamado por Mário de Andrade, em seu *Prefácio Interessantíssimo* (1922), como criação sua.¹⁰⁷ O fato é que havia um diálogo entre a poesia do século XIX e os poetas de 1922.

Um dos maiores exemplos desse diálogo foi o paulista Guilherme de Almeida. Poeta de estilo clássico, foi um grande divulgador da poesia *fin-de-siècle* francesa, tendo traduzido os maiores simbolistas e parnasianos da época. O autor de *Nós* foi participante do verde-amarelismo, movimento modernista com características ufanistas e fascistas, contando, inclusive, com o fundador do Integralismo Plínio Salgado¹⁰⁸. Guilherme de Almeida foi um dos financiados pelo senador Freitas Valle (que pagou a publicação de alguns de seus livros¹⁰⁹) e um dos frequentadores assíduos da Villa Kyrial. Esse casarão, localizado na Vila Mariana, em São Paulo, realizava saraus e eventos de arte e política. Comprada pelo senador republicano em 1904, essa *Villa* foi um dos centros intelectuais paulistanos até depois da Semana de Arte Moderna, sendo frequentada pelos modernistas que planejaram a Semana de 1922. Freitas Valle, embora conservador e aliado à tradição, jamais deixou de divulgar as correntes artísticas que surgiam na cidade, porém, não recebeu reconhecimento posterior dos próprios modernistas; Mário de Andrade, por exemplo, cometeu um grave equívoco no aniversário de vinte anos da Semana de 1922. Em um dos seus três ensaios comemorativos para o jornal O Estado de São Paulo, discutiu a importância dos Salões para a realização do movimento, porém, nem sequer

¹⁰⁸ SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 339

¹⁰⁹ CAMARGO, 2001, p. 191

citou a Villa Kyrial como um centro dos intelectuais da época.¹¹⁰

Tal esquecimento causou estranheza, já que, segundo Camargo, “o autor de “O turista aprendiz” não só frequentava as reuniões da Vila Mariana, como participou dos célebres ciclos de conferência”¹¹¹. Mas esse olvido tem, de certa maneira, uma explicação: o Modernismo brasileiro, cujo intento era de separação das tradições, não somente foi financiado pela tradição oligárquica paulista, mas também teve relações, de acordo com o artigo *O movimento modernista brasileiro e a construção de uma identidade nacional sob a égide do Estado Novo*, de Luciano Monteiro, com a ditadura Vargas e com a sua tentativa de concepção de uma nação brasileira (processo conservador iniciado com o já citado verde-amarelismo). A possibilidade de escrever a própria narrativa do “mito fundador” da arte brasileira exigia uma postura de ruptura – por mais artificial que fosse – com as tradições poéticas e culturais estabelecidas no Brasil, muitas vezes influenciadas pelos europeus (assim como foi o Modernismo em suas influências vanguardistas).

Ou seja, embora a propaganda e as análises posteriores ao Modernismo tenham consagrado ao movimento de Oswald de Andrade ares de absoluto na arte brasileira, os modernistas surgiram exatamente para fazer o que os movimentos anteriores não faziam, criando, dessa forma, uma arte que fosse mais que uma representação do Brasil *real*: fosse o espelho de um Brasil que se “modernizava” e se “civilizava” por meio das políticas públicas de urbanização da República Velha.

E com essa interpretação percebemos a razão pela qual o Simbolismo foi considerado como um peso-morto nas discussões políticas na arte do Brasil, até o ponto de ser acusado de ter se abstraído dos interesses coletivos. O objetivo deste estudo, como dito anteriormente, é esclarecer que, por um lado, o Simbolismo brasileiro atuou – política e poeticamente – em busca de um Brasil menos desigual e que, por outro lado, quando não tratava sobre problemas sociais e políticos de forma clara, atingiu a crítica à realidade por meio de uma rejeição a ela, condizente, por um lado, com a perspectiva de *refração estética* de Adorno e com a ideia de que a arte nada mais é do que a partilha do sensível, da forma – abstrata ou não – de como enxergamos a realidade.

Como comentado na introdução, os poetas que serão trabalhados em capítulos próprios são Hermes Fontes, Gilka Machado, Da Costa e Silva e Raul de Leoni, dois nordestinos (Fontes e Silva) e dois fluminenses (Machado e Leoni). Com a discussão

¹¹⁰ Idem, p. 191-192

¹¹¹ Ibidem, p. 192

prévia da origem do Simbolismo no Brasil, além do debate sobre importância dos simbolistas paulistas, tornou-se relevante trazer dois poetas com origens distantes da então Capital Federal – o que amplia a compreensão da amplitude do movimento no país – e trazer a visão de mundo de dois poetas crescidos em um ambiente central da política brasileira, não obstante Silva e Fontes terem morado no Rio de Janeiro quando adultos.

Ao final, teremos uma boa perspectiva de como o Simbolismo foi, sim, um movimento literário que fez – à sua maneira – uma leitura crítica da sociedade brasileira da Primeira República.

3. A INADAPTAÇÃO DE UM IDEAL REPUBLICANO: HERMES FONTES

Hermes Fontes (1888-1930) foi um dos pontos mais altos da poesia da *belle époque brasileira* e uma das mais notáveis figuras do Simbolismo do país. A sua ascensão ao posto de genial logo após a sua estreia com *Apoteoses* (1908) foi, pouco a pouco, sofrendo de uma lenta e agonizante queda ao ostracismo.¹¹² O fato de sua poética ser palpitante de sentido trágico, perscrutador de uma metafísica típica de seu século, às vezes de uma eloquência épica, fez com que a sua figura se distanciasse do furor modernista que tomou vulto após 1922. Porém, àquela época, faltou reconhecimento às realizações que Hermes operara no verso livre e na poesia visual, muito antes das vanguardas autoproclamadas revolucionárias. A má interpretação de sua poesia foi tamanha que poucos o encararam com seriedade, o que levou muitos críticos a concluir que seus versos eram meras falsidades ou exageros de um gênio efervescente. Foi autor de dez livros, configurando-se como um dos mais fecundos poetas daquela época.¹¹³

É necessário, no caso do poeta sergipano, separar alguns trechos de sua vida da evolução poética que lhe decorreu. Desde muito cedo estudando no Rio de Janeiro (formando-se, em 1911, no curso de Direito), viveu saudoso de sua terra natal, sendo Boquim referenciada várias vezes em seus livros. Apesar da imediata celebridade que foi louvada a ele após o seu livro de estreia, a sua vida pessoal raramente deixou de ser envolvida em desalento. A morte de sua mãe, sem que ele pudesse acudi-la, o fim de seu casamento com Alice, por quem era apaixonado, a frustração pelas cinco rejeições da Academia Brasileira de Letras, foram ao poeta golpes duríssimos, implacáveis, que lhe marcam definitivamente as obras a partir d'*O Ciclo da Perfeição* (1914). Hermes, que era um pouco gago e tinha a audição prejudicada (o que não o impediu de também ser compositor)¹¹⁴, foi se isolando cada vez mais em seu sonho e em sua tragédia pessoal, não raramente clamando por ajuda em vários poemas. Não resistiu, porém, ao seu destino: na véspera do Natal de 1930, abalado pela ruptura da Primeira República¹¹⁵, sobre a qual ainda mantinha esperanças e ideais - embora profundamente afetados pelos

¹¹² MURICY, 1987, p 993.

¹¹³ Idem, p. 994

¹¹⁴ Idem, p. 994

¹¹⁵ “Em três de novembro, a Junta Governativa Provisória”, formada por dois generais (...) entregou o poder a Getúlio Vargas. A Primeira República estava encerrada, e a Revolução de 1930, como a rebelião ficou conhecida, tornou-se um marco decisivo para os historiadores – menos pelo movimento em si e mais pelos resultados que produziu, nos anos seguintes, na economia, na política, na sociedade e na cultura, os quais transformaram radicalmente a história do país”. (SCHWARCZ, STARLING, 2015, p 361)

descaminhos políticos - matou-se com um tiro no ouvido.¹¹⁶

Tal percepção de insatisfação fica clara quando se lê as correspondências do poeta. As cartas que Hermes escrevia para sua terra natal contêm traços que mostram um descontentamento com o ambiente moderno da República. Por ser um ambiente em que as inovações tecnológicas e o fluxo de capital são mais constantes, torna-se necessário adquirir mais renda ¹¹⁷para poder obter padrões mínimos de vida e o poeta, diante disso, reclamava que “o pouco dinheiro que arranjo com meus trabalhos literários mal chega para os meus livros e roupas; e numa cidade com esta, ninguém pode andar limpo com quatro vinténs só”, mas “(...) quem me vir na rua bem trajado e engravatado, não poderá pressagiar ou adivinhar as tortuosas emoções que me abatem o íntimo”.

O desalento de Hermes Fontes tem origem, portanto, em um sofrimento material diretamente ligado ao processo modernizador da Primeira República. Como observado por Georg Simmel, em seu *As grandes cidades e a Vida do Espírito*, publicado originalmente em 1903, a efervescência dos grandes centros urbanos da época foi umas das motivações das inquietações do espírito das pessoas, colocando-as em um estado de “resistência do sujeito a ser nivelado e desgastado num mecanismo técnico-social” e causando a “intensificação da vida nervosa, que brota da mudança acelerada e ininterrupta das impressões interiores e exteriores”¹¹⁸. A população carioca do início da urbanização sentiu essa o aumento dessa “vida nervosa” devido ao processo acelerado de crescimento econômico e, conseqüentemente, da “onipotência” do capital.

Um soneto em particular do poeta sergipano traz uma visão sobre o mundo de extrema relevância para o debate proposto. Muito embora *Visão de Sempre* dê um panorama geral de algumas condições humanas – entre as quais a fome, a ignorância e a incapacidade da religião como propulsor social-, é interessante ler este poema como um espelhamento dos problemas sociais presentes nas grandes metrópoles da Primeira República brasileira. Ei-lo:

VISÃO DE SEMPRE¹¹⁹

Em vão, a Humanidade avança, em vão progride.

¹¹⁶ Ibidem, p, 994

¹¹⁷ MEDINA, Ana Maria Fonseca. Cartas de Hermes Fontes, Angústia e ternura. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade, 2006, p. 167

¹¹⁸ SIMMEL, Georg. *As grandes cidades e a Vida do Espírito*. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009. p. 4

¹¹⁹ FONTES, Hermes. *Miragem do Deserto*. São Paulo, 1ª Edição: Livraria Francisco Alves, 1917. p. 58

Ontem... hoje... amanhã, - sempre a mesma comédia!
A vidinha da Fé, há muito, não dá vide:
Murchou, quando murchou o sol da Idade Média.

De que vos serve toda a humana Enciclopédia,
Se ninguém sabe onde é que a Igualdade reside?!
Quando chega a Verdade, - a Mentira despede-a;
Quando tréguas pedis, - redobram-vos a lide...

A Civilização... que esplêndida pilhéria!
Fala – em nome do Amor – na justiça da História,
Fala – em nome da Fé – numa ventura... etérea!...

A Civilização... que madrasta irrisória!
Promete o Bem-Comum, e consente a Miséria,
- os que vivem sem pão, os que morrem sem glória...

Hermes Fontes realiza nesse soneto uma crítica social muito mais intensa do que aquela expressa em obras clássicas do movimento simbolista, como *Marechal Floriano*, de Azevedo Cruz, e *Sombras*, de Silveira Neto (poema que será analisado comparativamente com *Legenda dos Dias*, de Raul de Leoni). Trata-se praticamente de um manifesto de desalento sobre a condição humana. A civilização (pode-se questionar se essa ideia civilizatória é baseada nas civilizações ocidentais), ao lado de suas promessas políticas e religiosas (“promete o Bem-Comum” e fala “em nome da fé”) consente a Miséria, isto é, a pobreza material (“os que vivem sem pão”) e a pobreza espiritual (“os que morrem sem glória”). Na prática, Hermes Fontes coloca em pauta a ideia de que a humanidade está fadada à fome que jamais será saciada, nem pela política nem pela religião, ambas baseadas em promessas mentirosas.

Da mesma forma, essa melancolia sobre a sociedade e a condição humana – presente no soneto do primeiro ao último verso – fornece uma interessante contribuição sobre a maneira pela qual os desarranjos sociais acabam por influenciar a poesia e a arte. Segundo Ana Paula de Oliveira,

Madame de Staël, codinome da romancista e ensaísta francesa Anne Louise Germaine Necker, antecessora a Baudelaire, dizia que “a tristeza permite penetrar no caráter e no destino do homem muito antes de que qualquer outro estado de espírito”. É como se a melancolia proporcionasse ao sujeito um estado de introspeção que o leva à contemplação.¹²⁰

¹²⁰ OLIVEIRA, Ana Paula de. A leitura como melancolia: memória, presente e vazio na crítica de José Castello. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Chapecó, SC, 2020. p. 34

Na mesma proporção, portanto, em que a melancolia influenciava de forma trágica na vida de Hermes Fontes, era ela a sua principal maneira de enxergar o mundo. No decorrer de sua obra, o poeta manteve a ideia de que a felicidade era um bem inatingível, contendo em si mesma uma tragédia quase irônica: o único caminho para a alegria era a morte.¹²¹

Essa sombria visão presente na obra do poeta de Boquim, apesar de ser de uma fecundidade criativa imensa, contou, em alguns momentos, com uma crítica insensível. O caso mais flagrante foi o de Medeiros e Albuquerque que, ao se deparar com o poema *Superstição*, presente em *Miragem do Deserto* (1917), considerou que o poeta fazia “considerações engraçadas” sobre o seu nome¹²². Note-se, porém, a que a percepção de morte desenvolvida durante os versos não carregam, em si, qualquer intenção irônica ou sarcástica, indicando uma leitura muito equivocada de Albuquerque. Como Muricy escreveu, tal poema é “um verdadeiro grito de desespero”¹²³. Ei-lo:

SUPERSTIÇÃO¹²⁴

H. F.

As duas iniciais do nome a que respondo
(e é pena que, horas e horas, me atarefe
nesta superstição!),
as duas iniciais do meu nome – **H. F.** -
têm um símbolo bom, junto a um símbolo hediondo,
um destino de herói e um de vilão:

há no **H** uma escada, um degrau de subida,
uma vaga noção de arquitetura
interrompida...
O F é, porém,
força... poste fatal... marco do fim da Vida...
guindaste de almas para a sepultura,
para a eterna Altura,
para o Além...

Para subir à força do meu **F**
tenho ao lado uma escada – o meu **H**.
Carrasco, magarefe,
alto lá!
alto lá!
Por suas iniciais, meu nome ensina

¹²¹ MEDINA, 2006, p.32

¹²² MURICY, 1987, p. 994

¹²³ Idem, p. 994

¹²⁴ FONTES, 1917, p. 70

a não temer pressentimentos vãos.
Ergástulo, fogueira, ou guilhotina,
cicuta, ópio, ou morfina...
- Quem sabe a sua sina?
- Quem sabe lá se há-de morrer por suas mãos?

Embora aparentemente este poema pouco soe como político, o que é notável, para além da aparente espiritualidade pessimista, é a frustração do autor com o mundo que se apresenta na época. A década de 1910 foi especialmente difícil, já que, além de um cenário turbulento no Brasil (a Guerra do Contestado, ocorrida entre 1912 e 1916, por exemplo, e também a constante renegociação das dívidas externas brasileiras por meio do *funding loan*, o que ocasionava um regime de contenção de gastos públicos, de aumento de juros e, portanto, de recessão e aumento de pobreza)¹²⁵, houve também a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), que acabou por afetar de maneira evidente a escrita dos simbolistas – como citado anteriormente nesta pesquisa. Toda essa ebulição ocorrendo ao mesmo tempo em que o capitalismo urbano se desenvolvia rapidamente no Brasil dá, ao sofrimento do poeta, a possibilidade de um encaixe mais contextualizado à sua época. Ele sofria não somente porque tinha desilusões amorosas ou saudades de sua terra natal, mas porque o seu tempo, sobretudo, era um tempo de tristeza e de insegurança.

Essa *ânsia de morrer*, bem ao estilo Romântico, tomada em união com uma análise gráfica das iniciais (o H lembra uma escada e o F lembra a força) acaba por revelar uma impaciência com o mundo, uma quebra do ideal de viver. Não obstante a Primeira República brasileira seja comumente chamada de *Belle Époque*, há espaço para se questionar o real valor desse termo, já que o Brasil, além de manter uma desigualdade social acima do aceitável¹²⁶, também vivia um período de pouquíssima estabilidade política e econômica. A literatura pessimista se revela até mesmo necessária diante desse quadro.

Mais ainda, como pontua o historiador André Porto Ancona Lopez,

No caso do Brasil, todo o processo relativo à proclamação e solidificação da República foi encabeçado pelos grupos participantes do Estado, quer como dirigentes, quer como opositores formais. Todo o processo de construção da memória, e conseqüente confecção de imaginário político-social, ficou a cargo destes mesmos grupos. (...) é um embate simbólico,

¹²⁵ SCHWARCZ, STARLING, 2015. p. 353

¹²⁶ CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo, 13ª reimpressão: Companhia das Letras, 2005. p. 34

restrito aos grupos políticos formalmente constituídos, com marcada ausência do grosso da população. Esta última, quando surge em cena, desempenha somente papéis decorativos, ou legitimadores do interesse de algum outro grupo.¹²⁷

Ou seja, não somente a sociedade se empobrecia com as políticas econômicas da época, como também se sentia distante das decisões do Estado, aumentando ainda mais a sensação de exclusão e de imobilidade social, afinal, se não há representação, não há percepção de presença nas mudanças e evoluções da sociedade.

Essa melancolia em relação aos caminhos da República e em relação aos infortúnios pessoais, levaram Hermes Fontes a produzir uma poesia de reflexão – com tonalidades de desespero e tristeza -, a partir de seu *Lâmpada Velada*, de 1922. Nesse livro, publicou um soneto em cujo desenvolvimento notamos uma forte crítica social. O terceto final, uma verdadeira chave-de-ouro, observa bem que, embora a intenção divina fosse colocar Cruz e Sousa como um detentor da Glória (cujo sentido parece ser o mesmo do termo utilizado em *Visão de Sempre*), o mundo acabou por torná-lo um “negro agonizante” das “classes humílimas da terra. Vejamos:

O CARVÃO E O DIAMANTE¹²⁸

(Pensando em Cruz e Sousa)

Teceis, Senhor, de insólitos contrastes,
a matéria que jaz e a essência que erra.
Foi das classes humílimas da Terra
que o vosso filho e intérprete tirastes.

Fizestes, lado a lado, o abismo e a serra...
E aos atos, nos seus rútilos engastes,
destes a luz eterna, e os distanciastes
lá longe, como a alguém que se desterra!

No carvão, escondestes o diamante.
E ocultastes as pérolas, sob a água,
e os prásios, sob a areia transitória.

E foi à alma de um negro agonizante
que houvestes a mais pura flor da Mágoa
e a dor mais alta pelo Amor e a Glória!

¹²⁷ LOPEZ, André Porto Ancona. Diálogos. Uma Análise de “A formação das almas: o imaginário da República no Brasil”. UEM, 01:219 -226, 1997. p. 223.

¹²⁸ FONTES, Hermes. A Lâmpada Velada. São Paulo, 1ª Edição: Livraria Francisco Alves, 1922. p. 55

A presença do racismo na sociedade brasileira é notável até nos dias atuais e, à época da publicação desse poema – 34 anos depois da abolição da escravidão - o pensamento escravocrata era ainda demasiadamente vivo. Cruz e Sousa, embora tenha lançado o seu primeiro livro em 1893, isto é, somente cinco anos depois da Lei Áurea, sofreu leituras de cunho racista (como a de Araripe Júnior, no mesmo ano da publicação de seu *Missal*¹²⁹) e teve o seu reconhecimento adiado para décadas depois pela perseverança desse determinismo racial na sociedade – inclusive na Academia Brasileira de Letras. Note-se que mesmo Machado de Assis, negro de pele clara, acabou tendo a imagem esbranquiçada para que fosse encaixado – não em qualidade, mas em aparência – nos grupos artísticos de sua época. Nunca é tarde para se lembrar do depoimento de Joaquim Nabuco sobre o Realista brasileiro:

Mulato, ele foi de fato, um grego da melhor época. Eu não teria chamado Machado de Assis de mulato e penso que lhe doeria mais do que essa síntese. (...) O Machado para mim era um branco e creio que por tal se tornava; quando houvesse sangue estranho isso nada alterava a sua perfeita caracterização caucásica. Eu pelo menos só via nele o grego¹³⁰

Não é de se estranhar, portanto, que Cruz e Sousa – filho de escravos, negro de pele retinta – tenha sofrido todo tipo de preconceito que uma sociedade com a mentalidade escravista consegue proferir, muito embora tenha sido educado com uma educação branca e eurocêntrica¹³¹.

Hermes Fontes, ao homenagear Cruz e Sousa, buscou não somente louvar a qualidade criativa do poeta, mas colocá-lo como uma consequência da sociedade em que vivia, criando uma linha de tensão entre opostos, como em “fizeste, lado a lado, o abismo e a serra”. Apesar de ser um “negro agonizante”, escondido “sob as areias transitórias”, Fontes coloca em Sousa a ideia de assinalado, quase um representante divino escolhido a dedo por Deus. Essa ideia quase deífica acerca do poeta de *Broqueis* também revela uma crítica e um certo rancor à forma pela qual a sociedade o tratou – algo que Cruz e Sousa sempre comentava em suas cartas e também em seus poemas¹³² -, demonstrada na imagem de “mais pura flor da Mágoa”.

Paiva, também em *A Lâmpada Velada*, um profundo sentimento de desalento e

¹²⁹ MURICY, 1987, p. 152

¹³⁰ In “As Duas Cores de Machado de Assis”. <https://www.geledes.org.br/duas-cores-de-machado-de-assis/>, acessado em 20/05/2019.

¹³¹ RABELLO, 2006, p. 31

¹³² MURICY, 1987. p, 159

frustração com as impossibilidades mundanas. O último terceto de *Bem que se Perde...* expõe agonia do poeta (“Felicidade, dolorosa esfinge!/ - tu não me foste o bem que não se atinge!/ - foste o que se alcançou e se perdeu.”¹³³). Poemas de prenúncios mortuários, mas, sobretudo, de uma tentativa de compreensão da própria existência que se seguia (“Para que mundo irão? Pelo que o olhar expande,/ nenhum dos dois se reconhecerá.// Se ela o reconhecer, dirá: Como eras grande!/ Se ele a reconhecer, dirá: Como eras má!”¹³⁴), demonstram que, ao contrário do início de sua carreira, quando a poesia lhe era a grande aspiração para a glória, o verso tornara-se, com o passar do tempo, o seu único meio de salvação e de diálogo consigo mesmo e, com uma réstia de esperança, com o mundo que já não lhe ouvia como em outrora.

Tal postura revela não somente uma inadaptabilidade do poeta com o seu tempo, mas também com toda a estrutura social que se formou naquele Brasil republicano. Em sua obra-prima, por exemplo, Hermes expôs em linhas de rara beleza esse seu sofrimento:

ARQUEJO¹³⁵

Comoção de minha Alma iluminada...
Maturidade esplêndida do Amor...
... Para quê? É-me inútil a escalada
e já descri de ser o vencedor...

Desfeito o altar, por que manter a escada?
Meu destino é de chamas e esplendor,
mas olho em derredor, não vejo nada,
senão a minha Sombra e a minha Dor!

A minha Dor – essa imortal ruína;
a minha Sombra – essa espiã divina,
e a minha Solidão, em torno a mim:

E esta desilusão, e esta saudade,
e esta mentira de celebridade,
e este cansaço de esperar o fim...

O poeta mostra nesse soneto dois aspectos relevantes de sua obra: a busca frustrada pelo Amor, como revelado na primeira estrofe, e a frustração de ter sido esquecido pelo público de sua época após uma “estreia clamorosa, que o tornou famoso”¹³⁶, evidenciada

¹³³ FONTES, 1922, p. 67

¹³⁴ Idem, p 78

¹³⁵ Ibidem, p. 124-125

¹³⁶ RAMOS, 1965, p. 203

no penúltimo verso. Temos, em *Arquejo*, quase que um resumo do espírito da poesia madura de Hermes Fontes, em que, de certa forma, ao contrário da grandiloquência verbal de suas primeiras obras, há uma resignação, um “cansaço de esperar o fim”, uma percepção de que o mundo – retirados o amor e a fama – não basta para que se tenha vontade de viver. É um relato lírico de uma insatisfação com os objetivos que aquele Brasil que tentava se fazer moderno oferecia aos seus habitantes.

Nas obras posteriores, Hermes Fontes se voltou à terra natal e a uma poesia um pouco mais patriótica, como em *Despertar!* (1922). A sua poética, nessa obra, louva o Brasil, as suas lendas, cultura e beleza. Trechos como “Dezembro em meu país. Ao pôr-do-sol, dir-se-ia,/ o azul se amplia,/ o céu aumenta,/ a terra aumenta, aumenta o mar./ Que espetáculo! E que hora de harmonia!”¹³⁷, constituem, tematicamente, grande parte da obra. Como dito anteriormente, no momento da composição dos poemas presentes no livro, havia um intenso conflito entre o *caos* do Brasil urbano e a serenidade do Brasil ideal, isto é, daquele país que evoca a rica simplicidade da natureza e de seus povos originários, os índios (sem especificação de qualquer tribo). É fato relevante que Hermes Fontes tenha buscado na beleza natural das florestas do país a visão de Brasil ufanista que ele ansiava, num misto de utopia, misantropia e decepção com as grandes cidades.

Muito relevante, na produção final de Hermes Fontes, é o seu livro derradeiro, *A Fonte da Mata* (1930), escrito em homenagem a um dos seus locais mais queridos de Boquim, sua cidade natal.¹³⁸ Apesar de manter, às vezes, ainda um tom ufanista, o que se vê, por um lado, é um poeta resignado com o seu próprio fado, flertando com a apatia estoica (algo que, como veremos em um momento posterior desta pesquisa, será também percebido em Da Costa e Silva), e por outro lado, verdadeiras despedidas de quem já havia desistido da própria existência, amplificando a percepção iniciada na *Lâmpada Velada*. O poema *Suave Amargor* demonstra certo equilíbrio entre essas tendências. Vejamos:

SUAVE AMARGOR

Sofrer é o menos, minha suave Amiga;
todos têm sua cruz ou seu cajado
- cruz de dor, ou cajado de dever...

Este é sereno; aquele se afadiga:

¹³⁷ FONTES, Hermes. *Despertar!*. São Paulo, 1ª Edição: Livraria Francisco Alves, 1922. p. 93

¹³⁸ MURICY, 1987, p. 993

um, só pelo desejo contrariado,
outro, por esperar, sem nunca obter.

Tudo muda, dirás... Mas, certamente,
não muda a luz: - vem sempre do Nascente
para o mesmo calvário do Sol-Pôr!

Sofrer é o menos... A dificuldade
é sofrer sem protesto e sem rancor;
é morrer sem tristeza e sem saudade:

morrer, de olhos em Deus, devagarinho,
ciciando uma palavra de carinho
aos que vivem sem fé e sem amor...

É relevante notar que nesses tercetos há uma evocação constante da dor como uma essência do mundo. Tal dor, mais do que a dor social (isto é, aquela coletiva relatada no soneto *Visão de Sempre*), é aquela sentida pelo ser humano independentemente de seu período de vida, inerente à existência, não importando se o mundo for bom ou ruim. A função do poeta, nesse caso, é acatar esse sofrimento, sendo capaz também de ciciar “uma palavra de carinho” àqueles que “vivem sem fé e sem amor”, num ato que não somente é de resignação, mas de um amoroso perdão. Notemos que o filósofo estoico Marco Aurélio¹³⁹ escreveu, em suas *Meditações*,

Não te esqueças daqui por diante de recorrer a este princípio em todos os fatos que acarretem sofrimento: isto não é uma desgraça, mas suportá-lo nobremente é uma felicidade.¹⁴⁰

Ou seja, há um diálogo entre o estoicismo e a poesia simbolista de Hermes Fontes – embora não se possa afirmar, pelas fontes disponíveis, que diálogo foi consciente. O fato é que o poeta optou pela resignação em vez da revolta e da indignação – não obstante o destino trágico que a sua vida tomou. Os estoicos, aliás, consideravam o suicídio como uma forma honrosa de morrer, pois demonstra desapego à vida e serenidade diante da morte.¹⁴¹

Nesse sentido, o que podemos concluir – dentro do âmbito dessa dissertação – é que Hermes Fontes foi influenciado de forma relevante pelo ambiente de aceleração do

¹³⁹ Marco Aurélio (121-180) foi imperador romano durante dezenove anos e passou à História como um governante culto dedicado à filosofia. Como filósofo, a reunião de seus escritos é, até hoje, considerada um dos pontos altos do estoicismo. Fonte: AURÉLIO, Marco. *Meditações*. Trad. Edson Bini. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2020. p.10

¹⁴⁰ AURÉLIO, 2020, p. 49

¹⁴¹ Idem, p. 15

capitalismo urbano do Brasil republicano, embora a sua produção poética tenha sondado o individualismo inerente ao Simbolismo, o que revela mais sobre o incômodo causado pelo “deserto ao lado” (a realidade) do que sobre um egocentrismo exacerbado. Como afirmou Fernando Santos Andrade, “é possível problematizar sua história e seu suicídio com o contexto da modernização da até então capital republicana”¹⁴², pois, baseando-se nos estudos sobre modernidade do historiador Eric Hobsbawm, “o avanço acelerado do capitalismo ocasionava a readequação dos padrões tradicionais de vida em razão de um cotidiano direcionado ao viver pelo capital e à busca do progresso social.”¹⁴³

Enfim, o poeta de Boquim foi uma das mais autênticas vozes literárias de nossa *belle époque*, e, antes de 1922, já escrevia poemas-visuais, versos livres, sonetos polimétricos, sendo inclusive reconhecido, por Oswald de Andrade, como o poeta que, ao lado de Gilka Machado, começou “a abrir desvãos através dos quais seria possível prever a chegada da primeira revolução literária que houve no Brasil”.¹⁴⁴

Note-se também a relevância de Hermes Fontes para a percepção – quando vistos de uma forma mais ampla – dos problemas inerentes à humanidade, como ficou evidente em *Visão de Sempre*. Essa cética postura crítica que, por vezes, teve uma voz de revolta impetuosa e, por vezes, de uma resignação tristonha, difere em alguns sentidos daquela escrita por Gilka Machado, sua contemporânea, repleta da vontade de transfiguração do mundo e da ânsia de um Brasil em que a mulher é a representação de sua própria glória. Passemos a analisar, então, o caso da poeta carioca.

3. 1. A mulher insubmersa: Gilka Machado

Gilka Machado (1893-1980) foi reconhecidamente a maior poeta do Simbolismo brasileiro, conservando, inclusive durante considerável tempo após 1922, um prestígio quase inabalado entre os seus admiradores.¹⁴⁵ Se, por um lado, muito de sua poética é valorizada por revoluções estéticas (um verso livre teoricamente mais ousado do que aquele que era praticado à sua época) e sensoriais (uma radicalização da sinestesia simbolista, com uma ênfase trágico-erótica), por outro, Gilka também foi uma exímia

¹⁴² ANDRADE, Fernando Santos. Sinais, a raiz de um problema: por uma história do suicídio de Hermes Fontes nas cartas à família (1903 – 1930). In: VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História. Aracaju - Sergipe. Anais (Online). 2018. Disponível em: http://www.encontro2018.se.anpuh.org/resources/anais/8/1540233894_ARQUIVO_ARTIGO.pdf. Acesso em 19/01/2021.

¹⁴³ Idem. p. 6

¹⁴⁴ MACHADO, 2015, p. 13.

¹⁴⁵ MURICY, 1987, p. 1080

poeta social. Em seu livro de estreia – *Cristais Partidos*, de 1915 -, há um verdadeiro canto feminista, o soneto *Ser Mulher*, e, em seu *Sublimação*, de 1938, por exemplo, há dois poemas de teor social indisfarçável: *Ode aos Trabalhadores que construíram a Cidade do Rio de Janeiro* e *Alerta, Miseráveis*. A própria postura de Gilka, ao escrever uma poética de confessa sensualidade em uma época patriarcal e conservadora, demonstrava um teor de enfrentamento que envolvia toda a sua poética.

Nascida em 12 de março de 1893, na cidade do Rio de Janeiro, foi depreciada pela sua literatura, mas também muito aclamada por quem tentava compreendê-la de fato, desafiando a crítica literária machista e racista da época. Como exemplo, Mário de Andrade a chamava de “bacante dos trópicos (...), apenas uma menina”. A todo o tempo, dirigia-se a ela com termos infantis, não obstante fossem nascidos no mesmo ano, tornando o poeta de *Pauliceia Desvairada* um exemplo de crítico com teor machista em relação à autora.¹⁴⁶

A pele pálida, carregada por camadas de pó de arroz, que escondia sua origem negra, também motivo para a ofensiva de críticos contra ela¹⁴⁷. Humberto de Campos – um dos defensores de Gilka – chegou a relatar, em *Diário Secreto*, uma conversa com o também crítico Afrânio Peixoto, na qual este contava sobre uma ocasião em que encontrou Gilka ao ir lhe entregar uma carta. Peixoto disse, com certo tom desdenhoso, que não imaginava que a poeta era uma “mulatinha escura” e fez questão de enfatizar que o ambiente de sua morada “respirava pobreza”.¹⁴⁸

É relevante dizer também que a família de Gilka foi também considerada culpada pela suposta devassidão da poeta. O fato de sua mãe ter trabalhado como prostituta, além de seu pai ser negro e alcohólico (a ponto de batizá-la em homenagem a uma vodca alemã chamada Gilka)¹⁴⁹ também contribuíram para que se criasse um clima de herança devassa sobre a autora. Dessa maneira, a poeta foi colocada dentro de um contexto da teoria de Hippolyte Taine, baseado na ideia de determinismo, segundo a qual a pessoa está fadada a se comportar de acordo com sua raça, seu momento histórico e o meio em que vive.¹⁵⁰ É importante lembrar que, como Lília Moritz Schwartz discorreu em seu *O Espetáculo das Raças*, os determinismos racial e geográfico eram a base da ciência da época, sendo ensinados em universidades, escolas e também praticados pelo governo

¹⁴⁶ MACHADO, 2017, p. 15

¹⁴⁷ Idem, p. 17

¹⁴⁸ Ibidem, p. 18

¹⁴⁹ Ibidem, p. 18.

¹⁵⁰ SCHWARCZ, 2010, p. 120

(vide a política de branqueamento tentada durante a Primeira República, ao tentar trazer europeus para o Brasil)¹⁵¹. Dessa maneira, a culpa da imoralidade de Gilka vinha do fato dela ser negra, de uma família “problemática” e do momento histórico no qual o feminismo efervescia com as sufragistas, movimento – inicialmente inglês - que lutava pelo direito das mulheres votarem.

Gilka, ao escrever versos de conteúdo sexual, tornou-se uma poeta “inadmissível” para o contexto da República de Hermes da Fonseca. Foi a crítica de Afrânio Peixoto, em 1916, que inaugurou a uma série de textos contra a escritora, chamando-a de “matrona imoral¹⁵²”. Além de precursora na literatura erótica feminina no Brasil, Gilka foi sufragista ativa, sendo uma das fundadoras do Partido Republicano Feminino, fundado em 1910. No partido, ela assumiu o cargo de primeira secretária. A poeta, muito embora se opusesse ao *status quo* do Brasil, não demonstrava se opor de forma absoluta ao sistema republicano, preferindo atuar por sua melhoria, não por sua queda. Como citado rapidamente no início do capítulo, em seus poemas, procurou abordar também a situação das classes sociais menos abastadas, deixando explícito o descaso do governo republicano em relação a isso.

Ainda sobre a recepção de sua obra, o poema “Ânsia de Azul”, de seu livro de estreia *Cristais Partidos* (1915), dedicado à poeta Francisca Júlia, rendeu a Gilka um comentário infeliz de Rui Barbos: “Não sei como seria possível conciliar o espírito das senhoras de boa sociedade com o espírito de uma poetisa que tem o mau gosto de escrever essas coisas plebéias”, declarou. Rui faz referência à estrofe: “E que gozo sentir-me em plena liberdade!/ longe do jugo vil dos homens e da ronda/ da velha Sociedade/ — a messalina hedionda/ que, da vida no eterno carnaval,/ se exhibe fantasiada de vestal”.¹⁵³ É notável como Gilka Machado se colocava em conflito com a moralidade do período republicano, embora apontasse contradições (como citar o carnaval, festa não somente legalizada como incentivada pelo Estado) nesse afã moral da época. Se Hermes Fontes foi, de sua maneira, um crítico ao engrandecimento urbano, Gilka criticou o hipócrita espírito conservador com que esse recrudescimento ocorreu. A sua poética erótica acabou por ser uma crítica fortíssima aos alicerces sentimentais daquela república.

O seu primeiro livro era de um Simbolismo pulsante, mas ainda com teores

¹⁵¹ Idem, p. 121

¹⁵² MACHADO, 2015, p. 19

¹⁵³ Idem, p. 20

ortodoxos. Apesar de ter obtido, à ocasião de sua estreia, uma recepção grandiosa, a poesia de *Cristais Partidos* ainda nos soa trabalhada nos clássicos moldes utilizados pelos simbolistas precedentes à poeta¹⁵⁴, o que, evidentemente, não quer dizer que não houvesse poemas verdadeiramente belos, como os dez *Noturnos* e o já citado soneto *Ser Mulher*. Esse último, diante da proposta deste estudo, torna-se de leitura obrigatória. Vejamos:

SER MULHER¹⁵⁵

Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada
para os gozos da vida; a liberdade e o amor;
tentar da glória a etérea e altívola escalada,
na eterna aspiração de um sonho superior...

Ser mulher, desejar outra alma pura e alada
para poder, com ela, o infinito transpor;
sentir a vida triste, insípida, isolada,
buscar um companheiro e encontrar um senhor...

Ser mulher, calcular todo o infinito curto
para a larga expansão do desejado surto,
no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...

Ser mulher, e, oh! atroz, tantálica tristeza!
ficar na vida qual uma águia inerte, presa
nos pesados grilhões dos preceitos sociais!

Nesse poderoso soneto, Gilka se mostra consciente da sua situação enquanto mulher em um Rio de Janeiro modernizante do início do Século XX, embora o ímpeto dos versos englobe uma situação de preconceito de gênero que transcende o local e tempo em que foi escrito. Todo poema se constrói na base da antítese entre o desejo e a força da lei que interdita a sua execução. O que a poeta carioca parece querer nos mostrar é que, além da repressão externa imposta pelas várias instituições sociais, a mulher sofre a carga repressiva das leis que, normalmente, foram escritas pelos homens.

São de notável força social os dois versos finais desse soneto, unidos à imagem de Tântalo do verso anterior. Esse personagem da mitologia grega, após roubar os manjares dos Deuses e servi-los aos mortais junto à carne de sua filha, Penélope, recebeu a punição de jamais poder saciar a sua fome e matar a sua sede, pois os rios do Tártaro secavam quando ele tentava beber de suas águas e os frutos se distanciavam quando ele

¹⁵⁴ MURICY, 1987, p. 1081

¹⁵⁵ MACHADO, 1992, p. 106

tentava obtê-los. Não à toa, a agonia de Tântalo foi uma das imagens mais usadas pelo Simbolismo exatamente por representar uma ânsia que jamais poderia ser saciada. No caso do soneto, tal ânsia seria exatamente a impossibilidade da mulher – transfeita em águia presa – se livrar dos “pesados grilhões dos preceitos sociais”.

A poesia erótica, no entanto, foi a maior característica do Simbolismo de Gilka Machado – e, como dito, por meio desse erotismo a poeta criticava a moralidade de uma sociedade que, se se modernizava na indústria e na aparência das grandes cidades, mantinha uma postura conservadora nos costumes. Também de *Cristais Partidos*, vejamos um soneto para exemplificar esse erotismo da poesia de Gilka:

NOTURNOS - VIII¹⁵⁶

É noite. Paira no ar uma etérea magia;
nem uma asa transpõe o espaço ermo e calado;
e, no tear da amplidão, a Lua, do alto, fia
véus luminosos para o universal noivado.

Suponho ser a treva uma alcova sombria,
onde tudo repousa unido, acasalado.
A Lua tece, borda, e para a Terra envia,
finos, fluidos filós, que a envolvem lado a lado.

Uma brisa sutil, úmida, fria, lassa,
erra de quando em quando. É uma noite de bodas
esta noite... há por tudo um sensual arrepio.

Sinto pelos no vento... é a Volúpia que passa,
flexuosa, a se roçar por sobre as coisas todas,
como uma gata errando em seu eterno cio.

Os alexandrinos desse soneto revelam, num primeiro momento, uma imagem de “tomada de espaço” do luar, isto é, o céu noturno sendo dominado pelo claror da lua, criando uma linha de tensão entre a pureza do astro e a “alcova sombria” da treva que representa a escuridão da noite. Pelo teor erótico revelado nos versos seguintes, tal conflito entre a treva e a luz é, na verdade, respectivamente, a oposição entre o pecado e a castidade, tensão que parece ser amplificada pela brisa lasciva que “erra de quando em quando”, revelando-se, depois, como a própria Volúpia que fica “a se roçar por sobre as coisas todas”. A poeta usa, nesse momento, a sinestesia para evidenciar ainda mais o erotismo desse momento no trecho “sinto pelos no vento”. Há, então, apesar da dominação da contradição entre a candidez do luar e a impureza da noite, o surgimento de um erotismo

¹⁵⁶ MACHADO, 1992, p. 93.

que une todas as coisas do universo.

É interessante a análise de Júlio César Tavares Dias sobre a constante presença de referências a animais nos trechos eróticos da poesia de Gilka, e de que maneira isso representava uma crítica à situação das mulheres no início do Século XX. Segundo Dias,

A sua constante referência a elementos do mundo animal, e justamente a liberação da mulher aparece como requerimento do organismo (da biologia, da animalidade, podemos dizer) (...). A repressão à mulher ocorria também na sua parte animal, na sua sexualidade. Por isso, a liberação do prazer acompanha, e no caso de Gilka Machado, até mesmo precede outras na pauta das feministas de início desse século¹⁵⁷.

Nesse sentido, é interessante pensarmos que, para Weber,¹⁵⁸ uma das maiores tensões existentes entre religiosidade e o mundano é o “amor sexual”, por ser a maior força irracional da vida humana. Entretanto, o limite entre o profano e o sagrado é tênue, pois um é decorrente do outro. Sexo e religião já foram intimamente interligados, sendo que, numa era pré-profética, o divino era atingido por meio do êxtase sexual. A sacralidade atribuída a tal ato, somada à concepção econômica e natural de procriação, teriam dado origem ao matrimônio legal, não se relacionando, por si só, com o ascetismo. A relação erótica oferecia o auge da realização do desejo sexual, proporcionando verdadeiro encontro de almas; é a unificação completa do ser. Esse encontro é o oposto do controle, da racionalidade, e, assim, assume uma interpretação simbólica completamente distinta: um sacramento.

A visão weberiana adentra de forma muito interessante na discussão do erotismo em Gilka Machado, já que, segundo o filósofo alemão, a relação sexual é a perda do controle e da racionalidade, já para a poeta, esse erotismo era uma forma de imaginar, controlar e sentir a libertação do corpo feminino das amarras da sociedade, tornando a sexualidade essencialmente um ato político. Segundo Maria do Socorro Pinheiro,

Seu projeto literário não é somente estético, é também político, pois dele emana uma consciência que se abre para a construção das identidades do sujeito feminino. Sua poesia instaura uma nova forma de pensar a vida, de afirmação do sujeito desejante diante de si mesmo e do mundo. Foi um projeto inovador cujo fazer poético ligou-se ao erótico, concebido no imaginário, onde Gilka teceu sensivelmente sua criatividade. Ela

¹⁵⁷ DIAS, Júlio César Tavares. Ser mulher: liberação feminina na poesia de Gilka Machado. Fólio –Revista de Letras - Vitória da Conquista, v. 8, n. 2p. 57-73jul./dez. 2016. p. 67

¹⁵⁸ WEBER, Max. Rejeições Religiosas do Mundo e Suas Direções. Ensaios de Sociologia. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982. p. 375

apresenta uma poesia que tende para uma promessa de liberdade do sujeito feminino.¹⁵⁹

Tal característica fez com que a poesia erótica simbolista de Gilka fosse um ato de força política poderoso, principalmente diante de uma república que, fundada em 1930, nem sequer havia autorizado o voto feminino (que significava a inserção definitiva da mulher nas decisões da sociedade republicana), iniciado somente após a Constituição de 1934, promulgada por Getúlio Vargas.

Muito embora o período objetivado por esta pesquisa vá até 1930, é importante, no caso de Gilka, que trabalhem alguns aspectos de sua poesia para além do fim da Primeira República, afinal, todas as temáticas sociais trabalhadas pela poeta chegaram ao seu ápice em 1938, com a publicação de *Sublimação*, que de muitas formas traz um deságue natural da insatisfação com o mundo que se apresentava à época das oligarquias.

Quando *Sublimação* foi publicado em 1938, Gilka Machado já havia sido considerada “a maior poetisa brasileira” cinco anos antes em pleito realizado pela revista *O Malho*, em votação nominal que contava com os intelectuais mais credenciados para a época¹⁶⁰. A sua poesia, no entanto, não trazia mais aquele Simbolismo hermético de seus primeiros livros, mas uma poética das ânsias humanas num ambiente urbano e socialmente confuso, com um fino entendimento da função espiritual da poesia mesmo em um tempo em que o ser humano ficou tão alheio a si mesmo. Gilka, definitivamente, nesse livro, tornou-se “a voz da humanidade”, como definiu Andrade Muricy¹⁶¹. O poema introdutório desse livro, de um linguajar simples (assim como em todo o livro), mas de espetacular acerto, deixa bem clara essa cosmovisão, não sem almejar, ao mesmo tempo, um aristocrático isolamento do artista, típico da época de sua formação literária:

O MUNDO NECESSITA DE POESIA...¹⁶²

O mundo necessita de poesia,
cantemos, poetas, para a humanidade;
que nossa voz suba aos arranha-céus,
e desça aos subterrâneos,
acompanhando ricos e pobres
nos atropelos
das carreiras
de ambição

¹⁵⁹ PINHEIRO, Maria do Socorro. O imaginário erótico na poesia de Gilka Machado: algumas reflexões. Uberlândia, MG | v.1 | n.2 | p105-119|jan/jun. 2019. p. 117.

¹⁶⁰ MACHADO, 1992, p. 8.

¹⁶¹ MURICY, 1987, p. 1082.

¹⁶² MACHADO, 1992, p. 315.

e na luta pelo pão!

Lavemo-nos das máscaras histriônicas,
tenhamos a coragem
de propalar a existência eterna
do sentimento;
ponhamos termo
a esses malabarismos
de palhaços
falsos
da modernidade,
permanecendo diferentes,
diante da multidão
insensibilizada,
enferma.

A humanidade quer rir de tudo,
porém é alvar sua gargalhada;
foge das tristezas,
mas paira ausente
em meio aos prazeres,
desligada em toda parte,
perdida em si mesma.

O homem anda esquecido
do caminho da fé
que a poesia sempre lhe ensinou.
O homem está inquieto
porque lhe falta a posse das distâncias
que só a poesia proporciona.
O homem se sente miserável
porque a poesia já não lhe enche a alma
daquele ouro inesgotável
do sonho.

O mundo necessita de poesia,
(não importem assuadas)
cantemos alto, poetas, cantemos!
Que seja nossa voz
um sino de cristal,
um sino-guia de perdidos rumos,
vibrando do nevoeiro da inconsciência
do momento angustioso!

Nosso destino, poetas, é o destino
das cigarras e dos pássaros:
- cantar diante da vida,
cantar
para animar o labor do Universo,
cantar para acordar
ideias e emoções;
porque no nosso canto
há um trigo louro,
um pão estranho que impulsiona
o braço humano,

e os cérebros orienta,
uma hóstia
em que os espíritos encontram,
na comunhão da beleza,
a sublimação da existência.
O mundo necessita de poesia,
cantemos alto, poetas, cantemos!

Esse poema revela uma percepção da função da lírica poética bem condizente àquela defendida por Alfredo Bosi, segundo a qual

A poesia tende a amarrar duas vertentes; a vertente da poesia como expressão (o caráter expressivo, existencial da linguagem) e a vertente dialética, que procura mostrar como a poesia traz uma voz original, muitas vezes estranha, mas de todo modo resistente à ideologia dominante.¹⁶³

A poesia, para Gilka, tem a função de colocar o rico e o pobre de frente com si mesmo, sendo não um meio de fugir da realidade – uma torre de marfim simplesmente – mas um meio de encarar a tristeza, a fome e as decepções da modernidade, repleta de “palhaços falsos” que formam uma multidão enferma, insensibilizada e inerte. Ao mesmo tempo em que serve para encarar a vida de frente, a poesia também é “a posse das distâncias” e o “caminho de fé” que dá força ao ser humano diante dos percalços da modernidade, moldando a força poética em uma plataforma quase religiosa, sendo o verso a força motriz do corpo e o pão do espírito. A poesia, sob a voz de Gilka Machado, é também uma resistência à modernidade enferma das grandes cidades de sua época.

Gilka Machado foi, de maneira justa, considerada a maior poeta do Simbolismo brasileiro. Quando a Academia Brasileira de Letras, em 1977, depois de um hiato obscurantista, abriu a vaga para a primeira entrada de mulheres na agremiação, a poeta de *Meu Glorioso Pecado* foi cogitada por vários intelectuais (até mesmo Jorge Amado, com quem não tinha nenhuma relação estética, declarou o seu apoio¹⁶⁴). Gilka, porém, declinou o convite. E após essa negação – que evidentemente em nada anulava a eternidade de sua obra - seu legado passou por um perigoso tempo em esquecimento até a publicação de sua *Poesia Completa*, em 1992, doze anos depois de sua morte, portanto.

Gilka Machado foi mais um exemplo do envolvimento político de alguns poetas simbolistas brasileiros. Não somente se trancou na torre de marfim dos sentidos, mas

¹⁶³ Opus. cit. BOSI. S/P

¹⁶⁴ MACHADO, 1992, p. 8

também gritou do alto de seu isolamento pelos direitos das mulheres, fossem eles políticos ou – simplesmente - pelo direito ao corpo. Gilka acabou criando um paradoxo entre o divino feminino e o erótico, entre a mulher dominadora de seu destino e a mulher que é dominada pela sociedade, cultuando uma contradição à imagem política e social da República brasileira, muito pautada na imagem do homem na liderança e da mulher submersa na moralidade e nas suas “obrigações” domésticas.

A crítica social e à modernidade na poesia simbolista, no entanto, não sondava somente o desespero, como em Hermes Fontes, ou a libertação pelo erótico, como em Gilka Machado. Havia também um posicionamento que evocava a Idade Antiga europeia – mais especificamente, Grécia antiga e Império Romano -, buscando, de forma idealizada, uma sociedade em que a filosofia e a busca do conhecimento eram as suas pedras-fundamentais, diferenciando-se de uma realidade em que os seres humanos acabam sendo conduzidos por uma rotina frustrada em busca do dinheiro e de bens-materiais. O grande nome dessa forma de Simbolismo, no Brasil, foi Raul de Leoni, e passaremos a analisar alguns aspectos fundamentais de sua poesia e os sentidos políticos que ela pode tomar.

3. 1. 1. - A glória de uma República que nunca existiu: o helenismo de Raul de Leoni

Raul de Leoni (1895-1926) foi um poeta que, vivendo entre as glórias da Antiguidade e as ilusões crepusculares de um mundo em decadência, passou muito tempo como um autor “sem escola”, já que, em sua *Luz Mediterrânea*, publicada em 1922, há poemas que dialogam com o Simbolismo, Romantismo e Parnasianismo. No entanto, Andrade Muricy o coloca em seu panorama do Simbolismo brasileiro por sua “expressão fluente” e “imaterialidade da emoção”¹⁶⁵, considerando o poeta – se não um simbolista ortodoxo – no mínimo um autor de poemas simbolistas, provando a irradiação do movimento no Brasil.

O fato é que os versos de Leoni rondavam o seu gosto personalíssimo, cuja alma focalizava as civilizações antigas, num ambíguo desdém à civilização contemporânea; ambíguo, pois, ao mesmo tempo em que a poesia de Raul de Leoni simplesmente não dava amostras de qualquer modernidade (no sentido vanguardista, visto que a sua obra foi escrita durante a ebulição do Modernismo brasileiro e publicada exatamente em 1922), as suas observações acerca das explosões dos movimentos modernistas foram extremamente conscientes. Nas palavras de Leoni, em seu ensaio *Marinetti*, o Modernismo trazia “sinais

¹⁶⁵ MURICY, p. 1170.

vagos, parciais, turvos, imprecisos, confusos (...), talvez ridículos, mas extremamente expressivos todos, de uma só e mesma coisa (...), que é essa formidável agitação do espírito contemporâneo”¹⁶⁶, a sua relação com a “onda de ciência” da *belle époque* brasileira se realiza mais em uma aproximação do positivismo do que da “agitação” humana de então. O poeta de Petrópolis acreditava que, independentemente dos ímpetus do “novo” que há no ser humano, “haverá sempre um homem novo, mas nunca um outro homem. Em essência o homem não é passadista, nem futurista, é um triste eternista, sempre adaptado ao presente (...)”.¹⁶⁷

Raul, quando se declarava uma “Alma de origem ática, pagã/ Nascida sob aquele firmamento/ Que azulou as divinas epopeias/ Sou irmão de Epícuro e de Renan,/ Tenho o prazer sutil do pensamento/ E a serena elegância das ideias...”¹⁶⁸ aproxima-se dos helenistas¹⁶⁹ e do pensamento filosófico clássico, principalmente de Epicuro¹⁷⁰.

Mas, enquanto poeta de forte influência simbolista, também partilhou, em alguns momentos, da visão do malogro social tão cantada por Cruz e Sousa, Alphonsus de Guimaraens e pelos portugueses (Antônio Nobre, principalmente). No poema *Noturno*, eis que se faz o poeta um assinalado pelo seu tristonho destino - e ele o acata, resignado de sua “maldição”. É um longo canto, mas é essencial que seja transcrito por completo, pois nele reside um conceito muito similar àquele desenvolvido por Hermes Fontes e Cruz e Sousa, isto é, a tristeza e a miséria são consequências diretas das escolhas do homem e de Deus, sendo o miserável não somente um assinalado, mas também uma consequência da civilização moderna:

NOTURNO¹⁷¹

No parque antigo, a noite era afetuosa e mansa,
Sob a lenda encantada do luar...

Os pinheiros pensavam cousas longas,
Nas alturas dormentes e desertas...

166 MELLO, Ana Maria Lisboa de. A posição de Raul de Leoni na história da lírica moderna. Porto Alegre: Coleção Letras de Hoje, 2006, p. 42.

¹⁶⁷ Idem, p. 42

¹⁶⁸ LEONI, Raul de. *Luz Mediterrânea e Outros Poemas*. Rio de Janeiro, 1ª edição: Topbooks, 2000. p. 31

¹⁶⁹ O período helenístico é compreendido entre a morte de Alexandre, o grande, em 323 a.C, e a indexação do território grego pelo Império Romano, em 146 a.C, sendo fortemente marcado pela influência da cultura grega nos territórios macedônicos. In: LÉVÊQUE, Pierre. *O Mundo Helenístico*. Lisboa: Edições 70, 1987.

¹⁷⁰ Epicuro de Samos (341 a.C – 270 a.C) foi um filósofo do período helenístico que defendia a moderação dos prazeres como a forma mais efetiva para se atingir a felicidade, compreendendo que os desejos são um ponto de perturbação e frustração do ser humano, sendo necessário controlá-los para que se obtenha um estado de tranquilidade. In: SPINELLI, Miguel. *Epicuro e as bases do epicurismo*. São Paulo: Paulus, 2013.

¹⁷¹ Leoni, 2000, p. 45-30

O aroma nupcial dos jasmims delirantes,
Diluindo um cheiro acre de resinas,
Espiritualizava e adormecia
O ar meigo e silencioso...

A ronda dos espíritos noturnos,
Em medrosos rumores,
Gemia entre os ciprestes e os loureiros...

Na penumbra dos bosques, o luar
Entreabria clareiras encantadas,
Prateando o verde malva das latadas
E as doces perspectivas do pomar...

As nascentes sonhavam, em surdina,
Numa tonalidade cristalina,
Monótonos murmurinhos,
Gorgolejos de águas frescas...

Sobre a areia de prata dos caminhos,
A sombra espiritual dos eucaliptos,
Bulindo ao sopro tímido da aragem,
Projetava ao luar desenhos indecisos
Ágeis bailados leves de arabescos,
Farândolas de sombras fugitivas...

E das perdidas curvas das estradas,
De paragens distantes,
Como fantasmas de serenatas,
Ressonâncias sonâmbulas traziam
A longa, a pungentíssima saudade
De cavatinas e mandolinatas...

Lembro-me bem, quando em quando,
Entre as sebes escondidas,
Um insidioso grilo impertinente,
Roendo um som estridente,
Arranhava o silêncio...

No parque antigo, a noite era afetuosa e mansa,
Sob a lenda encantada do luar...

Eu era bem criança e, já possuindo
A sensibilidade evocadora
De um poeta de símbolos profundos,
Solitário e comovido,
No minarete do solar paterno,
Com os pequeninos olhos deslumbrados,
Passei a noite inteira, o olhar perdido,
No azul sonoro, o azul profundo, o azul eterno
Dos eternos espaços constelados...

Era a primeira vez que eu contemplava o mundo,
Que eu via face a face o mistério profundo
Da fantasmagoria universal

No prodígio da noite silenciosa.

Era a primeira vez...
E foi aí, talvez,
Que começou a história atormentada
Da minha alma, curiosa dos abismos,
Inquieta da existência e doente do Além...
Filha da maldição do Arcanjo rebelado...
Sim, que foi nessa noite, não me engano,
- Noite que nunca mais esquecerei -
Que – alma ainda em crisálida - velando
No minarete do solar paterno,
Diante da noite azul – eu senti e pensei
O meu primeiro sofrimento humano
E o meu primeiro pensamento eterno...

Como fora do Tempo e além do espaço,
Sem ser princípio, espírito sem fim,
Sofria toda a humanidade em mim,
Nessa contemplação imponderável!

Já nem ouvia o trêmulo compasso
Das horas que fugiam pela noite.
Que os olhos soltos pela imensidade,
Numa melancolia deslumbrada,
Imaginando coisas nunca ditas,
Todo eu me eterizava e me perdia
Na ideia das esferas infinitas,
Na lenda universal das distâncias eternas...

No parque antigo, a noite era afetuosa e mansa,
Sob a lenda encantada do luar...

Foi nessa noite antiga
Que se desencantou para a vertigem
A suave virgindade do meu ser!

Já a lua transmontava as cordilheiras...
Cães ladravam ao longe, em sobressalto;
No pátio das mansões, na granja das herdades,
O cântico dos galos estalava,
Desoladoramente pelos ares,
Acordando as distâncias esquecidas...

E, então, num silencioso desencanto,
Eu fui adormecendo lentamente,
Enquanto
Pela fria fluidez azul do espaço eterno
Em reticências trêmulas, sorria
A ironia longínqua das estrelas...

Raul de Leoni buscou colocar o poeta como um assinalado, um escolhido pelo universo para compreender o “pensamento eterno” e o “sofrimento humano”, sendo responsável por decifrar o mistério e a realidade. No entanto, tal condição de *analista do*

infinito traz em si uma agonia, uma vertigem que transtorna “a suave virgindade” do ser – uma criança que já possuía a capacidade evocadora dos poetas. Não há, portanto, paz ao se obter tamanho grau de percepção, não importando a idade. Interessante também é a descrição do poeta sobre o local em que ele se encontrava no momento dessa iluminação: no “solar paterno”, acima dos bosques, mais próximo das estrelas, podemos dizer que tal qual numa torre de marfim, que protege da realidade e expõe os dramas da eternidade do sofrimento humano.

Segundo Ana Maria Lisboa de Mello, essa postura filosófica que evocava os tempos passados e a compreensão da totalidade do universo – numa visão bem próxima à helenística, segundo a qual o universo é um conjunto organizado, passível de compreensão e relação com o nosso dia a dia¹⁷² - tinha como objetivo questionar a sociedade moderna. Nas palavras da autora,

A poesia de Leoni tem essa característica de retorno a uma sabedoria pagã e se, como alguns críticos apontam, apresenta indagações semelhantes às da filosofia, essa são uma resposta à crise das consciências do século que inicia com uma Guerra Mundial. No séc. XX, a pesquisa metafísica, diferentemente da tradição inglesa e mesmo a romântica, caracteriza-se pela dúvida, pela ironia e pela interiorização da busca metafísica¹⁷³.

Ou seja, essa percepção de receptor do universo paira no contexto dessa crise de consciência da virada do século, buscando compreender o que há além da modernidade da “civilização eletromecânica”.¹⁷⁴ Num sentido diferente, portanto, de Hermes Fontes – que sentia uma frustração imensa por não conseguir se adaptar ao seu tempo -, Leoni se colocava como uma opção ao espírito da rapidez mecânica de sua era, sendo um poeta que abria caminhos mais nobres à civilização.

Essa ideia fica muito clara no soneto *Legenda dos Dias*, no qual o autor observa a maneira pela qual a rotina do ser humano nas cidades é sufocante e que, embora haja a promessa do ideal à frente, tal satisfação nunca chega. O poeta se coloca como um observador e crítico dessa vida vazia. Vejamos:

¹⁷² LÉVÊQUE, 1997, p. 58.

¹⁷³ MELLO, Ana Maria Lisboa de. A posição de Raul de Leoni na história da lírica moderna brasileira. *Letras de Hoje*. Porto Alegre. v. 41, nº 4, p. 58-71, dezembro, 2006, p. 67

¹⁷⁴ *Idem*, p. 59

LEGENDA DOS DIAS¹⁷⁵

O Homem desperta e sai cada alvorada
Para o acaso das cousas... e, à saída,
Leva uma crença vaga, indefinida,
De achar o Ideal nalguma encruzilhada...

As horas morrem sobre as horas... Nada!
E ao Poente, o Homem, com a sombra recolhida,
Volta, pensando: “Se o Ideal da Vida
Não veio hoje, virá na outra jornada...”

Ontem, hoje, amanhã, depois, e, assim,
Mais ele avança, mais distante é o fim,
Mais se afasta o horizonte pela esfera.

E a Vida passa... efêmera e vazia:
Um adiamento eterno que se espera,
Numa eterna esperança que se adia...

O que vemos nesse soneto, como dito anteriormente, é a observação do poeta sobre o cotidiano do ser humano na modernidade, interpretação esta que não perde validade diante da ausência desse termo. Leoni não narra somente a saída de um homem para os seus afazeres diários em busca do ideal, mas narra a frustrada saga humana em busca da felicidade, que, no caso de seu tempo, basicamente se resumia aos bens-materiais e ao dinheiro. Essa sensibilidade sobre a incapacidade humana de se alcançar aquilo que se busca e a consequente desertificação da vida humana é revelada por Ana Maria Lisboa de Mello, ao afirmar que Leoni teve a virtude de ver no deserto da metrópole a própria decadência do homem¹⁷⁶.

Raul de Leoni desenvolveu de forma ainda mais completa essa perscrutação acerca do homem moderno e de seu cotidiano nas grandes cidades em seu soneto *Decadência*, que veremos a seguir:

DECADÊNCIA¹⁷⁷

Afinal, é o costume de viver
Que nos faz ir vivendo para a frente.
Nenhuma outra intenção, mas, simplesmente
O hábito melancólico de ser...

Vai-se vivendo... é o vício de viver...
E se esse vício dá qualquer prazer à gente.

¹⁷⁵ LEONI, 2000, p. 82

¹⁷⁶ MELLO, 2006, 70.

¹⁷⁷ LEONI, 2000, p. 132

Como todo prazer vicioso é triste e doente,
Porque o Vício é a doença do Prazer...

Vai-se vivendo... vive-se demais,
E um dia chega em que tudo que somos
É apenas a saudade do que fomos...

Vai-se vivendo... e muitas vezes nem sentimos
Que somos sombras, que já não somos mais nada
Do que os sobreviventes de nós mesmos!...

Em primeiro lugar, há de se pontuar que, segundo Pedro Lyra, esse poema é um dos poucos incompletos que Raul de Leoni deixou – e talvez por essa razão que o último terceto não esteja rimado.¹⁷⁸ Independentemente disso, trata-se de um soneto que dá continuidade à contemplação do homem em seus percalços na vida, adicionando um fator: a inclusão, de forma clara, do poeta nessa decadência moderna, revelada nas expressões “sobreviventes de nós mesmos” e “somos sombras”. Ou seja, mesmo que o autor se coloque numa torre de marfim e volte os olhos à antiguidade clássica, ele é inevitavelmente um produto de seu tempo, compartilhando da infelicidade, do “costume de viver” e do mesmo “hábito melancólico de ser” do mais simples dos homens. É a partilha do sensível sobre a qual Rancière discorria em sua *Políticas da Escrita*:

Pelo termo de constituição estética deve-se entender aqui a partilha do sensível que dá forma à comunidade. Partilha significa duas coisas: a participação em um conjunto comum e, inversamente, a separação, a distribuição em quinhões. Uma partilha do sensível é, portanto, o modo como se determina no sensível a relação entre um conjunto comum partilhado e a divisão de partes exclusivas.¹⁷⁹

Como dito, Raul de Leoni foi um poeta que em muitos sentidos buscou a suposta superioridade da antiguidade europeia clássica em relação ao mundo do início do Século XX. À época em que vivia, foi muito comum a pregação da superioridade da raça branca e a busca dos governantes – que foi pública – para embranquecer o país. De acordo com Schwarcz e Starling,

O Brasil foi o único país latino-americano a participar do I Congresso Internacional das Raças em julho de 1911, e enviou para Londres o então diretor do Museu Nacional do Rio de Janeiro, João Batista de Lacerda. Por lá, o cientista apresentou um artigo intitulado “Sur les métis au Brésil”, com conclusões insofismáveis: “É lógico supor que na entrada do novo século os mestiços terão desaparecido no Brasil, fato que coincidirá

¹⁷⁸ Idem, p. 132.

¹⁷⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da Escrita*. 1ª edição, Editora 34: São Paulo, 1995. p. 7.

com a extinção paralela da raça negra entre nós”.¹⁸⁰

Essa tentativa de embranquecimento do brasileiro em busca de uma pureza da raça tinha também uma linha chamada eugenia – palavra grega que significa “boa geração”. A eugenia científica, criada pelo inglês Francis Galton (1822-1911), constituía-se na separação dos “bons” (brancos, ricos, atletas, por exemplo) e dos “ruins” (negros, mestiços, epiléticos e alcoólicos) para que os cidadãos considerados danosos à sociedade confirmassem a crença de esterilização natural dos mais fracos (baseada, no Brasil, na esterilidade da mula, que é um cruzamento do jumento com a égua¹⁸¹) e desaparecessem graças às suas condições biológicas desafortunadas¹⁸². Segundo Lília Moritz Schwarcz,

A nação, pensada pelos eugenistas como um corpo homogêneo e saudável, deveria portanto passar por um processo acelerado de mudança, cujos prognósticos mais alentadores faziam alguns eugenistas brasileiros partilharem do sonho de transformar a população local mestiça em “gregos puros”, modificados em suas características físicas e morais.¹⁸³

Ao chamar um soneto de *Eugenia*, Raul de Leoni, não buscou fazer um elogio da política de embranquecimento da população ou do projeto de isolamento e aniquilação dos negros e epiléticos, mas uma tentativa de imaginar a criação de uma nova geração de homens com o espírito do pensamento clássico (não com a tez de “gregos puros”), capaz de fugir da decadência das grandes metrópoles modernas. Vejamos:

EUGENIA¹⁸⁴

Nascemos um para o outro, dessa argila
De que são feitas as criaturas raras;
Tens legendas pagãs nas carnes claras
E eu tenho a alma dos faunos na pupila...

Às belezas heroicas te comparas
E em mim a luz olímpica cintila.
Gritam em nós todas as nobres taras
Daquela Grécia esplêndida e tranquila...

¹⁸⁰ SCHWARCZ, STARLING, 2015, p. 343.

¹⁸¹ SCHWARCZ, 2010, p. 235

¹⁸² Idem, p. 235

¹⁸³ Ibidem, p. 233.

¹⁸⁴ LEONI, 2000, p. 153

É tanta a glória que nos encaminha
Em nosso amor de seleção, profundo,
Que (ouço ao longo o oráculo de Elêusis),

Se um dia eu fosse teu e fosses minha,
O nosso amor conceberia um mundo,
E do teu ventre nasceriam deuses...

É evidente que, Leoni, ao escrever esse soneto, teve a percepção histórica de seu tempo e das campanhas eugênicas do governo republicano, algo que é perceptível na expressão “em nosso amor de seleção” – reiterando que não se tratava de um elogio a esse tipo de ação. Essa “seleção” a que Leoni tratou era a do espírito, daqueles capazes de receber as bênçãos de Elêusis. Sobre essa concepção, é interessante recorrer a Carolina Machado Guedes:

“Apenas aqueles iniciados nos Mistérios eleusinos podem ter esperança no final de suas vidas e pela Eternidade”, é o que diz Sófocles sobre a iniciação aos Mistérios. Assim como ele, diversos outros estimados pensadores da antiguidade também falaram sobre a importância e o que significava ser iniciado em Elêusis. Aristóteles fala sobre a satisfação e felicidade daqueles que foram iniciados por não precisarem se preocupar mais com um duro advir. A iniciação consistiria em uma fonte de felicidade. Platão a define como a mais bem-aventurada das iniciações, pela qual todos os males do futuro eram subtraídos e o que restava era uma vida plena e tranquila¹⁸⁵.

Ou seja, ao contrário da eugenia violenta que estava em moda na Primeira República, o que Leoni buscava – por meio de um amor com uma mulher idealizada que se comparasse “às belezas heroicas (...) daquela Grécia esplêndida e tranquila...” – era criar uma nova geração que fosse, simbolicamente, iniciada nos Mistérios eleusinos e abençoados por uma vida plena e tranquila, à qual se diferenciava de tamanha forma da sociedade do Século XX que se configuraria como um novo mundo repleto de deuses. Leoni, nesse soneto, não somente critica ou lamenta os caminhos da humanidade em sua época, mas percebe que o retorno ao espírito do pensamento clássico seria uma “refundação” do Homem, um reencontro com si mesmo.

Raul de Leoni, ao lançar a sua *Luz Mediterrânea* em 1922, correu o mesmo risco de muitos grandes poetas de sua época: o de ser ocultado pelo domínio do Modernismo no Brasil. No entanto, o poeta de Petrópolis se manteve – talvez pela sua fluência imagética entre diversas escolas literárias – entre os mais reconhecidos de seu tempo,

¹⁸⁵ GUEDES, Carolina Machado. O ciclo de Elêusis: imagem e transformação social em Atenas no Século IV a.C. Dissertação de Mestrado. Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, p. 9

obtendo um grau considerável de leitura do público durante o Século XX somente equiparável ao de Augusto dos Anjos e Olavo Bilac¹⁸⁶. Leoni, ao se basear em conceitos filosóficos para desenvolver a sua poesia, encontrou uma profundidade rara numa literatura que estava acostumado aos poemas “sorriso-de-sociedade”, que pouco ou nada perscrutavam a condição humana na modernidade.

Essa complexidade filosófica encontrada em seus poemas teve, em Da Costa e Silva, simbolista piauiense, um caminho um tanto quanto diferente, embora com o mesmo objetivo: entender de que forma a humanidade no “novo século” perdeu as virtudes antigas em busca de objetivos vãos e propor, quando possível, soluções para os sofrimentos eternos do ser humano, muitas vezes ampliados pela vida vazia das grandes metrópoles. Analisemos, então, esses aspectos na poética simbolista de Da Costa e Silva.

3. 1. 1. 1- Sob a retina e o espelho de um exilado: o estoicismo em Da Costa e Silva

O piauiense Da Costa e Silva (1885-1950) foi mais um simbolista que teve uma grande influência de uma corrente filosófica clássica – no caso, o estoicismo – e que utilizou essa base para demonstrar o seu descontentamento com o mundo moderno e com as grandes metrópoles de seu tempo. Principalmente em seu *Verônica*, livro publicado em 1927, há uma profundidade filosófica rara na poesia brasileira. O fatalismo – o fado, destino, sina, enfim -, comum às avaliações estoicas, estavam nos versos do autor de *Sangue*, assim como a procura pelo sentido do sofrimento humano e pela resignação diante dele. O mais interessante: essa produção foi realizada, em grande parte, quando o poeta estava se envolvendo na política brasileira, o que chegou a culminar em um cargo no Ministério da Educação durante o Estado Novo getulista¹⁸⁷.

Não é de se estranhar que Da Costa e Silva tenha se colocado em oposição ao ritmo das metrópoles republicanas, afinal, nascido na pequena cidade de Amarante, no sertão do Piauí, teve que se acostumar com o ritmo pulsante das diversas capitais em que trabalhou com o seu cargo no Ministério da Fazenda, entre as quais São Paulo, Manaus e Porto Alegre.¹⁸⁸ Tal impressão acabou tornando a sua poesia repleta de saudade de sua terra e inconformada com as tristezas e frustrações da vida cotidiana das grandes cidades.

¹⁸⁶ MELLO, 2006, p. 58

¹⁸⁷ SILVA, Da Costa e. Poesias Completas. Rio de Janeiro, 4ª Edição: Editora Nova Fronteira, 2000. p. 14

¹⁸⁸ MURICY, 1987, p. 917.

Segundo Oswaldino Marques, em ensaio intitulado *Espelho do Mundo: Refrações*, a poesia de Da Costa e Silva tinha um caráter de espelhamento da sociedade e do mundo, muito embora – tal qual em Adorno – tal refletir fosse uma refração.¹⁸⁹ Marques, ao afirmar isso, tem como base um pequeno poeta chamado *Síntese*, publicado em 1929. Vejamos:

Tornei-me o espelho do mundo
Desde que o meu pensamento
Ficou límpido e profundo
Como o azul do firmamento.¹⁹⁰

Não é, como se vê, um poema que demonstre ímpetos incontroláveis ou uma forte tristeza em relação ao mundo. Na verdade, é um quarteto sereno, em que o poeta se coloca não somente como um observador do mundo, mas o seu próprio espelho. Tal obtenção não foi feita por meio de um sobressalto de emoções, mas por uma clareza de pensamentos “como o azul do firmamento”. E é a partir desse espelhamento percebido pelo próprio Da Costa e Silva que basearemos a análise dos seus poemas.

Como dito anteriormente, Silva se valeu em muitos poemas de uma visão estoica para encarar a vida e os seus sofrimentos. O poeta, é bom que se lembre, escreveu parte de sua obra sob uma forte influência da morte de sua esposa, Alice, em 1919. Ora, um dos principais preceitos estoicos baseia-se na ideia de que as coisas que fazem mal a alguém não são, de fato, ruins, mas simplesmente mal interpretadas. Isso, para o estoicismo, vem da ânsia que muitas pessoas têm de controlar tudo quanto do mundo, sendo que, na verdade, pouca coisa está sob o controle do ser humano – nem mesmo o próprio corpo. Ou seja, para que se obtenha serenidade, é necessário que a humanidade consiga renunciar a tudo que não está sob o seu controle, evitando frustrações¹⁹¹. Da Costa e Silva, acerca dessa temática, escreveu esse belo soneto:

NÃO DESEJES, NEM SONHES...¹⁹²

Não desejés, nem sonhos, alma incauta,
Que a ilusão tem o encanto da sereia,
Que em noites aromais de lua cheia
Seduz e perde, em alto-mar, o nauta.

¹⁸⁹ SILVA, 2000, p. 33.

¹⁹⁰ Idem, p. 279.

¹⁹¹ AURÉLIO, 2020, p. 14.

¹⁹² SILVA, 2000, p. 259.

Feliz daquele que os seus atos pauta
Dentro dos dons da vida que o rodeia,
E acha o leito macio e a mesa lauta
Na indiferença da fortuna alheia.

Feliz de quem, da vida para a morte,
Embora pobre, de pobreza triste,
Se contenta, afinal, com a própria sorte.

Se há ventura no mundo, essa consiste,
Talvez, em suportar, de ânimo forte,
A renúncia de um bem que não existe.

De acordo com José Guilherme Melquior, esse poema relata bem a busca do poeta pela filosofia para tentar encontrar um caminho de serenidade diante das misérias humanas. Em suas palavras,

Uma dimensão final da sua poesia, que me parece crucialmente importante, que pessoalmente foi a que mais me tocou: a sua musa filosófica e, em particular, a sua musa ética. Isto é, os seus poemas sobre os temas morais, sobre, em suma, a condição humana. (...) Esse soneto é uma das páginas mais altas do que eu chamaria de nossa musa moral, de nossa musa filosófica (...).¹⁹³

Em realidade, Da Costa e Silva ao alertar o leitor para que não se deseje nem que se sonhe vai de encontro ao espírito de sua época, repleto de desejos materiais e de busca pela riqueza. Aliás, o poeta também sugere ao leitor que, diante da pobreza, se encontre conforto “dentro dos dons da vida que o rodeia”, desdenhando “da fortuna alheia”. Esse soneto é mais do que um mero conselho a quem o lê, é um caminho ofertado a partir da “renúncia de um bem que não existe”, isto é, da renúncia do que o mundo nega, deixando muito claro que esse bem negado é o dinheiro, o bem material, já que todo o poema é rodeado de termos como “pobre”, “pobreza” e “fortuna”. Diante de um Brasil extremamente pobre – e não podemos esquecer da infância do poeta no sertão do Piauí –, esse soneto soa como um hino à resistência moral diante da desigualdade de seu tempo, embora sem propor uma revolta contra essa situação.

Nesse sentido, é interessante entender como o fatalismo foi um dos pontos mais fortes da filosofia estoica. Aos deuses era concedido o poder de decidir os nossos passos; a nós, resignados, de fazer o melhor diante da decisão divina. Também em *Verônica*, há um soneto que paira exatamente nessa questão. Vejamos:

¹⁹³ Idem, p. 43.

VANITAS VANITATUM¹⁹⁴

Não fujas ao destino, nem te afastes
Da rota que te foi traçada um dia,
Que a vida de surpresas e contrastes
Tem de ser fatalmente o que seria.

O tempo, inutilmente, não no gastes
Em rumo oposto à estrela que te guia;
Mas segue em tudo o verbo do Eclesiastes,
Profundo e amargo de sabedoria.

Não te afoites de encontro à própria sorte,
Porque, sendo imutáveis, são eternas
As leis da vida como as leis da morte;

E, se as tuas vaidades tanto externas,
Não pensas que, sendo homem, não és forte
E que, sendo mortal, não te governas.

Atentar-se à citação de Eclesiastes é importante para a compreensão geral do conceito de influência divina sobre a vida dos seres humanos trabalhado nesse poema. Eclesiastes, livro presente no Antigo Testamento, é um dos textos poéticos da bíblia hebraica e um dos que mais influenciaram a formação moral do cristianismo¹⁹⁵. O versículo desse livro que talvez mais se encaixe para a interpretação do soneto de Da Costa e Silva está no terceiro capítulo, versículo primeiro, no qual lemos que “Tudo tem o seu tempo, e há tempo para todo propósito debaixo do céu”.¹⁹⁶

Ou seja, ao indicar ao leitor que ele não pode se afoitar “de encontro à própria sorte” e tampouco “fugir do destino”, pois ele, “sendo mortal”, não se governa, o poeta defende um propósito divino semelhante ao trecho citado do livro de Eclesiastes. Da mesma forma que o poema iniciado em *Não desejes, nem sonhes*, Da Costa e Silva entende que a maior força que o ser humano pode ter diante da própria dor é aceita-la e encará-la com dignidade porque, afinal, a origem do sofrimento é deífica, fora do controle dos seres vivos. A sensação de incapacidade de mudança nos dois sonetos transparece uma insatisfação muito delicada sobre, principalmente, o problema da

¹⁹⁴ Ibidem, p. 265.

¹⁹⁵ GUTIÉRREZ, J. L. Data, autor e local do Livro de Eclesiastes. HORIZONTE - Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião, v. 14, n. 42, p. 473-496, 30 jun. 2016. p. 493.

¹⁹⁶ Disponível em: https://www.bibliaon.com/versiculo/eclesiastes_3_1/. Acesso 26/01/2021.

pobreza e da fome no Brasil.

Segundo Melquior, embora um poeta de vocabulário e ritmos complexos, Da Costa e Silva nunca abandonou a influência cultural do Piauí, mostrando que não se mostrou disposto a abandonar a sua origem popular em busca de uma modernidade que se baseava culturalmente na Europa. Ou seja, mesmo sendo um poeta de uma elite letrada, conseguiu manter a influência popular em sua obra – sendo, por isso também, o autor da letra do Hino do Estado do Piauí. Nas palavras de Melquior,

Tudo se passava como se essas proezas de ordem literária e verbal fossem títulos de nobreza da parte de quem não os possuía na sua origem social. (...) O que deixo são estas indagações: o que fez com que, num determinado horizonte histórico da cultura brasileira, formas de alta cultura fossem dotadas desse alto poder de inserção social? (...) Por que hoje a maioria das altas formas de cultura do país são mais divorciadas da memória e da sensibilidade popular?¹⁹⁷

Um dos poemas mais célebres do autor é revelador desse sentido popular. Embora relatando um ambiente rural muito simples, o poeta – tentando se adaptar a uma metrópole (o livro *Sangue* foi publicado quando Da Costa e Silva residia em Recife) -, se depara com a saudade de sua terra. Vejamos:

SAUDADE¹⁹⁸

Saudade - olhar de minha mãe rezando
e o pranto lento deslizando em fio
saudade - amor da minha terra... o rio
cantigas de águas claras soluçando.

Noites de junho. O caboré com frio,
ao luar, sobre o arvoredado, piando, piando...
e à noite as folhas lívidas cantando
a saudade infeliz de um sol de estio.

Saudade - asa de dor do pensamento|
gemidos vãos de canaviais ao vento...
Ai, mortalhas de neve sobre a serra.

Saudade - o Parnaíba - velho monge
as barbas brancas alongando... e ao longe
o mugido dos bois da minha terra...

Essa visão quase idílica de Amarante, terra em que nasceu o poeta, traz um ponto

¹⁹⁷ SILVA, 2000, p. 45.

¹⁹⁸ Idem, p. 75

muito relevante para este estudo. Da Costa e Silva, ao cantar “o mugido dos bois da minha terra” e “o rio cantigas de água claras soluçando”, traz uma percepção auditiva da paz, que em muito entra em conflito com as ruidosas metrópoles do início do Século XX. Ruidosas não somente por conta de automóveis, construções e reformas urbanas, mas pelas constantes festas e celebrações que ajudavam a população a esquecer um pouco de seu sofrimento cotidiano. O carnaval, sobretudo, tinha um sentido de catarse, ou, como o cronista João do Rio, sob o pseudônimo de Paulo Barreto, descreveu:

Carnaval do Rio, vendaval dos sentidos! (...) Tu nos reconcilias com os deuses, és a prova de uma cidade inteira, de um milhão de habitantes tomando do Tirso enroscado de hera e estrugindo dos montes aos mares a bacanal maravilhosa, a fogueira que aplaca e melhora e dá coragem para passarmos o resto do ano resignados na hipocrisia e na mistificação.¹⁹⁹

O que o poeta busca na saudade de sua terra é a paz dos sentidos que a civilização moderna nega a ele, achando esse sentimento de pacificação nas lembranças da infância, em que também havia a imagem de cuidado fraterno – quase divino – naquele “olhar de minha mãe rezando”. Da Costa e Silva, em vez de buscar a catarse cega dos carnavais das grandes metrópoles, busca a limpeza espiritual que o possibilita ver com clareza a beleza que há no mundo afastado das grandes cidades – e não só, ao cantá-la, tornar-se uma refração dela.

Aliás, essa paz que ele busca em suas lembranças também é unida à procura pela percepção da beleza natural das coisas alheias à modificação e à presença do homem. Tal sentido é encontrado em uma bela meditação do filósofo estoico Marco Aurélio, segundo a qual

Além do mais, tudo o que é belo, seja o que for, belo é por si mesmo, e em si mesmo completo, sem considerar o elogio como parte de si. Em consequência, o referido objeto nem se torna pior nem melhor. Afirmo isso, inclusive, tratando-se das coisas que comumente são denominadas belas, como, por exemplo, os objetos materiais e os objetos fabricados. O que, em verdade, é realmente belo de que tens necessidade? Nada mais que a lei, a verdade, a benevolência ou o pudor. Qual dessas coisas é bela pelo fato de ser elogiada ou se destrói por ser criticada? A esmeralda se deteriora porque não a elogiam? E o que dizer do ouro, do marfim, da púrpura, da lira, do punham, da flor, do arbusto?²⁰⁰

¹⁹⁹ BARRETO, Paulo. Crônicas Efêmeras. São Paulo, 1ª edição: Ateliê Editorial, 2001, p. 61.

²⁰⁰ AURÉLIO, 2020, p. 45

Marco Aurélio, ao afirmar isso, discorre que a beleza é inerente às coisas e não à visão do homem, sendo esta indiferente ao belo. Essa meditação, ao lado da postura de resistência estoica aos percalços da vida, dialogam de forma muito clara no soneto *Sob o Signo da Beleza*:

SOB O SIGNO DA BELEZA²⁰¹

No dia em que nasci, fadou-me Apolo
A uma vida de júbilos e penas;
De ânsias divinas e emoções terrenas;
E eu com este destino me consolo.

Fui pelas Musas embalado ao colo,
Aprendendo no trato das Camenas
A transformar em lírios e açucenas
Os cardos que me ferem pelo solo.

Tendo este dom que eleva e transfigura
Os aspectos do mundo, a alma resiste
Ao lodo da existência amarga e escura...

E esta alegria resignada e triste
É bem de quem no sonho acha a ventura,
Vendo a beleza em tudo quanto existe...

O que resta ao poeta, portanto, é compreender as infelicidades que a vida coloca no caminho e percebê-las como parte de uma ordem superior – voltando à percepção do soneto *Vanitas Vanitatum* - restando ao poeta ver “a beleza em tudo quanto existe”, fora das percepções falhas do homem. Aparentemente, esse soneto não soa exatamente como uma forma de crítica à sociedade, mas, diante da compreensão do próprio poeta de que ele seria um “espelho do mundo” em refração, o que podemos entender é que, ao buscar no sonho a sua ventura, vendo transfigurados “os aspectos do mundo”, resistindo “ao lodo da existência amarga e escura”, Da Costa e Silva traça um dos caminhos possíveis para tornar a vida moderna suportável – e, tal qual Raul de Leoni, buscou na mitologia da antiguidade europeia clássica a revelação desse caminho.

Da Costa e Silva trazia em seus poemas dois sentidos que, embora possam parecer opostos, são, na realidade, complementares. De um lado, havia essa sensação de exilado da modernidade urbana, caminhando em busca de um sertão nordestino idílico, pacífico

²⁰¹ SILVA, 2000, p. 256

e repleto de amor fraterno. Já por outro lado, havia o “espelho do mundo”, aquele que tentava refletir a *essência* do que havia em torno (ou seja, buscar aquela beleza inerente das coisas, apesar da interferência da humanidade). Esses dois lados se complementam a partir do momento em que o exilado busca no mais íntimo das coisas uma forma de existir e resistir aos problemas da civilização. Nesse ponto é que reside a crítica social e política do poeta. Da Costa e Silva, mesmo tendo uma vida relativamente privilegiada como funcionário público, foi, assim como os simbolistas trabalhados nesta pesquisa, um poeta de testemunho social e político quase tácito, com uma expressão delicada embebida de uma postura filosófica que buscava a superação da realidade.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Simbolismo brasileiro ficou, durante muito tempo, à mercê de leituras que o colocava como uma escola ausente nos debates sobre os rumos da sociedade durante a Primeira República. Durante esta dissertação, o que se demonstrou foi que, apesar da aparência escapista de suas obras, os poetas simbolistas se dedicaram à crítica social por meio de um questionamento dos rumos da modernidade nas grandes cidades – repletas de desigualdades, hipocrisias e preconceitos.

Essa leitura equivocada do Simbolismo, como estudado, se deu pela magnitude que o Modernismo tomou nas historiografias literárias. É possível imaginar que, se fosse uma literatura de militância política, o movimento simbolista teria a sua importância reduzida pela propaganda de ruptura com o passado que os modernistas efetuaram nas letras brasileiras, apesar de ter sido um movimento financiado por símbolos da tradição cultural e política das oligarquias cafeeiras de São Paulo, como foi demonstrado no debate sobre o financiamento – público e privado - da Semana Modernista de 22.

Mesmo baseado “no que havia mais de reacionário no Brasil”, para utilizar a expressão de Franklin de Oliveira, o Modernismo se colocou como um movimento próximo à realidade brasileira, julgando muitos poetas antecessores – sobretudo simbolistas – como abstêmios sociais que se recusavam a tratar das aflições das camadas mais pobres do Brasil. Como vimos, tal argumento é equivocado.

Ora, com base nos conceitos de partilha do sensível, de Jacques Rancière, e de refração estética, de Adorno, o que se pode perceber é que as críticas sociais da poesia simbolista se davam – na maior parte das vezes - por uma transfiguração lírica do espírito da sociedade e de suas aflições e descaminhos. Em vez de cantar a fome de pão, os simbolistas cantavam a fome da esperança do pão, de fé e de uma vida espiritual mais tranquila, superando os escolhos por meio de conceitos morais filosóficos – principalmente epicuristas e estoicos – e, no caso de Gilka Machado, por meio de um erotismo que superasse os grilhões da sociedade machista do início do Século XX. Essas críticas, no entanto, pareciam demasiadamente distantes da busca de uma nação brasileira que tentava parecer moderna.

As ações dos governos republicanos também contribuíram para a percepção de deslocamento social dos simbolistas. Num momento em que a política fortalecia o “valeduto” capitalista, expulsava as populações mais pobres dos centros das capitais e tentava

embranquecer e “purificar” a sociedade brasileira por meio de políticas eugenistas, os poetas do Simbolismo se sentiam em um ritmo mais lento, distantes da busca inconsequente ao dinheiro, encontrando conforto na imaginação fora das grandes cidades e, muitas vezes, fora da própria época em que viviam.

O poema simbolista, portanto, se constituía não em um retrato perfeito da sociedade e do mundo, mas em uma refração, em uma interpretação metafórica do sofrimento da população o do período republicano – e nessa postura há, indubitavelmente, política.

Não necessariamente, como se percebeu no decorrer desta dissertação, a crítica política dos simbolistas se dava por meio de um questionamento ao sistema republicano em si. Aliás, muitos deles apoiaram a Proclamação da República e se envolveram profissionalmente em cargos no Poder Executivo. A crítica se dava, sobretudo, às ações realizadas pelos governos, pelas pessoas que detinham o poder, e pela sufocante onda modernizante (e excludente) das grandes metrópoles. A República – tal qual a Democracia – ainda se mantinham como conceitos da antiguidade europeia clássica pelas quais valia a pena lutar.

Ou seja, ao pesquisar o sentido político dessa poesia torre de marfim do Simbolismo brasileiro, o que se percebeu é que a ela não se pode vincular qualquer tipo de filosofia política ou ideologia definida, mesmo com casos (raros) como o soneto socialista “Novo Pendão”, de Dario Vellozo. O sentido político do Simbolismo se dá na percepção de que os caminhos modernos da civilização trazem, concomitantemente, o conforto material para alguns e a desgraça de espírito para todos. Qualquer política pública que fosse enraizante desse esvaziamento do sentido da existência humana era criticada, mesmo que sob a forma embaçada e turva de uma refração da realidade.

Essas reflexões e entendimentos podem jogar lume à poesia de autores pouco estudados no Brasil e que, também, escreveram as suas obras mais relevantes durante o período da *Belle Époque* no país. Nomes como Moacir de Almeida, Laura Brandão e Duque Costa merecem uma atenção maior do que têm recebido quando se trata de uma visualização crítica da sociedade brasileira do Século XX, fosse por meio do Simbolismo – no caso de Duque e Laura - ou por meio do Neo-Romantismo de Moacir.

O entendimento da influência do contexto histórico na literatura tem muito a ver com a percepção do historiador Carlo Ginzburg sobre como pode ser compensador trabalhar com obras literárias “não como documentos históricos, mas como textos

entranhados de história”²⁰² – e, no caso desta pesquisa, foi nesse entranhado de fatos, conflitos, tristezas e esperanças é que encontramos o Simbolismo brasileiro e o seu sentido político na Primeira República.

²⁰² GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 11.

REFERÊNCIAS

- ARTEAGA, Juanma Sanchez. Biological Discourses on Human Races and Scientific Racism in Brazil (1832-1911) [Discursos biológicos sobre etnias e o racismo científico no Brasil (1832-1911)]; *Journal of The History of Biology*, Maio de 2015.
- ALMEIDA, Guilherme de. *Sonetos*. São Paulo, 1ª Edição: Imprensa Oficial, 2008.
- ALBANO, José. *Rimas*. Rio de Janeiro, 3ª Edição: Graphia Editora, 1993.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e Outras Poesias*. Porto Alegre, 1ª Edição: L&PM Pocket, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *Baudelaire e a Modernidade*. Trad.: João Barrento. São Paulo, 1ª edição: Autêntica, 2015.
- BILAC, Olavo. *Poesias*. São Paulo, 1ª Edição: Martin Claret, 2004.
- BLOCH, Marc. *Apologia da História ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.
- CALVINO, Italo. *Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade*. São Paulo, 1ª edição: Companhia das Letras, 2009.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro, 3ª edição: Alhambra, 1978.
- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) *A história contada: capítulos de História social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1ª edição: Nova Fronteira, 1998.
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. *A literatura no Brasil*. 3ª edição. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1986.
- COUTO, Ribeiro. *POESIA*. Rio de Janeiro, 1ª edição: Civilização Brasileira, 1932. 230 páginas.
- D'OLIVEIRA, Felipe. *Obra Completa*. Porto Alegre, 2ª edição: IEL/UFSM: 1990.
- DUQUE-ESTRADA, Osório. *A Arte de Fazer Versos*. Rio de Janeiro, 2ª edição: Editora Francisco Alves e CIA, 1914.
- EAGLETON, Terry. *How to Read a Poem*. Oxford, 1ª edição: Blackwell Publishing, 2007.
- ECO, Umberto. *Sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, 2ª edição: Record, 2003.
- GUIMARAENS, Eduardo. *A Divina Quimera*. Porto Alegre, 1ª Edição: Edições da Livraria o Globo, 1944.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes; AGUIAR, Flavio Wolf de (Orgs.). Literatura e história na América Latina. São Paulo, 1ª edição: EdUSP, 1993.

MORSE, Richard M. Formação Histórica de São Paulo: Corpo e Alma do Brasil. São Paulo, 1ª edição: Difusão Europeia do Livro, 1970.

PERNETA, Emiliano. Ilusão e Outros Poemas. Curitiba, 2ª edição: Coleção Farol do Saber, 1996.

ZILBERMAN, Regina et al (Orgs). As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte, 2ª edição: Editora da UFMG, 2003

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor. Palestra sobre lírica e sociedade. In. Notas de Literatura. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, Theodor. Observações sobre o pensamento filosófico. In. Palavras e sinais. Modelos críticos 2. Trad. Maria Helena Ruschel. Petrópolis: Vozes, 1995.

ADORNO, Theodor. Teoria estética. Trad. Arthur Morão. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988.

ANDRADE, Fernando Santos. Sinais, a raiz de um problema: por uma história do suicídio de Hermes Fontes nas cartas à família (1903 – 1930). In: VI Congresso Sergipano de História & VI Encontro Estadual de História. Aracaju - Sergipe. Anais (Online). 2018.

ANJOS, Augusto dos. Eu e Outras Poesias. Porto Alegre, 1ª Edição: L&PM Pocket, 2002.

AURÉLIO, Marco. Meditações. Trad. Edson Bini. 1ª edição. São Paulo: Edipro, 2020.

BENJAMIN, Walter. Baudelaire e a Modernidade. Trad.: João Barrento. São Paulo, 1ª edição: Autêntica, 2015.

BILAC, Olavo. Poesias. São Paulo, 1ª Edição: Martin Claret, 2004.

BLOCH, Marc. Apologia da História ou o ofício de historiador. Rio de Janeiro: J. Zahar Ed., 2001.

BOBBIO, MATTEUCCI, PASQUINO. Dicionário de Política. Vol. 2. Brasília. Editora Universidade de Brasília, 1ª edição, 1998.

CALVINO, Italo. Assunto encerrado: discursos sobre literatura e sociedade. São Paulo, 1ª edição: Companhia das Letras, 2009.

CAMARGOS, Marcia. Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana. São Paulo, 2ª Edição: Editora Senac, 2001.

CÂNDIDO, Antônio. Formação da Literatura Brasileira. Rio de Janeiro, 2ª edição: Ouro Sobre Azul, 2009.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e sociedade: Estudos da Teoria e da História Literária. Rio de Janeiro, 9ª edição: Ouro Sobre Azul, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. História da literatura ocidental. Rio de Janeiro, 3ª edição: Alhambra, 1978.

CHAUI, Marilena. Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária. 1ª edição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

- CHALHOUB, Sidney; PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (org.) A história contada: capítulos de História social da Literatura no Brasil. Rio de Janeiro, 1ª edição: Nova Fronteira, 1998.
- CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo, 13ª reimpressão: Companhia das Letras, 2005.
- CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- CAVALCANTI, Luciano Marcos Dias. Poesia: o que é e para quê serve. Revista Recorte. V. 11 - N.º 1 (janeiro-junho - 2014)
- COUTINHO, Afrânio; COUTINHO, Eduardo de Faria. A literatura no Brasil. 3ª edição. rev. e atual. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1986.
- COUTO, Ribeiro. POESIA. Rio de Janeiro, 1ª edição: Civilização Brasileira, 1932. 230 páginas.
- D'AVILA, Luiz Felipe de. Os Virtuosos: Os Estadistas que Fundaram a República Brasileira. São Paulo, 1ª Edição: Editora a Girafa, 2006.
- DIAS, Júlio César Tavares. Ser mulher: liberação feminina na poesia de Gilka Machado. Fólio –Revista de Letras - Vitória da Conquista, v. 8, n. 2, jul./dez. 2016
- D'OLIVEIRA, Felipe. Obra Completa. Porto Alegre, 2ª edição: IEL/UFSC: 1990.
- DUQUE-ESTRADA, Osório. A Arte de Fazer Versos. Rio de Janeiro, 2ª edição: Editora Francisco Alves e CIA, 1914.
- EAGLETON, Terry. How to Read a Poem. Oxford, 1ª edição: Blackwell Publishing, 2007.
- ECO, Umberto. Sobre a literatura. Trad. Eliana Aguiar. Rio de Janeiro, 2ª edição: Record, 2003.
- FILHO, Rodrigo Octávio. Simbolismo e Penumbrismo. Rio de Janeiro, 2ª edição: Livraria São José, 1960.
- FONTES, Hermes. A Lâmpada Velada. São Paulo, 1ª Edição: Livraria Francisco Alves, 1922.
- FRIEDRICH, Hugo. Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GOMES, Ângela de Castro (Org.). Escrita de si, escrita da história. Rio de Janeiro, 2ª edição: Fundação Getúlio Vargas, 2004.
- GIL, Fernando Cerisara. Do Encantamento à Apostasia: A Poesia Brasileira de 1880-

- 1919: Antologia e Estudo. Curitiba, 1ª Edição: Editora UFPR, 2013.
- GUIMARAENS, Eduardo. A Divina Quimera. Porto Alegre, 1ª Edição: Edições da Livraria o Globo, 1944.
- GINZBURG, Carlo. O fio e os rastros: verdadeiro, falso, fictício. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes; AGUIAR, Flavio Wolf de (Orgs.). Literatura e história na América Latina. São Paulo, 1ª edição: EdUSP, 1993.
- LEONI, Raul de. Luz Mediterrânea e Outros Poemas. Rio de Janeiro, 1ª edição: Topbooks, 2000.
- LÉVÊQUE, Pierre. O Mundo Helenístico. Lisboa: Edições 70, 1987.
- LOPES, Aristeu Elisandro Machado. O dia de amanhã: a República nas páginas do periódico ilustrado “O Mequetrefe”, 1875-1889. História online. 2011, vol.30, n.2, pp.239-265.
- LOPEZ, André Porto Ancona. Diálogos. Uma Análise de “A formação das almas: o imaginário da República no Brasil”. UEM, 01:219 -226, 1997
- MACHADO, Gilka.. Poesias Completas. Rio de Janeiro, 1ª Edição: Léo Christiano Editorial LTDA, 1992.
- MALARD, Letícia et al. História da literatura: ensaios. Campinas, 1ª edição: Editora UNICAMP, 1994.
- MEDINA, Ana Maria Fonseca. Cartas de Hermes Fontes, Angústia e ternura. Aracaju: Gráfica Editora J. Andrade, 2006.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de. A posição de Raul de Leoni na história da lírica moderna brasileira. Letras de Hoje. Porto Alegre. v. 41, nº 4, p. 58-71, dezembro, 2006
- MORSE, Richard M. Formação Histórica de São Paulo: Corpo e Alma do Brasil. São Paulo, 1ª edição: Difusão Europeia do Livro, 1970.
- MOISES, Massaud. História da Literatura Brasileira: Simbolismo. São Paulo, 1ª edição: Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1985.
- MURICY, José Cândido de Andrade. Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro. São Paulo, 3ª Edição: Editora Perspectiva, 1987.
- OLIVEIRA, Ana Paula de. A leitura como melancolia: memória, presente e vazio na crítica de José Castello. Dissertação de Mestrado - Universidade Federal da Fronteira Sul, Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Chapecó, SC, 2020.
- PENNAFORT, Onestaldo de. Poesia. São Paulo, 1ª edição: Record, 1987.

- PERNETA, Emiliano. Ilusão e Outros Poemas. Curitiba, 2ª edição: Coleção Farol do Saber, 1996.
- PEYRE, Henry. A Literatura Simbolista. Tradução de Maria Helena Nery Garcez e Maria Clara Rezende Teixeira Constantino. Editora Cultrix, 1ª Edição. São Paulo, 1983.
- POMBO, Rocha. No Hospício. Curitiba, 1ª edição: Coleção Farol do Saber, 1993.
- RABELLO, Ivone Daré. Um Canto à Margem: Uma leitura da poética de Cruz e Sousa. São Paulo, 2ª edição: Nankin Editorial, 2006.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Poesia Simbolista: Antologia. São Paulo, 1ª edição: Edições Melhoramentos, 1965.
- RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível – Estética e Política. São Paulo, 2ª edição: Editora 34, 2005
- RANCIÈRE, Jacques. Políticas da Escrita. 1ª edição, Editora 34: São Paulo, 1995
- RICIERI, Francine. Crótons, haydéias, amorfófalas e súcubos: imagens do feminino entre decadentes ... Belo Horizonte: O eixo e a roda: v. 17, 2008
- RICUPERO, Bernardo. O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870). 1ª edição. São Paulo: Marfins Fontes, 2004.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e a questão racial no Brasil – 1870 – 1930. São Paulo, 9ª reimpressão: Companhia das Letras, 2010.
- SCHWARCZ, Lília Moritz; STARLING, Heloísa Murgel. Brasil: Uma Biografia. São Paulo, 1ª edição: Companhia das Letras, 2015
- SEVCENKO, Nicolau. A Literatura como Missão: Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República. 2ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo, 1ª Edição: Companhia das Letras, 1994. p. 30-35
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a Vida do Espírito. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2009.
- SILVA, Da Costa e. Poesias Completas. Rio de Janeiro, 4ª Edição: Editora Nova Fronteira, 2000.
- SOUSA, João da Cruz e. Missal e Broqueis. São Paulo, 2ª Edição: Martins Fontes, 2001.
- SPINELLI, Miguel. Epicuro e as bases do epicurismo. São Paulo: Paulus, 2013.

VELLOZO, Dario. Cinerário e Outros Poemas. Curitiba, 1ª Edição: Coleção Farol do Saber, 1996.

VISCARDI, Cláudia Maria Ribeiro. O Teatro das Oligarquias. 1ª edição. Belo Horizonte: Fino Traço, 2012

WAMOSY, Alceu. Poesia Completa. Porto Alegre, 1ª edição: EdiPUCRS, 1994.

WEBER, Max. Rejeições Religiosas do Mundo e Suas Direções. Ensaios de Sociologia. Rio de Janeiro: LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1982

ZILBERMAN, Regina et al (Orgs). As pedras e o arco: fontes primárias, teoria e história da literatura. Belo Horizonte, 2ª edição: Editora da UFMG, 2003.

TERMO DE REPRODUÇÃO XEROGRÁFICA

Autorizo a reprodução xerográfica do presente Trabalho de Conclusão, na íntegra ou em partes, para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, 23/03/2021