

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE – FURG
INSTITUTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM HISTÓRIA DA LITERATURA**

**DECIFRANDO OS ENIGMAS DA MODERNIDADE EM
ESPHINGE, DE COELHO NETO**

CLAUDIA JANE DUARTE MAYDANA

**Dissertação apresentada ao programa
de Pós-Graduação em Letras, da
Universidade Federal de Rio Grande,
como requisito parcial e último para a
obtenção do grau de Mestre em Letras,
na área de História da Literatura.**

Profa. Dra. Claudia Luiza Caimi
Orientadora

Data da defesa:
21 de dezembro de 2010

Instituição depositária:
SIB: Sistema de Bibliotecas
Universidade Federal do Rio grande

RIO GRANDE
2010

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, pela genética da perseverança; a meu pai, pelas primeiras incursões nos caminhos da boêmia, o retrato inconsciente que me trouxe de Baudelaire.

A José Antonio, pela motivação à vida acadêmica e pela crença em minhas potencialidades.

Aos professores em geral e, em especial: a Prof. Tânia Prehn (in memoriam), modelo de educadora incansável e doce amiga; ao Prof. Dr. Artur Vaz, por acreditar no curso e pelas informações iniciais que conduziram ao meu retorno ao mundo acadêmico; ao Prof. Dr. Carlos Baumgarten, por introduzir Coelho Neto em minha “causa”, fazendo desta mais do que uma pesquisa, uma verdadeira “perseguição”; a Prof. Dra. Nubia Hanciau, pelas diretrizes em minha iniciação como pesquisadora, sempre tão generosa em elogios e motivação; ao Prof. Dr. Mauro Póvoas, por ter me apresentado à fascinante condição literária do “duplo”. Finalmente, a Prof. Dra. Claudia Caimi, pela orientação e leitura atentas, sempre tão criteriosa no respeito às ideias desta pesquisadora.

Aos colegas de mestrado, em especial a Letícia Nunes Gomes, pelas salutares discussões em torno do meu tema e pelos bolos de caixinha, companheiros de nossas tardes de inverno cassinense; a Rosa Cristina Gautério, por também compartilhar de minhas perguntas e me auxiliar em respostas, vendo nas crônicas de Coelho Neto o reflexo de um homem que realmente observava seu tempo. Partilhar nossas certezas e dúvidas fez por transformar nosso coleguismo em amizade.

Aos bons e velhos amigos, que reforçaram a cada dia nossa cumplicidade “belle époque” através de doses comedidas de absinto.

Aos meus “filhos”, em especial a Thunder, por suas incontáveis horas de companhia durante minhas leituras.

Je suis comme le roi d'un pays pluvieux,
Riche, mais impuissant, jeune et pourtant très vieux,
Qui, de ses précepteurs méprisant les courbettes,
S'ennuie avec ses chiens comme avec d'autres bêtes.
Rien ne peut l'égayer, ni gibier, ni faucon,
Ni son peuple mourant en face du balcon.
Du bouffon favori la grotesque ballade
Ne distrait plus le front de ce cruel malade;
Son lit fleurdelisé se transforme en tombeau,
Et les dames d'atour, pour qui tout prince est beau,
Ne savent plus trouver d'impudique toilette
Pour tirer un souris de ce jeune squelette.
Le savant qui lui fait de l'or n'a jamais pu
De son être extirper l'élément corrompu,
Et dans ces bains de sang qui des Romains nous viennent,
Et dont sur leurs vieux jours les puissants se souviennent,
Il n'a su réchauffer ce cadavre hébété
Où coule au lieu de sang l'eau verte du Léthé.

Spleen, Charles Baudelaire

RESUMO

Coelho Neto, apesar de sua vultosa produção literária, que dá conta de períodos que abrangem desde o Realismo ao Simbolismo, bebendo igualmente de fontes que se alimentam do Parnasianismo, Decadentismo e Pré-Modernismo, representa um paradoxo dentro do ideário histórico da literatura brasileira: considerado o escritor mais prolixo de sua geração, é também nos dias de hoje um dos escritores menos lembrados e citados nas histórias da literatura, em consequência, ocupando lugar desconfortável junto ao espólio literário brasileiro.

Rechaçado pelos modernistas de 22 por manter-se adepto do preciosismo vocabular e por desconsiderar quase integralmente a identidade nacional, volta-se para um tom impregnado de uma ultrapassada *belle époque* na maioria das obras. Dessa forma dá continuidade a seu estilo literário, a despeito de toda a crítica desfavorável, e produz por quase mais 20 anos.

A proposta desta dissertação é evidenciar através da obra *Esphinge*, de 1908, que Coelho Neto aponta para a conscientização dos novos tempos, e revela características que corroboram o advento da Modernidade, conforme proposto por Charles Baudelaire. O objetivo principal é demonstrar que é possível o seu resgate do limbo literário, e devolver-lhe motivos para que novamente faça parte da História da Literatura Brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Coelho Neto, Baudelaire, Modernidade, Decadentismo, Simbolismo, Parnasianismo.

ABSTRACT

Coelho Neto, despite his huge literary production, which comprises periods from Realism to Symbolism, as well as taking part in Parnassianism, Decadentism and Pre-Modernism, accounts for a paradox in the history of Brazilian literature: known as the most prolific from his generation, he is equally one of the least remembered and quoted writers in the history of literature these days, thus occupying an uncomfortable place in the Brazilian literary heritage.

Cast aside by the modernists from the “week of 22” for remaining devoted to the preciousness in vocabulary and for disregarding the national identity almost entirely, he approached an outdated *belle époque* tune in most of his books, thus, Coelho Neto carried on with his literary style, producing for almost 20 years, in spite of all unfavourable criticism.

This dissertation proposes highlighting, through the 1908’s book, *Esphinge*, that Coelho Neto points out to some awareness of the times to come, revealing characteristics which corroborate the Modernity advent, as proposed by Charles Baudelaire. The main aim is to demonstrate that Coelho Neto's rescue from the “literary limbo” is possible, drumming up support, hence, to his role in the Brazilian literary history once again.

KEY WORDS: Coelho Neto, Baudelaire, Modernity, Decadentism, Symbolism, Parnassianism.

SUMÁRIO

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....	07
2. A TRAJETÓRIA DE CLIO.....	10
2.1. Clio faz distinções.....	10
2.2. Clio muda sua dança.....	11
2.3. Clio começa a dança da Modernidade na Europa.....	12
2.4. A nova Clio surge no Brasil.....	14
2.5. Clio pensa o fim do século.....	17
2.6. Clio apresenta a <i>modernité</i> ao tradutor.....	21
2.7. Clio apresenta a <i>modernité</i> ao mundo.....	27
2.8. Clio veste as roupas de Salomé.....	39
2.9. “Clio-Salomé” é “tropicalizada”.....	45
3. COELHO NETO, O “ÚLTIMO DOS HELENOS”?.....	51
4. DECIFRANDO <i>ESPHINGE</i>.....	71
4.1. Personagens.....	73
4.1.1. O narrador-protagonista: o herói moderno.....	73
4.1.2. O protagonista dândi: a luta edípica re-encenada.....	77
4.1.3. Os adjuvantes: sociedade com um <i>quê</i> de Modernidade.....	88
4.2. O intertexto: revelação do moderno e da Modernidade.....	95
4.3. Os temas que prenunciam a Modernidade: elementos de sua composição.....	105
4.3.1. Imagem e linguagem: percepções da Modernidade.....	108
4.3.1.1. Imagem: o símbolo como recurso.....	108
4.3.1.2. Linguagem: a não-rendição à própria decadência.....	110
4.4. Somos todos, então “europeus”.....	115
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
7. ANEXO.....	137

1. CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Desde que a necessidade da organização de elementos de ordem similar fez-se presente na mente humana, o impulso em “compartimentar” tornou-se poderoso aliado no sentido de sistematizar o *logos* obtido através dos tempos. Essa tendência taxonômica surgiu em auxílio a todas as áreas do saber, concedendo aos estudiosos maior comodidade em relação às abordagens de estudo.

A episteme literária, em consonância com os demais segmentos do conhecimento humano, utiliza-se amplamente de critérios taxonômicos para a análise e fundamentação de seu material de estudo, cuja sistematização ainda proporciona a sensação de “pisar em solo firme”, ou seja, encontrar certa lógica que una, sob uma mesma denominação, elementos que atuam de forma a corroborar um mesmo sentido, uma mesma direção.

No entanto, esse conforto proporcionado pelo método científico é apenas aparente, uma vez que a ciência deve dar conta também de um mundo de exceção. Se o infinito faz parte das ciências ditas “exatas” – se a matemática consegue sustentar a ideia de um “conjunto vazio” e os estudos astronômicos, de um “buraco negro”, que margem pode o estudioso de literatura conceder aos limites de seu estudo, estando ele na grande área dos conhecimentos ditos “humanos”? Em que compartimento locar o que é “singular”, o que toma o caminho da originalidade sem prestar contas a seu tempo? O singular, o outro caminho tomado, sempre será o estandarte de uma nova tendência? Ou, às vezes, pode permanecer isolado, num compartimento denominado “em transição”?

A episteme literária tem, através dos tempos, tentado abarcar o fenômeno literário por meio das chamadas “histórias da literatura”. As histórias da literatura, em seus primórdios, mostravam um perfil pretensamente totalizador. Na atualidade, porém, preferem utilizar-se de recortes no tempo, ou explorar o fenômeno literário de um determinado gênero, região, etc, concedendo ao estudo um caráter de maior especificidade. Com maiores ou menores propósitos abarcadores, o que se percebe

é que são escritas obedecendo a perfis fieis a critérios biográficos, sociológicos, psicológicos, filológicos, para nomear os principais.

O historiador da literatura, não importando qual trajetória assuma para sua escrita, frequentemente enfrentará impasses taxonômicos. A dificuldade em inserir “este” ou “aquele” autor “neste” ou “naquele” período, de acordo com “esta” ou “aquela” tendência ou escola é inerente à escrita de uma história da literatura. Como a praticidade recomenda que uma história da literatura seja escrita com base em outra (s) história (s) da literatura, a repetição taxonômica deverá ser uma constante em relação a autores pertencentes a um passado literário mais remoto, inúmeras vezes citado nos estudos. No entanto, opiniões discrepantes podem e, com certeza, ocorrerão, visto que Clio, a deusa da História, oferece uma “dança diferente” a medida em que o tempo dita uma “música própria” ao historiador.

Apesar de revelarem concepções e enfoques diferentes da história da literatura, é indubitável em termos quantitativos a preferência pela utilização de nomenclatura similar no concernente aos estilos literários. Termos como Romantismo, Realismo, Modernismo, por exemplo, são recorrentes nas inúmeras histórias da literatura existentes – de caráter universal ou nacional.

Uma constatação bastante relevante em relação às histórias da literatura brasileira é, sem dúvida, a dificuldade de inserção do escritor Coelho Neto de acordo com os supra mencionados períodos literários. Categorizado de acordo com os mais diversos critérios, numa escala que abrange do Realismo ao Pré-Modernismo, Coelho Neto ocupa atualmente na Literatura Brasileira posição desconfortável, qual Édipo em luta constante por uma identidade. Rejeitado pelos então modernistas de 22, compartimentado no que os críticos chamaram “limbo literário”, o outrora “Príncipe dos Prosadores” parece clamar por merecida redenção. Auxiliar neste propósito, esta dissertação objetiva demonstrar o quanto Coelho Neto “ouviu a música de seu tempo” e “dançou conforme ditava Clio”. Como foco desta análise, será considerada sua obra *Esphinge*¹, de 1908, numa leitura que terá por apoio as modernas correntes do pensamento finissecular ditadas por Charles Baudelaire. Como nobre objetivo, respeitando ainda uma inexorável taxonomia, o resgate de Coelho Neto do “Limbo” (“lar da alma dos justos que morreram antes de Cristo”, de

1 O título da obra está grafado conforme a edição consultada.

acordo com a teologia cristã, ou, a pior acepção da palavra, “lugar para onde se lançam as coisas que não têm valor”; “esquecimento”) e a recomendação do mesmo ao “Elysium” (“lar final dos heróis e virtuosos”, de acordo com a mitologia grega).

2. A TRAJETÓRIA DE CLIO

2.1. Clio faz distinções

Delimitado o período-foco do presente trabalho, que compreenderá o último quartel do século XIX e a primeira década do século XX, torna-se essencial o entendimento de que momentos literários de ordem distinta por ele perpassaram. Indubitavelmente, esses diferentes sentimentos de época serão formadores do panorama do chamado “período de transição”, que irá configurar as instâncias inaugurais do Modernismo.

Termos como “vanguarda”, “moderno”, “modernismo” e “modernidade” têm sido usados indiferentemente e com certa frequência. De acordo com Frederick R. Karl (1988, p.21), justificando etimologicamente o nome, o termo “vanguarda” quer dizer da “linha de frente de qualquer espécie de modernismo”. Em pouco tempo, porém, essa linha de frente é “assimilada a algo mais familiar”, o que poderíamos entender e classificar como “moderno”. O moderno que “deixa de ser estranho” torna-se parte do que pode ser chamado de “modernismo”. O termo “modernidade”, no entanto, deve ser relacionado a conceito histórico, implicando simplesmente num presente em contraste com um passado. O referido teórico estabelece ainda dois lados distintos para dar conta do esclarecimento de diferenças fundamentais: coloca o termo “modernidade” a ocupar “condição estática” e, em contraponto, situa “vanguarda”, “moderno” e “modernismo” como significantes do “processo”, “fato que está chegando a algum lugar”. Enfatiza ainda que deixaria o termo “modernidade” ao encargo dos “historiadores e sociólogos”, encarregando-se da análise dos outros três termos. Bradbury e McFarlane (1989) também estão em consonância com as teorias modernas de Frederick R. Karl nessas distinções.

Em sua obra intitulada *O moderno e o modernismo (a soberania do artista 1885-1925)*, Frederick Karl aponta controvérsias de Peter Bürger em relação a essas distinções entre “modernismo” e “vanguarda”, cuja principal assertiva seria a de que

o modernismo refere a “estratégias linguísticas”, enquanto a “vanguarda” refere a “conflito histórico e mudança”(In: KARL, p.22). Carlos Reis (2003) também se opõe ao que diz Karl, deixando claro que não reconhece o sentido dado por ele à palavra “modernidade”, estando em maior consonância com o sentido de modernidade proposto por Baudelaire.

Charles Baudelaire, criador do termo *modernité*, via o “estético” e o “histórico” como elementos formadores da “modernidade”. Segundo Habermas (1990), Baudelaire utilizava aspas para a grafia dessa palavra uma vez que seu entendimento terminológico era “novo” e “peculiar”.

Para a consideração deste trabalho, será priorizada a força motriz do pensamento baudelairiano, respaldada por outros teóricos da Modernidade que, tendo por base o conceito da *modernité* estabelecido por ele na obra *Sobre a modernidade - o pintor da vida moderna (Le peintre de la vie moderne)*, publicação no Brasil de 1996, fundamentaram com mais profundidade seus dogmas. Com o objetivo de evitar o problema de nomenclatura abordado por teóricos como Frederick R. Karl, Malcolm Bradbury, James McFarlane, Peter Bürger e Carlos Reis, entre outros, será considerada a nomenclatura “Modernidade”, grafada com inicial maiúscula e referindo à acepção baudelairiana, pelo entendimento de que tal forma será mais adequada e melhor abarcará os vários focos de estudo a serem considerados na proposta desta análise.

2.2. Clio muda sua dança

O período que matiza historicamente este estudo é um período de transição. Trata-se do último quartel do século XIX e virada para o século XX, em sua primeira década. O capitalismo ascende junto à burguesia das cidades europeias e, com ele, o sentimento que reflete sobre uma sociedade movida a contradições. É a chamada “era moderna”, época que lança uma nova marca sobre os tempos, caracterizada pela instabilidade, mutação, dúvida. Esse fenômeno já há algum tempo vinha desestruturando as reflexões humanas, a medida em que é possível constatar que

houve “abalos clássicos” que interferiram no homem e no modo como via o mundo: o primeiro abalo seria a descoberta de Copérnico, em 1537, inscrevendo o planeta Terra numa posição periférica e, por conseguinte, não “privilegiada” em relação aos outros planetas do sistema solar – fato que levou o homem a questionar sua posição no universo, a qual considerava também ser a principal. O segundo estaria relacionado às teorias evolucionistas de Darwin, de 1859, as quais colocavam o espécime humano como resultante de um processo evolutivo – tal qual todos os outros seres vivos, sem encarnar a posição de criaturas preferenciais em relação a criação divina. O terceiro abalo diria respeito às teorias psicanalíticas de Freud, de 1882, revelando um homem cuja mente é ainda um elo perdido. Um quarto abalo, não tão chocante mas também transformador, estaria ligado às teorias da relatividade descritas por Einstein, em 1905, que dizem não haver “referências absolutas” às quais o homem possa lançar mão. Todos esses “abalos” colocam em xeque a importância do homem em relação ao seu meio e o destituem da sua até então elevada posição (COELHO NETO, J., 1986)².

Destituído do centro, o homem em conflito tenta adaptar-se às margens. Tem de absorver em dez anos o equivalente a um século de transformações, por assim dizer (MOISÉS, 1988) – a nova era dita “moderna” assim o requer, deslocado de sua posição de privilégios, e em conflito por essa razão. Arraigado ao “burgo”, sofre num paulatino processo de individuação, o que o conduz a uma posição de “revisor do passado”, com alguma melancolia mas intensa curiosidade pelo futuro.

Os acontecimentos irrompem nas mais diferentes áreas do interesse humano, forças atuantes no sentido de proporcionar um estado moderno emergente, que impulsiona ideais de igualdade, que destitui a religião como apoio inabalável e que altera a percepção do homem. Tais forças agiram por volta de 1885 (KARL, 1988).

2.3. Clio começa a dança da Modernidade na Europa

No quadro a ser vislumbrado, alguns elementos factuais podem ser

² Importante fazer a distinção entre os autores citados neste trabalho, nas referências:
Coelho Neto, Henrique Maximiano (COELHO NETO);
Coelho Neto, Paulo (COELHO NETO, P.);
Coelho Neto, José Teixeira (COELHO NETO, J.);

percebidos: a linha do tempo é o último quartel do século XIX; o espaço a ser considerado é Paris; o clima é de euforia.

O Barão Haussmann moderniza o aspecto urbano da cidade, entregando a bela Paris reconstruída em 1870 – ruas estreitas são superadas por “sistemas de circulação precisos e bem orquestrados” (NEEDELL, 1993, p.51); A Estátua da Liberdade é um presente dos franceses aos estadunidenses (1886); Paris inaugura a Exposição Universal, tendo como ícone, à entrada, a Torre Eiffel, construída nos acordes da *art nouveau*; o cançã sobe aos palcos e o espaço é de enriquecimento para comediantes e caricaturistas. O ano é agora 1889, marcado pela efervescente presença da arte (MOISÉS, 1988).

Seduzida pelo espírito da cidade que se transforma, a multidão dilata pupilas na observação dos chamados “mundos em miniatura”, as galerias, passagens envidraçadas que abrigavam lojas ostentando produtos ao consumo. As galerias ofereciam um lugar de conforto para as pessoas e, em especial, para o artista, ávido de observação – não eram a casa, tampouco representavam a rua, mas configuravam-se no lugar ideal para a captação dos novos tempos (BENJAMIN, 1989). “Paragem predileta dos passeadores e dos fumantes, esse picadeiro de todas as pequenas ocupações imagináveis encontra seu cronista e seu filósofo” (VON GALL, 1845 apud BENJAMIN, 1989, p. 35).

A observação da cidade não mais está delimitada pela luz solar. A multidão pode então vagar pelas galerias, assistida pela luminosidade artificial dos “lâmpões a gás”. (BENJAMIN, 1989). Tal avanço no tocante à segurança pública coloca esse homem moderno como testemunha eufórica de tempos que oferecem a possibilidade de uma nova vida, que se abre a um aproveitamento mais pleno das vinte e quatro horas do dia. Além do aumento das horas para a percepção da vida proporcionado pela iluminação, o eufórico homem moderno pode ainda contar com a diminuição do tempo em relação ao deslocamento no espaço, através dos meios de transporte colocados em uso à época. A sensação era de que a obscuridade tecnológica dos velhos tempos cedia lugar ao avanço ditado pelo moderno.

Os hábitos passam por processos de transformação. Mais exposto a diferentes condicionamentos, o homem inicia um novo modo de interação com as mais distintas áreas imagináveis. Walter Benjamin (1989, p.36) traz como exemplo a

observação de Georg Simmel (1912) para ilustrar a mudança de hábitos : “Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras”. É possível perceber, então, o início do processo de individuação que caracteriza o homem nos tempos modernos – é o “estar só em meio às multidões”.

2.4. A nova Clio surge no Brasil

A América Latina finissecular, tal qual a Europa, é espaço onde ocorrem mudanças de ordem política, cultural e socioeconômica. Processos de guerra e independência conduziam os países latino-americanos em seu destino rumo à modernização. Muda a face das cidades devido ao aumento da população, proporcionado por migrações de um a outro estado, de uma a outra cidade, e imigrações de outros países. A classe média consegue afirmação e a classe popular torna-se cada vez mais diversificada. Os países a frente do poder da indústria estão sequiosos por novos mercados e locais para extração de matérias-primas (CHIAMPI, 1991).

O pressuposto econômico do Brasil imperial era a agricultura com fins de exportação; não havia, até então, o pensamento para alavancar a indústria. A visão dos republicanos, no entanto, não permitia que a Monarquia continuasse a exercer sua hegemonia no país, uma vez que não condizia com o Brasil moderno a que tanto aspiravam. Needell (1993, p.33) afirma que o Brasil à épocaurgia por autonomia: “A lusofobia e o ódio ao *Ancien Régime* eram aspectos de um movimento que também defendia o ideal de um Brasil autoritário, centralizado, industrial e moderno [...]”. Com a proclamação da república, em 1889, especificamente no ano seguinte, a industrialização no Brasil tem seu tímido início na cidade do Rio de Janeiro.

Rodrigues Alves, o quinto presidente do Brasil, cujo mandato foi de 1902 a 1906, suscita especial interesse para este estudo. Obteve seu destaque pelas

reformas na então capital do país, o Rio de Janeiro. As melhorias foram urbanísticas, no porto, na implementação de sistemas férreos; saneamento básico e combate à febre amarela (com a nobre ação de Osvaldo Cruz), além de ter sido bem sucedido ao incorporar o Acre ao território nacional (MOISÉS, 1988). Com este governo, as mudanças eram percebidas pelo contemporâneos.

Ao mesmo período, Pereira Passos é nomeado prefeito do Rio de Janeiro. Ele atua eficientemente ao fazer pela capital brasileira o que o Barão Haussmann fazia por Paris enquanto prefeito, cujo mandato exerceu entre 1853 e 1870. Needell (1993) aponta alguns costumes cariocas combatidos por Pereira Passos, tais como: a proibição dos ambulantes realizarem venda de alimentos, o mau hábito de cuspir no assoalho dos bondes, a venda de leite realizada com a presença das vacas, de porta em porta, a criação de porcos nos limites da cidade, a carne exposta às moscas à porta dos açougues, o livre trânsito de cães abandonados, as pinturas desgastadas das casas, o Carnaval sem organização, entre outros. Conclui que os fundamentos orientadores das obras em Paris foram trazidos para o Rio e que um aspecto essencial para ambas iniciativas foi o esforço para maximizar a iluminação e ventilação, através do alargamento de ruas.

Talvez seja útil a visualização de um fenômeno da ciência Física para que se estabeleça o entendimento de como os efeitos progressistas da Europa chegaram até o Brasil. Uma gota d'água que se precipita das nuvens, ao cair sobre uma poça d'água existente, produz uma onda circular que se propaga em direção às margens da poça; tendo o avanço tecnológico sua origem essencial na Europa, propagou-se, em ondas, para o restante do mundo.

No fenômeno Físico, o elemento gerador de tal movimento, ao propagar-se para as extremidades, perde em força à medida em que se afasta do ponto de impacto. Diferentemente, os efeitos progressistas da Europa, já bem sucedida em desenvolvimento, chegaram ao Brasil com força tão ou ainda mais intensa do que em sua origem. Tal intensidade se deve ao fato que os brasileiros do século XIX viam na França e na Inglaterra paradigmas da tão almejada “civilização”. Essa tendência não surgiu somente no século XIX; o Brasil sob o regime monárquico (século XVIII), de mesma forma que Portugal, considerava a França sinônimo da “elegância cortês”. Essa influência foi amplamente consolidada na Metrópole e

adotada pela Colônia, “tornando-se praticamente oficial” no século XIX (NEEDELL, 1993).

O entendimento da relação “Europa” = “civilização” se dá plenamente quando Figueiredo Pimentel, para a Gazeta de Notícias, cria o slogan “O Rio civiliza-se” (BROCA, 2005). A sedução de Paris começou a exercer forte influência através do panorama citadino e, rapidamente, alastrou-se pelos demais segmentos da vida brasileira. Com a vinda da família real para o Brasil em 1808 já se observava a influência francesa no tocante ao ensino, na estrutura dos prédios, no vestuário e no mobiliário (NEEDELL, 1993). No século XIX, firma-se uma especificidade dessa tendência, nomeada por Brito Broca “parisianismo”. Em grande parte, tal estímulo se deu devido às facilidades de viagem que a época proporcionava: “o câmbio favorável”, o livre acesso proporcionado pelas companhias marítimas aos profissionais da escrita do país, o patrocínio de jornais que necessitavam de correspondentes na Europa, enfim, motivavam o “ir e vir contínuo de gente que chega com novos hábitos, falando francês a qualquer propósito” (BROCA, 2005, p. 143).

Decorrente de fatores como a urbanização, aumento do poder aquisitivo e constantes contatos com a Europa, a elite carioca, outrora um tanto primitiva, cresce em complexidade. Composta primordialmente por defensores das ideias republicanas e abolicionistas, essa elite foi a responsável pela implementação junto à sociedade da época de um padrão comportamental bastante arraigado aos costumes europeus. No detalhado inventário que realiza a respeito da “belle époque tropical”, Jeffrey Needell (1993) constata a existência de protocolos essencialmente europeus no meio carioca: frequência a lugares tais como cassinos, teatros, clubes e jóquei – “frequentar” indicaria a identidade e o lugar de cada um; modos de ação copiados da mesa francesa ou inglesa; distribuição desenfreada de cartões de visita; uso de expressões de tratamento extremamente formais; adequação da indumentária à visitas de “certa categoria”, etc.

Alguns protocolos foram, no entanto, adaptados à praxe cultural brasileira. Needell (1993) registra que, nas instituições domésticas, a “ama-de-leite afro-brasileira” tinha prioridade em relação à “governanta francesa” e as mulheres, sempre impecavelmente vestidas, continuavam a exhibir uma linha de

comportamento de acordo com os valores que importavam a uma família patriarcal.

Analisando o período no todo, considerando principalmente as datas delimitadoras entre 1890 e 1910, é possível perceber que tanto Brito Broca quanto Jeffrey Needell, competentes estudiosos dos usos e costumes à época, concordam quanto ao teor reinante – reprodução da matriz comportamental europeia.

A postura de “civilizar” a capital remete ao chamado “cosmopolitismo intelectual”. Lucia Miguel Pereira (1988) melhor o define: “[...] uma sensação de superioridade em relação ao meio indígena, pelo amor ao paradoxo, ao espírito no sentido francês, ao êxito nos salões”. Esse cosmopolitismo refletiu-se, sem dúvidas, na arte.

No Brasil finissecular e no Brasil que se configurava na primeira década do século XX a carência de “significados sociais, existenciais e estéticos” próprios era evidente. O “empréstimo de atitudes, formas de pensamento e estilo” era aceitável, recomendável até. Tudo porque faltava ao país uma “percepção radicalmente nova do real” (BOSI, 2006, p. 198). Talvez, pelo menos no que refere à literatura, o problema tenha sido a primazia do “estilo de vida” sobre a “produção literária”, como observou Brito Broca (2005). Era essencial a emulação das atitudes do artista europeu, a visualização do mesmo pano de fundo para o entendimento da Modernidade, enfim, a destituição do caráter próprio da arte que emana de cada país de maneira distinta.

2.5. Clio pensa o fim do século

Há, no final do século, um homem que avalia o passado e, no presente, é pensamento sobre o futuro. A melhor representação dessa ideia encontrou, sem dúvida, Friedrich Nietzsche, na terceira parte do seu *Assim falou Zaratustra*, escrita entre 1883 e 1884:

“Vê este portal, anão!”, continuei a falar: “ele tem duas faces. Dois caminhos se juntam aqui: ninguém ainda os seguiu até o fim. Este longo corredor para trás: ele dura uma eternidade. E aquele

longo corredor para diante – é uma outra eternidade. Eles se contradizem, esses caminhos; eles se chocam frontalmente: e aqui neste portal é onde eles se juntam. O nome do portal está escrito ali em cima: 'Instante'." (NIETZSCHE, 1991, p.199).

O 'Instante', para esse homem que contemplava forças ambivalentes, representou a confusão da transitoriedade, da passagem, do abandono de um mundo que o provia de respostas e entrada em outro que, negando-lhe essa faculdade, ainda o punha repleto de novos questionamentos.

Instaurava-se a crise das ideias. A razão entra em embate direto com a intuição, com a subjetividade. Grande parte dessa crise surge com as colocações de Nietzsche, numa série de obras publicadas entre 1872 e 1888. Publicada em 1884, *Assim falou Zaratustra* traz a filosofia abordada em forma poética. Com clara similaridade às parábolas feitas por Jesus (utilizando-se de expressões tais como “em verdade lhes digo”, “eis que”, “ó hipócritas!”, etc), Zaratustra mostra-se como um profeta a disseminar sua doutrina filosófica.

O pensador que se configura em Nietzsche (e que perpassa Zaratustra) é, nas palavras de Antonio Candido, “o Peregrino”, “o Wanderer”³ que, instável em sua essência, tem compromisso com o “desconhecido”, com o insondável (CANDIDO, 1946).

A importância de Nietzsche para o advento da Modernidade é que ele reflete o sentimento do homem que está justamente sob o “portal” do qual fala Zaratustra; o portal cuja inscrição diz 'Instante'. Suas colocações filosóficas o situam como um “revoltado” e não um “revolucionário” (MONIZ, 1984), assim como o sentimento do homem que está sob o portal chamado 'Instante' – não há o afã da solução dos problemas (como caberia ao instinto e espírito do “revolucionário”); mas sim a negação de tudo o que existe, o niilismo (próprios do “revoltado”).

Nada se afirma completamente em Nietzsche, porém. Sua natureza inconstante era capaz de inflamar-se na defesa de uma ideia para, logo em seguida, abandoná-la ao esquecimento (MONIZ, 1984). No entanto, ainda que fosse um defeito como filósofo, tal característica mais o aproximava das volubilidades do

3 “Wanderer”, palavra derivada do verbo “to wander”, significando “andar distraidamente, sem nenhum propósito, ao acaso”. “Wanderer” seria “aquele que anda distraidamente, sem propósito, ao acaso”. (Nossa tradução).

mundo moderno.

Agindo no interesse do “estímulo-resposta” imposto pelos novos tempos, Nietzsche vai traçar os rumos das novas tendências do pensamento dito “moderno”. Através de seu discurso destruidor, o filósofo tomará a posição de “inimigo do Estado” e da Igreja. Isso é perceptível em *Assim falou Zaratustra*:

Estado chama-se o mais frio de todos os monstros frios. Friamente também ele mente; e esta mentira rasteja de sua boca: “Eu, o Estado, sou o povo.”

[...]

O Estado mente em todas as línguas de bem e mal; e, fale ele o que for, ele mente – e o que quer que ele tenha, ele roubou.

Falso é tudo nele; com dentes roubados ele morde, esse mordaz. Falsas são até mesmo suas vísceras (NIETZSCHE, 1991, p. 188).

Para longe de Deus e deuses me atraiu essa vontade de criar; o que haveria para criar, se deuses – existissem!

[...]

E eles exclamaram: “Zaratustra é sem-Deus”. [...] Sim! Eu sou Zaratustra, o sem-Deus (NIETZSCHE, 1991, p. 191/203).

Esse deslocamento instaurado nas antigas certezas humanas abala as estruturas do pensamento finissecular. Nietzsche relewa a Dionísio, “o deus da exuberância, da desordem e da música” e desestrutura o mundo apolíneo - “da clareza, da harmonia e da ordem”. (FEREZ, 1991, p. 08).

Atenuando fronteiras entre filosofia, poesia e música, Nietzsche irá propor um modo novo para a percepção filosófica e, decorrente disso, abrirá “mão dos pensamentos calculadores, que necessitam das mensurações e dos argumentos para sobreviver [...] (PUCHEU, 2004, p.121). Superando o aspecto da causalidade na filosofia, natural que tenha ele, portanto, adotado uma focalização do mundo “para além da razão, pela emoção estética” (FERREIRA, S., 2004, p.79). Alberto Pucheu (2004) coloca o filósofo alemão em posição antagônica ao cientificismo, ao “inartístico”, ao “racional”, explicando que são elementos que “corroem a vida” (p. 128).

Por ter sido o homem moderno privado da segurança de um mundo que o nutria com respostas científicas para tudo, preferiram também os pensadores da

época apostar num mundo já não necessitado da “ancoragem no empírico”, como nos diz Pucheu (p. 123).

Embora a opção para explicar o pensamento *fin de siècle* tenha por início o pensar filosófico de Nietzsche na consideração deste trabalho, é importante deixar claro que esse pensamento encontra primeira manifestação em Charles Baudelaire, o poeta e crítico de arte.

Walter Benjamin (1989), dedicado estudioso da obra baudelairiana, traz o conhecimento que Baudelaire entendia ser importante, ou seja, aliar literatura, ciência e filosofia. Nesse sentido, temos similaridade entre ele e Nietzsche, uma vez que este, atendendo à nova ordem da Modernidade, utiliza-se igualmente da atenuação de fronteiras entre ciência e arte. Benjamin evidencia ainda a similaridade entre os dois pensadores quando refere o “comportamento heroico”:

Mesmo que Baudelaire persevere no catolicismo, sua experiência do universo está ligada precisamente à experiência que Nietzsche captou na frase: Deus está morto.
As fontes das quais se alimenta o comportamento heróico⁴ de Baudelaire irrompem dos mais profundos fundamentos da ordem social incipiente em meados do século (1989, p. 168).

Baudelaire alia seu pensamento à prática e, ultrapassando os limites da arte propriamente literária, faz uso do pensamento analítico sobre o “plástico” para avaliar os prenúncios da *modernité*. Em seu ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne*, de 1863, traduzido para o português como *Sobre a modernidade*, Baudelaire tem na obra do pintor e ilustrador Constantin Guys um estímulo para discorrer a respeito de assuntos do fenômeno da vida moderna. Nesta obra, “teoriza” de forma poética sobre o belo, os costumes, o artista, o dândi, o *flâneur*, entre outros elementos formadores e pertencentes ao pensamento finissecular.

A maneira como percebe a Modernidade torna-o também pintor – a obra possibilita vislumbrar matizes, perceber técnicas, visualizar quadros completos do 'Instante' do homem moderno, que é também o 'Instante' de Baudelaire, o tradutor

4 As citações serão grafadas respeitando o momento de suas publicações, portanto, não serão observadas as regras da nova ortografia nessas passagens.

basilar das inquietações, rotinas e constatações inerentes à época.

2.6. Clio apresenta a *modernité* ao tradutor

Benjamin (1989) interpreta o papel exercido por Baudelaire como o do “herói da modernidade”, explicando que “o herói moderno não é herói – apenas representa o papel de herói”, logo, “a modernidade heroica se revela como uma tragédia onde o papel do herói está disponível” (p. 94).

A medida em que “representa o papel do herói”, Baudelaire é aproximado do “artificial” e, contrariando a visão poética de então, lança sobre o mundo natural um olhar “ausente de Natureza”, na interpretação do amigo e escritor Théophile Gautier: “Pela palavra *artificial* deve-se entender uma criação que deve sua existência inteiramente à Arte, e da qual a Natureza está inteiramente ausente” (1915, p.15, tradução nossa).⁵

A representação do artificial é a tônica da obra prima baudelairiana *Les Fleurs du mal*, de 1857. No entanto, a percepção a esse respeito torna-se mais contundente através da leitura de *À rebours*, de J- K Huysmans, publicada em 1884, considerado o primeiro romance simbolista e que, como representativo de valor, carrega a denominação de “bíblia do Decadentismo”. Seu herói é o excêntrico e decadente des Esseintes, personagem cujo viver é embalado por uma constante percepção sinestésica; pela companhia de livros finamente encadernados ostentando em letras douradas o nome de seus autores (Baudelaire, Mallarmé, entre outros representantes do Decadentismo/Simbolismo) (BRADBURY; McFARLANE, 1989).

Em um estudo crítico que prefacia a edição brasileira de *À rebours* (*Às avessas*), José Paulo Paes elege Schopenhauer como o filósofo preferido do personagem “des Esseintes”, representando o “invencível tédio gerado pela abundância” (p.10). Paes justifica que em des Esseintes a busca incessante pelos prazeres é consequência da constante luta para escapar de uma existência enfadonha e o qualifica utilizando as seguintes designações: “asceta do hedonismo”,

⁵ Da versão consultada em Inglês: “By the word *artificial* one must understand a creation owing its existence entirely to Art, and from which Nature is entirely absent”.

“solipsista”, “esteta misantropo”⁶, entre outros (p.15).

O narrador de *À rebours* fala sobre o “artifício”:

O artifício parecia outrossim a des Esseintes a marca distintiva do gênio humano.

Como ele costumava dizer, a natureza já teve a sua vez; cansou definitivamente, pela desgastante uniformidade das suas paisagens e dos seus céus, a paciência atenta dos refinados. No fundo, que chatice de especialista confinado a seu papel; que mesquinha de lojista apegando-se a determinado artigo com exclusão dos demais; que monótona coleção de prados e árvores, que banal agência de montanhas e mares!

Não existe, aliás, nenhuma de suas invenções reputada tão sutil ou grandiosa que o gênio humano não possa criar; nenhuma floresta de Fontainebleau, nenhum luar que cenários inundados de jatos elétricos não reproduzam; nenhuma cascata que a hidráulica não imite se nisso se empenhar; nenhum rochedo que o papelão não assimile; nenhuma flor que tafetás ilusórios e delicados papéis pintados não igualem!

Não há dúvida de que essa sempiterna maçadora já esgotou a indulgente admiração dos verdadeiros artistas e é chegado o momento de substituí-la, tanto quanto possível, pelo artifício (HUYSMANS, 1987, p. 54).

O fato do natural ser tomado como obsoleto remete novamente à ideia de Nietzsche do “Deus está morto”. O artifício quer o seu momento e, para ser pleno, deve suplantar o natural. Na passagem acima, Huysmans revela que este (o tempo de des Esseintes) é o tempo dos homens – tudo podem criar, imitar. É o tempo do artista, do observador – é o tempo de Baudelaire.

Entendida a proposta do “artifício” para a Modernidade, torna-se mais lógico alcançar o olhar do observador em Constantin Guys, o “pintor da vida moderna” que inspirou Baudelaire na escrita de seu ensaio crítico. Gautier (1915) é objetivo ao discorrer sobre o pintor:

Guys, um indivíduo misterioso, o qual ocupou seu tempo indo a todos os cantos estranhos do universo onde qualquer coisa estava

⁶ Respectivamente, “asceta do hedonismo”, seria o praticante da arte do prazer individual, o “solipsista”, aquele cuja única realidade do mundo se constitui no “eu”, e o “esteta misantropo”, o sujeito insociável que é versado em estética.

acontecendo para obter esquetes para jornais ingleses ilustrados e especializados. Este Guys, o qual nós conhecíamos, foi a certa época um grande viajante, um observador profundo e rápido, e um perfeito humorista. Num piscar de olhos ele apreende o lado característico de homens e coisas; em alguns traços do lápis ele os esboçava em seu álbum [...] (p.19).⁷

Porém, como competente representante da poesia francesa, Gautier também soube descrever Guys inferindo nuances poéticas: “Ele possuía num grau raro o senso das corrupções modernas, tanto na alta quanto na baixa sociedade, e ele também colhia, sob a forma de esquetes, suas flores do mal.” (p.20, tradução nossa)⁸.

Com essa clara referência à obra prima de Baudelaire, Théophile Gautier aproxima o pintor e o poeta que, por sua vez, aproxima o pintor da Modernidade, através de sua característica como “observador” que traz na aparência a “apatia” diante da percepção dos novos tempos : “*Homem do mundo*, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes; *artista*, isto é, especialista, homem subordinado à palheta como o servo à gleba” (BAUDELAIRE, 1996, p.16).

Baudelaire explica o quanto esse pintor moderno pode às vezes adquirir facetas de poeta e o quanto pode também igualar-se ao romancista, sendo também “o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (p.13).

Pintar o circunstancial e sugerir o eterno – eis tarefa bastante complexa que surge como o desafio do homem moderno. Baudelaire equaciona isso teorizando sobre a dualidade da arte. Inicia, assim, uma análise do belo e de sua dupla dimensão:

O belo é constituído por um elemento eterno, invariável, cuja quantidade é excessivamente difícil determinar, e de um elemento

7 Da versão consultada em Inglês: “Guys, a mysterious individual, who occupied his time in going to all the odd corners of the universe where anything was taking place to obtain sketches for English illustrated journals. This Guys, whom we knew, was at one time a great traveller, a profound and quick observer, and a perfect humorist. In the flash of an eye he seized upon the characteristic side of men and things; in a few strokes of the pencil he silhouetted them in his album [...]”

8 Da versão consultada em Inglês: “He possessed in a rare degree the sense of modern corruptions, in high as in low society, and he also culled, under the form of sketches, his flowers of evil”.

relativo, circunstancial, que será, se quisermos, sucessiva ou combinadamente, a época, a moda, a moral, a paixão. [...] Desafio qualquer pessoa a descobrir qualquer exemplo de beleza que não contenha esses dois elementos (1996, p.10-11).

A partir da dupla dimensão do belo, conclui ser a dualidade da arte uma decorrência da dualidade que há também no homem: “Considerem, se isso lhes apraz, a parte eternamente subsistente como a alma da arte, e o elemento variável como seu corpo” (1996, p.11).

Continuando em seu raciocínio dialético, Baudelaire afirma ser a Modernidade a busca do artista e postula que o eterno deve ser extraído do transitório. Revela que o objetivo do artista difere da satisfação exclusivamente circunstancial, e que o “artista moderno” irá encontrar o prazer ao elevar o efêmero à potência de eterno – a essa busca, permitiu chamar “Modernidade”.

Na busca do artista encontrará a arte duas “metades”: uma que fará referência ao “transitório”, ao “contingente”; e outra que estará relacionada ao “eterno”, ao “imutável”. Deste modo, Baudelaire entende que para que ocorra a perenidade da obra, é necessário que o artista dela “extraia a beleza misteriosa que a vida humana involuntariamente lhe confere” – assim a “Modernidade” terá o direito a tornar-se “Antiguidade” (p.26).

Em sua busca pela Modernidade, o artista assemelha-se à criança, em grau e curiosidade, e também porque ao “gênio da infância nenhum aspecto da vida é indiferente” (p.19). Como “homem-criança”, assim Baudelaire descreve Constantin Guys, e o afasta de outro representante da época: o dândi. Para o poeta, o dândi compartilha com Guys uma semelhança e, simultaneamente, representa o oposto do pintor: é similar à medida em que ambos tentam a compreensão do mundo; é discrepante já que a curiosidade do homem-criança que há em Guys o distancia da insensibilidade proclamada pelo dândi.

Apesar de notória, a bandeira do insensível que traz o dândi às mãos pode fazer parte do seu território dissimulado e de simulacro. Baudelaire afirma isso uma vez que se posiciona dubiamente a respeito desse “personagem” da vida moderna: “O dândi é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta” (p.20). Nesse sentido, não há melhor exemplo do fingimento em relação à insensibilidade do que o

que perpassa o personagem de Lorde Henry Wotton, na obra do também dândi, Oscar Wilde: na narrativa, o pintor Basílio Hallward exalta-lhe as virtudes, encobertas pela indiferente atitude de dândi:

[...] você é um ótimo marido, porém, envergonhado de suas próprias virtudes. Você é um homem extraordinário. Nunca diz uma coisa imoral e jamais pratica uma ação má. O seu cinismo não passa de uma pose (WILDE, 1981, p.13).

Baudelaire entendia que o dândi era o descendente de nobres castas – fosse ele indígena, inglês ou outro (BENJAMIN, 1989) e observava que exibia uma beleza típica “sobretudo no ar frio” cuja intenção era não demonstrar sentimentos (BAUDELAIRE, 1996, p. 53). Revela ainda que é o homem de posses, sem a necessidade laboral e praticamente desocupado, por assim dizer – seu único desejo é a busca da filosofia do prazer. Mais uma vez, a ilustração é possibilitada pelo personagem de Wilde, Lorde Henry Wotton: “[...] dedicou-se ao sério estudo da mui aristocrática arte de não fazer absolutamente nada” (1981, p. 43). E, numa observação do próprio tio a seu respeito: “- Olá, Henry – disse o velho cavalheiro -, que te traz tão cedo? Pensava que vós, os elegantes, jamais vos levantásseis antes das duas, nem aparecêsseis antes das cinco” (1981, p.44).

À primeira instância, se poderá pensar do dândi que é um aspirante a riquezas (as quais poderão lhe proporcionar as incursões no mundo dos prazeres); contrariamente, porém, Baudelaire esclarece que o dinheiro não é a peça fundamental – o dândi deixaria “essa grosseira paixão aos vulgares mortais”. Na concepção do dandismo, as roupas, as atitudes, são apenas tomadas de empréstimo para que evidencie a “superioridade aristocrática de seu espírito” (1996, p. 49). E Baudelaire apela ao leitor pela redenção desse idólatra de si: “[...] que o leitor não se escandalize com essa gravidade no frívolo⁹, que se lembre que há uma grandeza em todas as loucuras, uma força em todos os excessos” (1996, p.50).

A altivez de casta embevecidamente representada pelo dândi quer dizer de

9 Tomando partido das palavras de Baudelaire, “gravidade” e “frívolo”, Gonzaga Duque lança um livro composto por artigos a respeito de arte e das mudanças progressistas no Rio de Janeiro, “Graves e frívolos”, que utiliza a revista Kosmos para sua veiculação a partir de 1904, com uma segunda edição em forma de livro já em 1910.

sua necessidade de romper com o rotineiro (BAUDELAIRE, 1996) – para isso, toda e qualquer frivolidade representativa de valor moderno irá lhe inflamar os sentidos. O narrador de *O retrato de Dorian Gray* explicita isso: “[...] pessoas antiquadas e que não compreendiam que vivíamos numa época em que as coisas supérfluas são as únicas necessárias [...]” (1981, p. 116).

Em seu ensaio crítico, Baudelaire ainda descreve a figura do *flâneur*, lançando para ele o codinome “observador apaixonado” (1996, p.20). Ao contrapor a paixão da *flaneurie* ao tédio do dandismo, o poeta estabelece a principal diferença entre os dois componentes da Modernidade.

Benjamin entende que a denominação utilizada por Baudelaire e Edgar Allan Poe para o *flâneur* difere. Enquanto Baudelaire relacionava o *flâneur* à imagem de “homem das multidões”, Poe, talvez por estar mais acostumado a trilhar os caminhos da obscuridade e do pessimismo, via o *flâneur* como um inseguro em seu meio social, buscando a multidão como esconderijo: “A diferença entre o antissocial e o *flâneur* é deliberadamente apagada em Poe” (BENJAMIN, 1989, p. 45).

Não importando se “observador” ou “antissocial”, relevante é perceber no *flâneur* de Baudelaire ou no de Poe seu “campo de ação”: todo e qualquer lugar onde habitem multidões. Necessita desse espaço porque, em tese, lá estará para estudar “a aparência fisionômica das pessoas, para ler-lhes a nacionalidade e a posição, o caráter e o destino, pelo seu modo de andar, pela sua constituição corporal, pela sua mímica facial [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 203). Está ali, mas incógnito. Demonstra a ociosidade, mas sua mente trabalha, incansável. Parece não notar, mas é, no fundo, vigilante perspicaz da Modernidade que passa, e acontece. Benjamin, sob um ponto de vista mais marxista, justifica sua ociosidade dizendo ser “uma demonstração contra a divisão do trabalho” (1989, p. 199) e nele percebendo o “observador incansável” de que trata Baudelaire, aproxima-o de uma profissão: a de “detetive”.

Elogiando a arte mnemônica na pintura, Baudelaire é sutil ao contrapor o belo à verdade, uma vez que explicita em Guys a técnica do desenho pela memória, sem a utilização de modelos. Sem o objeto a ser reproduzido por imitação, o pintor de talento permitirá que as imagens de sua observação da vida moderna sejam fermentadas e decantadas no cérebro, como bom vinho, e assumam o matiz correto

em relação às lembranças processadas. E assim segue Baudelaire em sua análise crítica da Modernidade, sempre a focalizar o artifício como o meio do qual se vale o artista da vida moderna; o artifício que revelará a exuberância da coqueteria militar, a impossibilidade de separação entre a mulher e sua indumentária e os objetos que a adornam, a maquilagem que, a princípio, ao lançar mão do artificial, objetiva o destaque do natural.¹⁰

Em uma das passagens mais polêmicas de *Le peintre de la vie moderne*, Baudelaire faz oposição à natureza de maneira tão contundente que, ao leitor de sua análise, parece ser seu inimigo:

[...] a natureza não ensina nada, ou quase nada, [...] ela *obriga* (grifo do autor) o homem a dormir, a beber, a comer e a defender-se, bem ou mal, contra as hostilidades da atmosfera. É ela igualmente que leva o homem a matar seu semelhante, a devorá-lo, a sequestrá-lo e a torturá-lo; pois mal saímos da ordem das necessidades e das obrigações para entrarmos na do luxo e dos prazeres, vemos que a natureza só pode incentivar apenas o crime. É a infalível natureza que criou o parricídio e a antropofagia, e mil outras abominações que o pudor e a delicadeza nos impedem de nomear. É a filosofia (refiro-me à boa), é a religião que nos ordena alimentar nossos pais pobres e enfermos. A natureza (que é apenas voz de nosso interesse) manda abatê-los. Passemos em revista, analisemos tudo o que é natural, todas as ações e desejos do puro homem natural, nada encontraremos senão horror. Tudo quanto é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano hauriu no ventre da mãe, é originalmente natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*, [grifo do autor] sobrenatural, já que foram necessários, em todas as épocas e em todas as nações, deuses e profetas para ensiná-la à humanidade animalizada, e que o homem, *por si só*, [grifo do autor] teria sido incapaz de descobri-la. O mal é

praticado sem esforço, *naturalmente*, [grifo do autor] por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte (BAUDELAIRE, 1996, p. 56-7).

2.7. Clio apresenta a *modernité* ao mundo

¹⁰ No capítulo “Elogio da maquilagem”, Baudelaire observa que o vermelho e o preto agem no sentido de tornar a mulher mais próxima ao “mistério da sacerdotisa” - o vermelho nas maçãs do rosto acentuaria a luz nos olhos; o preto, por sua vez, tornaria o olhar “mais profundo e singular” (BAUDELAIRE, 1996, p.60)

“Pensar a Modernidade” a partir dos escritos de Charles Baudelaire foi tarefa a que se empenharam importantes autores ao redor do mundo. Em seus primeiros momentos, tais autores esforçaram-se em detectar os novos acontecimentos que iam modificando o homem em seu modo de pensar e viver, dentro de seus países e conforme suas políticas. A maioria desses pensadores não foi capaz, naturalmente, de entender o momento pelo qual passavam em amplitude – o entendimento das filosofias inerentes à uma época necessita, é claro, do transcorrer de certo tempo para uma mais abrangente apreensão e assimilação.

Alguns dos textos pioneiros da Modernidade estão contidos na obra organizada pela professora Irlemar Chiampi (1991), *Fundadores da modernidade*, tematizados de acordo com a nacionalidade a que pertencem seus autores. Cabe destacar o ideário de alguns de seus representantes no que tange à estética e que está em conformidade com os ditames da *modernité* escolhidos por Baudelaire:

Na literatura alemã, Ruth Röhl (apud CHIAMPI, 1991) seleciona textos de Novalis, Schlegel, Büchner e Nietzsche para a ilustração dos textos fundadores. Em seu texto de apresentação, e de interesse para o foco desta dissertação, Röhl corrobora com a reflexão sobre a Modernidade, dizendo que “o pensamento que abre e fecha a obra de Friedrich Nietzsche é a tese de que a vida só se justifica como fenômeno estético”, e que o filósofo tornou-se uma figura emblemática da Modernidade, uma “espécie de anarquista das petrificações culturais” (p.24-5). No texto de Nietzsche, *O caso Wagner*, de 1888, tem-se a avaliação do quanto o músico encerrava valores tidos como “modernos” em sua obra – a aproximação com o artificial no forçar das “caretas” de interpretação das sinfonias (a chamada “mentira do grande estilo”) é a principal delas (NIETZSCHE, 1979 apud CHIAMPI, 1991, p. 52). Nietzsche ainda pontua que Wagner “resume a modernidade”, sendo considerado o “artista moderno *par excellence*” (p.56). Na mistura dos elementos mais requeridos ao mundo de então – o elemento brutal, o artificial e o inocente – Nietzsche vê em Wagner o músico *décadent*, ou seja, aquele que considera ser útil seu próprio gosto e que o proclama como um gosto acima dos demais. Sofrendo da “nevrose”¹¹ típica dos decadentes, Wagner é acusado por Nietzsche de uma exacerbação da sensibilidade que o conduzia à escolha de uma galeria de heróis e

11 Entenda-se o termo “nevrose” como o mais atual “neurose”, distúrbio emocional cuja característica principal é a ansiedade.

heroínas com características psicológicas voltadas para essa doença – e que nada é mais moderno do que isso.

Sabendo-se que Nietzsche era um homem de extremos e tão completamente variável quanto o período que representava, é natural que haja o entendimento dos dois momentos distintos que o relacionam a Wagner: o de admiração e amizade, e o de desprezo como artista. No sentido do desprezo, Nietzsche encontra o elo perfeito para relacioná-lo à Modernidade, também objeto de sua crítica. Culmina em suas colocações por evidenciar o valor positivo de Wagner quanto à riqueza de detalhes na música e, logo em seguida, acusar que tudo em sua música que se tornou popular “é de gosto dúbio e corrompe o gosto”, além de relevar a posição do músico na história: “a ascensão do *ator* (grifo meu) na música”; e conclui: “É algo evidente: o grande sucesso, o sucesso de massa, não está mais com os autênticos – é preciso ser ator para obtê-lo!” (NIETZSCHE, 1979 apud CHIAMPI, 1991, p.58) – a ironia do poeta-filósofo novamente transparece.

Nas literaturas de língua inglesa, a Modernidade é fundamentada por textos dos ingleses Samuel Taylor Coleridge, Percy Bysshe Shelley e Mathew Arnold; dos irlandeses Oscar Wilde e William Butler Yeats; e dos americanos Edgar Allan Poe e Ralph Waldo Emerson. Na apresentação desses textos, temos as colocações de Munira Hamud Mutran (apud CHIAMPI, 1991) que tenta estabelecer uma datação para o “moderno”, explicitando que uma definição do termo que se possa tomar como “única e abrangente” é inútil, uma vez que o moderno não combina com o cronológico e sua ideia é a de uma existência que trabalha em relação ao que “não é moderno” (p.61). Estabelece, no entanto, uma delimitação do período para a chamada “Modernidade”, que estaria entre as décadas de 1870, 1880 e 1890, podendo ter culminado até as décadas de 1920, 1930 ou 1939. Analisa, igualmente, que todos os representantes dos textos fundadores apresentados foram responsáveis por um abalo no cânone em voga à época, reestruturaram a poesia através de uma “experimentação métrica”, uso do símbolo e da experiência individual.

Colocando Oscar Wilde como figura importante no período que transita entre a Decadência e o Modernismo, Mutran (apud CHIAMPI, 1991) elege partes de dois de seus textos: *The decay of lying* (1889), ou *A decadência da arte de mentir*, e o

prefácio a *The portrait of Dorian Gray* (1890), ou *O retrato de Dorian Gray*. No primeiro excerto, uma poderosa crítica ao realismo, Wilde relaciona a “decadência na arte de mentir” de alguns poetas do século XIX à decadência da literatura do século XIX, devido à exacerbação dos critérios de imitação da vida em infinitos detalhes – o que, em sua concepção, não seria arte: estaria ligada à ideia de “espelho”, e não de “véu”, quando a arte encontra “perfeição em si mesma” (MUTRAN apud CHIAMPI, 1991, p.63). Nesse sentido, vale a lembrança de Baudelaire e sua contraposição entre “belo” e “verdade”.

A “mentira” acompanha o artista moderno de acordo com Wilde (1957 apud CHIAMPI, 1991, p. 91) e por isso a visão do “grande artista” está nele pois, “o grande artista nunca vê as coisas como elas são. Se o fizesse, deixaria de ser um grande artista”. Dentro desse pressuposto, Wilde critica pejorativamente a obra de Émile Zola e, através dela, toma postura ferrenha contra o realismo, apontando o quão “desinteressantes” são seus personagens, frutos não da 'criação' do escritor e sim 'cópias' da vida:

A arte pode, algumas vezes, buscar parte de sua matéria-prima na Vida e na Natureza, que no entanto só alcançarão qualquer valor artístico quando traduzidas através das convenções do artista. No momento em que a Arte abandona a imaginação como meio de expressão, abandona tudo. Como método, o Realismo é fracasso total. [...] A vida transcorre mais depressa que o Realismo, mas o Romantismo corre à frente da vida (WILDE, 1957 apud CHIAMPI, 1991, p. 91).

E complementa, no prefácio à *O retrato de Dorian Gray*, repleto de seus inteligentes aforismos:

[...] Pensamento e linguagem são para o artista instrumentos de uma arte. [...] Do ponto de vista da forma, o modelo de todas as artes é a do músico. Do ponto de vista do sentimento, é a profissão do ator. Toda arte é, ao mesmo tempo, superfície e símbolo. Os que buscam sob a superfície fazem-no por seu próprio risco. Os que procuram decifrar o símbolo correm também seu próprio risco. Na realidade, a arte reflete o espectador e não a vida. [...] Toda arte é completamente inútil. (WILDE, 1981, p. 7).

O também irlandês, William Butler Yeats, em seu ensaio crítico *O outono do corpo*, explica a Decadência:

[...] vejo nas artes de todos os países aquelas luzes desmaiadas e cores desmaiadas e contorno esmaecidos, e energias esmorecidas, que muitos chamam de “a Decadência”, e que eu, porque acredito que as artes jazem sonhando com o que há de vir, prefiro chamar o outono do corpo (YEATS, 1976 apud CHIAMPI, 1991, p. 94).

Yeats defende, como Wilde, o uso da descrição com toques de vaguidade para acentuar o espiritual. O autor traz à lembrança um tempo em que ele também escrevia “o mais vividamente possível” e, como leitor, por vezes, também apreciava longas descrições nas obras. Estabelece o momento de quebra desse gosto como leitor e escritor, dizendo que perdeu “a vontade de descrever a aparência das coisas”, (YEATS, 1976 apud CHIAMPI, 1991, p. 92) e ao perceber que o prazer literário só poderia ser encontrado fora do 'externo'. Na questão do 'externo' é possível vislumbrar um paradoxo bastante relevante na arte da Modernidade: embora o 'artificial' esteja fortemente relacionado ao 'externo', ele quer, na verdade, remeter ao 'interno', uma vez que ali figura entre os representantes da Modernidade para dar ênfase ao turbilhão espiritual que os perpassa.

Tomando para si a incumbência antes dada aos representantes das religiões, Yeats define um novo tempo, no qual mudanças significativas para a arte deverão ocorrer. Diz que já é tempo de “as artes carregarem nos ombros” o fardo antes destinado aos “sacerdotes” e que essa mudança de atitude encarregar-se-á de dotar a mente com a “essência das coisas”, e “não com as coisas” (YEATS, 1976 apud CHIAMPI, 1991, p. 95).

Sob o enfoque dos pensadores e escritores russos, é perceptível uma consideração imanente da literatura. Tal como mais tarde fariam os 'formalistas', os fundadores da Modernidade russa mostram-se em igual sintonia com o que acontece de “literário” dentro da “literatura” (leia-se aqui o “literário” como “técnica de composição”).

Nas cartas de Anton Tchékhov, escritas entre 1883 e 1899, exemplos da nova forma de compor ditada pela arte moderna, são notórios. Na carta para Alekséi Maksímovitch, Tchékhov orienta o amigo através de dicas de composição que estão

em consonância com a nova maneira de ver a literatura. E aconselha o amigo a realizar cortes, na revisão do texto, nos qualificadores dos substantivos e dos verbos, criticando-o: “Você coloca tantos atributos que a atenção do leitor dificilmente se orienta e ele se cansa” (TCHÉKHOV, 1963 apud CHIAMPI, 1991, p. 169). Complementa ainda que há dificuldade desse tipo de informação ser processada no cérebro e que a literatura “deve entrar imediatamente, num segundo” (TCHÉKHOV, 1963 apud CHIAMPI, p. 170).

Liév Tolstói, por sua vez, não realiza na obra *O que é a arte?*, de 1909, a distribuição de conselhos, mas constata alguns pontos relevantes para o interesse da Modernidade. Cita alguns procedimentos levados a termo pelos artistas no intuito de produzir arte, entre eles o chamado “empréstimo”, de importância para o mérito deste trabalho, que diz respeito a retomada de obras pertencentes ao passado e adaptação dessas mesmas obras para que pareçam novas, “seja um tema completo ou um conjunto de elementos poéticos consagrados” (TOLSTÓI, 1964 apud CHIAMPI, p. 171). O romancista russo também refere à atenuação de fronteiras que se dá nas artes em geral, ou seja, a arte que representa outras artes – como exemplos, cita a música que incorpora a “descrição” (Wagner), outras manifestações artísticas que se valem da influência de várias formas de arte no afã de “produzir estados de espírito’, como faz toda arte decadente” (apud CHIAMPI, 1991, p. 174). Em consonância com as preconizações de Wilde e Yeats em relação ao uso de detalhes nas descrições, Tolstói igualmente adverte que esses recursos retiram a atenção dos leitores, aqueles que realmente estão interessados na percepção das “impressões artísticas”:

Não é menos estranho querer apreciar uma obra de arte em função de seu realismo, da veracidade dos detalhes que ela contém, do que pretender julgar o valor nutritivo dos alimentos a partir do aspecto que eles apresentam. Quando definimos o valor de uma obra pelo seu realismo, estamos nos referindo não a uma obra de arte, mas a uma imitação (TOLSTÓI, 1964 apud CHIAMPI, 1991, p. 175).

A Modernidade tem sido vista sob novos enfoques teóricos que vem sendo aplicados no sentido de dimensionar e explicar o fenômeno. Em sua análise e rediscussão, dois nomes acabam surgindo: Walter Benjamin e Marshall Berman.

Marshall Berman, na obra *Tudo que é sólido desmancha no ar* (2007), desde o título já deixa claras suas intenções, uma vez que este é parte de uma frase escrita por Karl Marx, no seu *Manifesto Comunista*, de 1888: “Tudo que é sólido desmancha no ar, tudo que é sagrado é profanado, e os homens finalmente são levados a enfrentar [...] as verdadeiras condições de suas vidas e suas relações com seus companheiros humanos” (MARX, 1888 apud BERMAN, 2007, p. 31). Berman esclarece a escolha do título de seu livro dizendo entender ser essa “imagem” a que “coroa” os aspectos descritivos os quais Marx utiliza para a compreensão da “moderna sociedade burguesa” (2007, p. 111). Defende também que o marxismo, o modernismo e a burguesia estão intimamente relacionados no que considera uma “estranha dança dialética”, muito embora essa afinidade não seja admitida pelos modernistas e nem pelos burgueses.

No seu entendimento da Modernidade, Berman se vale de vocábulos antitéticos de grande significado, dizendo que é “unidade de desunidade”: os homens estão 'unidos' porque compartilham o mesmo sentimento de desintegração, de estado mutante, de forças ambíguas que atuam de modo a jogá-los num mesmo redemoinho mas, paradoxalmente, estão 'desunidos' uma vez que esse universo turbulento irá promover certo isolamento. É, assim, “sólido” porquanto coloca todos os indivíduos partilhando do mesmo momento; “desmancha no ar” porque o momento não oferece segurança, porque está repleto de ambivalências e contradições.

Com essa concepção de Modernidade que remete à ambiguidade e diluição, Berman irá propor uma forma de análise que preenche os requisitos da dialética hegeliana, aproximando-se do texto de Baudelaire, *Sobre a modernidade*: o pintor da vida moderna, contrapondo-se a ele e chegando a conclusões próprias.¹²

A consonância em relação à Modernidade vista sob o olhar de Baudelaire é revelada em Marshall Berman à medida em que tece elogios aos poemas em prosa escritos por ele e agrupados na obra *Le spleen de Paris* (1869), que considera serem “o mais rico e profundo pensamento de Baudelaire sobre a modernidade” (BERMAN, 2007, p. 175).

Walter Benjamin é apontado pelo próprio Marshall Berman (2007) como o

12 A dialética hegeliana é representada pela tríade “tese, antítese e síntese”.

primeiro a relatar pontos de “afinidade” entre o pensamento marxista e baudelairiano. Em sua obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1989), Benjamin não estabelece de forma explícita esta ligação entre os dois, porém, em várias passagens, é possível notar uma tentativa de análise de cunho mais sociológico através da utilização dos poemas de Baudelaire.

Benjamin defende que Baudelaire reflete verdadeiramente a estética da Modernidade em seu livro de poemas *As flores do mal*. Contrariamente ao que se possa pensar em primeira instância, a 'teoria' estabelecida pelo poeta em seus ensaios críticos constitui seu “ponto mais fraco”, na visão de Benjamin. Isso se deve ao fato de Baudelaire não ter propiciado em seus ensaios contrapontos com a arte antiga – o que acontece em *As flores...* (1989, p.81). Tendo isso em mente, na obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, Benjamin dá razão de existência a seu estudo principalmente através da obra poética baudelairiana. Nela encontra os “sintomas” de uma Modernidade premente, cujos elementos estão a obedecer considerável grau de reificação. O homem é reificado quando o poeta, em sua obra, coloca nas ruas a presença do dândi e do *flâneur*; a mulher, a medida em que a maquiagem age no sentido de evidenciar seus traços naturais através do artificial; o espaço é reificado, com suas galerias iluminadas e seus cafés que convidam a mais do que gastronomia, convidam à observação e reflexão do “momento” que passa, e dotam o observador do chamado *spleen* – que é a própria reificação do tempo:

No *spleen*, o tempo está reificado; os minutos cobrem o homem como flocos de neve [...]. No *spleen*, a percepção do tempo está sobrenaturalmente aguçada; cada segundo encontra o consciente pronto para amortecer o seu choque (BENJAMIN, 1989, p. 136).

O homem e a mulher, reificados, serão aproximados da feição de “mercadoria” e, nesse sentido, a proposta do estudo de Benjamin que analisa “o auge do capitalismo” pode ser melhor entendida.

Walter Benjamin utiliza-se em sua abordagem de três tópicos de fundamental importância para o entendimento do pensar baudelairiano: a boêmia, o *flâneur* e a modernidade. Valendo-se de algumas ideias em Marx, e considerando-o como um filósofo a pensar igualmente a Modernidade, Benjamin analisa algumas de suas

reflexões para montar um perfil do homem sob a influência desses momentos de mudança. Nesse aspecto, faz a diferença, considerando que Karl Marx tem sido caracterizado nas obras críticas muito mais pela sua produção como economista, sociólogo e crítico político do que, propriamente, por sua feição mais literária, de pensador humanista que pensa a individualidade.

A aproximação entre Marx e Baudelaire é feita por Benjamin, inicialmente, no pensamento explicitado por Marx sobre a “boêmia”, no qual surge a figura do “conspirador”, seus locais de encontro, as tavernas; suas escolhas de vida, levam ao que foge à regra. Nesse contexto, Benjamin tem em Baudelaire o “conspirador profissional” (1989, p.09). A semelhança de Baudelaire com o conspirador é constatada por Benjamin por intermédio das ideias de Marx a respeito do “ideal terrorista”, e essa evidência é citada na carta que o poeta escreve à mãe (1865), na qual a “ameaça” é feita em relação ao público leitor:

Se alguma vez recuperar o vigor e a energia que já possuí, então desabafarei minha cólera através de livros horripilantes. Quero incitar toda a raça humana contra mim. Seria para mim uma volúpia que me compensaria por tudo (BAUDELAIRE, 1932 apud BENJAMIN, 1989, p.12).

Benjamin ainda aponta para alguns elementos dúbios em relação ao comportamento filosófico de Baudelaire: por vezes, a defender o aspecto utilitário da arte, por outras, a máxima “*l'art pour l'art*”; em certos momentos, a demonstrar um respeito às causas revolucionárias, em outros, “tinha ouvidos para a voz superior que fala através do rufar dos tambores das execuções” (p.22). Nesse aspecto, é possível conceber uma imagem do homem moderno que é paradoxal, cuja “solidez” “desmancha no ar”, de acordo com a interpretação de Marshall Berman.

No objetivo de introduzir a figura do *flâneur* em suas considerações, Benjamin concede explicações à figura do “literato”, justificando o ócio como um pré-requisito para sua existência e melhor desempenho. Sua situação é similar às relações de mercado nos quesitos “oferta” e “procura”,¹³ e Benjamin o situa como o *flâneur* que

¹³ Benjamin cita como exemplo do poeta que aceita pagamento em troca de suas “confissões” o soneto de abertura de *As flores do mal* (2005), “Ao leitor”. O seguinte trecho foi retirado da própria

se “dirige à feira”: seu pensamento está fixo no ato da observação, no entanto, sua verdade é a que necessita “procurar um comprador” (p.30). É o escritor como mercadoria. Nesse âmbito, Benjamin aproxima o poder de atuação exercido pelos entorpecentes, poder o qual considera como importante “efeito social” e que escapou à análise de Baudelaire. Esse “poder” significa que, sob efeito, os adictos manifestam certo “charme”, e isso representaria o mesmo efeito da mercadoria na mente da “multidão inebriada” (p. 53).¹⁴

O *flâneur* oportuniza a análise de alguns tópicos a ele ligados. Benjamin o faz tomando partido de relações intertextuais: obras de Balzac se ligam ao *flâneur* na temática das histórias de intrigas e detetives (Benjamin dota o *flâneur* dessa que é a “profissão” mais adequada ao observador); Poe é trazido à reflexão benjaminiana e ligado a Baudelaire uma vez que realizou incursões na narrativa de cunho científico, no intuito de gerar o romance policial (Baudelaire não produziu obras desse tipo mas, em *As flores do mal*, Benjamin encontra alguns de seus elementos primordiais: “a vítima e o local do crime”, no poema “Mártir”, “o assassino”, em “O vinho do assassino”, e “a massa”, em “O crepúsculo vespertino”) (BENJAMIN, p. 41). Ainda em Edgar Allan Poe, Benjamin encontra parâmetros de análise para fazer a distinção entre “o homem das multidões”, o *flâneur* (para Poe, um inseguro que deseja perder-se na multidão justamente por não ser apto ao convívio social; para Baudelaire, um observador atento, que deseja o conforto das multidões porque delas se alimenta, porque elas lhe proporcionam chegar próximo ao “artista” que está dentro dele). Victor Hugo é trazido para a reflexão no tocante às multidões: a “massa”, para ele, é a representação da heroína da Modernidade; para Baudelaire, ela serve como refúgio para o herói.

Benjamin discorre sobre esse herói da Modernidade, bastante ligado à

obra de Baudelaire (2005, p.13), visto que Benjamin não fornece o soneto em sua análise: “Frouxo é o arrependimento e tenaz o pecado, / Por nossas confissões muito é o que a alma reclama, / Voltando com prazer a um caminho de lama, / Crendo lavar as manchas com pranto amaldiçoado.”

14 Nesse ponto, é relevante considerar os estudos e escritos de Baudelaire à respeito de drogas. Sendo também um usuário, Baudelaire deteve-se bastante nessa questão, produzindo importante obra de referência no assunto: *Paraísos Artificiais*, originalmente editado em 1860. Não foi o pioneiro nessa questão e deixa isso claro, uma vez que seus estudos têm também por base a obra do inglês Thomas de Quincey, traduzida como *Confissões de um comedor de ópio ou como Confissões de um opiômano inglês*, com primeira edição em 1822. Ambos realizam um inventário bastante científico e poético em torno dos efeitos alucinógenos das drogas e, no caso de Baudelaire, até mesmo do vinho.

concepção do artista. Utiliza-se do que veio a chamar “metáfora do esgrimista” para defini-lo. O esgrimista – no caso do exemplo tomado por Baudelaire, Constantin Guys – faz uso de seus utensílios de trabalho (lápiz, pincel) para a perseguição voraz da ótica mnemônica perfeita, do matiz que irá dotar a obra de arte da profundidade necessária para que seja perene enquanto obra. Esse ato revela a extenuação física do esgrimista, que realiza um duelo solitário, na tentativa da melhor captação do instante que o move. Benjamin assim também vê Baudelaire: seu trabalho podia ser reconhecido “sob a imagem da esgrima” (1989, p.70).

A imagem que Benjamin traz à luz a respeito do herói da Modernidade é a do homem obscuro, em conflito e em desajuste com o ambiente que o circunda; daí compreendê-lo como o sujeito diante da morte que, sendo “vontade heroica”, representa o domínio que esse sujeito pode ter em relação à Modernidade. Nesse contexto, Benjamin cita o “suicídio”¹⁵ não mais como “renúncia”, e sim como “paixão heroica” (p.75).

O “assunto heroico” do herói da Modernidade é o “lixo”: o poeta faz sua seleção a partir de tudo o que a cidade despreza e, nessa ideia, subjaz a semelhança com o “trapeiro”, que valoriza o que por outros é descartado e “solitário [...] realiza seu negócio nas horas em que os burgueses se entregam ao sono [...]” (BENJAMIN, 1989, p. 78/9).

Benjamin utiliza-se dos clássicos para discorrer a respeito dos “trabalhos” do herói moderno,¹⁶ que tem como tarefa mais relevante a descrição da Modernidade. Para esse fim, como já mencionado, considera que Baudelaire atinge tal meta de cumprimento de suas tarefas não quando teoriza sobre a Modernidade, e sim através da obra poética *As flores do mal*.

Uma das possíveis figurações a caracterizar o herói moderno é ainda a do dândi. Sublime em aparências, esse personagem era a demonstração da força

15 Nisso o homem moderno assemelha-se ao homem sob a influência do “Estoicismo”, fundado por Zenão no século IV a.C., e cujo conteúdo filosófico trazia uma proposta de rigor com o corpo e a mente. Sendo Sêneca um de seus seguidores, em suas cartas há fortes evidências e até mesmo apologias ao suicídio, o qual não era tido como 'fuga', e sim como 'atitude racional do homem sábio'. Pirateli e Melo nos dizem que “Em consonância com os ensinamentos estoicos, Sêneca ressalta que a morte não precisava ser apenas natural, visto a sua indução por meio do suicídio ser legítima em determinadas circunstâncias e se converter num exercício de virtude libertadora” (2006, p. 68/9). Verlaine é citado por Ernest Raynaud, como sendo o autor da frase: “A decadência [...] é Sêneca a cortar suas veias declamando versos [...]” (In: MORETTO, 1989, p. 180)

16 Clara referências aos “Doze trabalhos de Hércules”, mito dos clássicos gregos.

inabalável revelada sob a forma da elegância gestual, o que lhe conferia certa afinidade com a ideia que se tem de “satânico”.¹⁷

No cumprimento de suas “tarefas heroicas”, o herói moderno tinha de valer-se de “papéis”: daí a aproximação que realiza Benjamin entre Baudelaire e o *flâneur*, o dândi e o trapeiro.

Com relação aos temas em Baudelaire, cabe destacar o *spleen*, a experiência do choque, a multidão e a *durée*. O *spleen* quer dizer da própria melancolia do homem moderno a perceber que não mais faz parte do mundo da tradição; a experiência do choque remete à imagem do poeta como esgrimista, sua resistência enquanto catalizador das imagens em *flash* que lhe impõe a Modernidade; a multidão, cujo sem número de olhos não arrisca lançar ao semelhante “um olhar sequer” quer dizer da massa amorfa, feita do enclausuramento de seus indivíduos em invisíveis celas próprias – o paraíso para o “observador” da vida moderna; a *durée* (duração), é baseada no entendimento bergsoniano do tempo que está desvinculado do chamado “tempo da ciência” e refere-se ao qualitativo e não ao quantitativo. Isso é motivo, na análise de Benjamin, para que a “alma humana seja liberada da obsessão do tempo” (p. 131). A *durée* refere-se ao “eterno presente” constatado por Baudelaire (nesse sentido, a ideia de temporalidade configura-se como um dos temas baudelairianos mais relevantes para Benjamin, uma vez que o desapego à tradição proporcionado pela *durée* conduz ao principal *leitmotiv* do homem da Modernidade: o sujeito “descentrado” – porque é vasto em incertezas e, simultaneamente, “centrado” – em relação a si, ao seu “momento”, o que o conduz ao *spleen*.¹⁸

Dotando a *durée* da importância que lhe é merecida para o entendimento da questão central da Modernidade, Benjamin entende o grande impasse da reflexão baudelairiana – recuperar o tempo presente mas ainda “incomodado” por um lampejo do passado, o que faz da arte moderna a revelação de um sentimento de ausência que se torna continuamente presente.

17 Tão “mestre das mentiras” quanto o próprio demônio, o dândi utilizava-se de sua máscara cérea inabalável para demonstrar a indiferença ante os novos tempos (embora o entendimento que se tenha hoje é que fosse sensivelmente analítico em relação a seu tempo).

18 Importante lembrar do “Instante” no *Assim falou Zaratustra*, conforme Nietzsche. Benjamin resgata em Baudelaire que o mundo moderno tem sua ênfase no presente, abandonou a tradição do passado e não consegue ainda visualizar o futuro. É o homem sob o “portal” imaginado por Nietzsche: ele chora pelo passado, sente-se perdido no presente e temeroso pelo futuro.

Por realizar uma leitura sociológica da Modernidade (em concordância com o olhar de Baudelaire, igualmente “social”), Walter Benjamin também será considerado para o embasamento teórico desta dissertação, no entendimento de que suas visões estéticas sobre a Modernidade, vistas em conjunto, vão dar conta do aspecto literário contido na obra *Esphinge*, de Coelho Neto.

2.8. Clio veste as roupas de Salomé

O final do século XIX se configura como um período bastante inclinado à criação de novos nomes para movimentos literários. Círculos vão se formando, a ostentar bandeiras sob diferentes denominações e apresentando sutis discrepâncias entre si.

Por alguns estudiosos do período, esses movimentos foram considerados equivalentes; outros, realizaram distinções em termos de ordem cronológica de surgimento destes; outros ainda reconheceram os diferentes círculos a partir de uma identificação estética que lhes era peculiar. Nesse sentido, Bradbury e McFarlane deixam claro que “os nomes, em suma, não são guias estilísticos conclusivos” para o período (1989, p. 159) e que as distinções entre os movimentos, vistas à luz do conhecimento que hoje se verifica, representam “variações de grau” (p. 166).

O grande impasse parece recair sobre os termos “Decadentismo” e “Simbolismo”, o que lhes concede um caráter de análise multifacetado.

Ernest Raynaud, por exemplo, em artigo de 15 de dezembro de 1903, intitulado “Les poètes décadents”, considerava que decadentes e simbolistas agiam de forma paralela, tendo similares “ódios e admirações”, desejando dotar suas obras de igual mistério (RAYNAUD, 1903 apud MORETTO, 1989, p. 188).

Contudo, Fulvia Moretto (1989) cita Guy Michaud em artigo de 1947 para estabelecer algumas diferenças que diriam respeito ao tipo de reação que os dois momentos representaram em relação aos movimentos anteriores, Parnasianismo e Naturalismo: enquanto o Simbolismo vai se firmar com um “caráter mais positivo, vital”, o Decadentismo representará uma “reação negativa”; no entanto, os

movimentos não significariam a existência de “duas escolas” e sim “duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas da revolução poética” (MICHAUD, 1947 apud MORETTO, 1989, p. 29).

Outro teórico citado por Fulvia Moretto na tentativa de explicação para o período é Jean Pierrot. Em sua obra *L'imaginaire décadent* (1977), Pierrot defende que o Decadentismo não expirou com a chegada do Simbolismo:

Evangelho das Correspondências, importância da música, adoção do verso livre e frequência das discussões técnicas, idealismo filosófico, gosto pelo universo do sonho e das lendas, enfim, abundância de obras com duplo sentido são tendências que coexistem sem nunca se unificarem verdadeiramente numa doutrina muito coerente ou, pelo menos, partilhada por todos. [...] a dominante afetiva se mantém, em geral, bastante melancólica e o recurso ao imaginário decadente, baseado nos sonhos e nas lendas, continua a ser predominante [...]. A Decadência constitui o denominador comum de todas as tendências literárias que se manifestam nos vinte últimos anos do século (PIERROT, 1977 apud MORETTO, 1989, p. 29/30).

Cassiana Carollo (1980), aponta para a crítica de base francesa que tenderá à compreensão do Decadismo¹⁹ como sendo uma primeira fase do Simbolismo. A teórica critica a tendência da consideração dos movimentos estéticos a partir de um sistema de “oposições binárias”, que não dá conta de “contradições internas” e que coloca os autores numa posição taxonômica que revela múltiplas possibilidades, resultando em um certo “atropelo nas classificações” (1980, p. 01). Por essa razão, entende que o posicionamento da crítica que desconsidera as diferenças entre esses movimentos é devido a concepção da ideia de uma “contiguidade temporal” e de uma “retomada de proposta” (p. 03).

A denominação dos movimentos estéticos pode ainda revelar mais polêmicas, por exemplo, se for considerado o termo abarcador escolhido por Irleamar Chiampi (1991, p. 185): “correntes pós-românticas (Parnasianismo, Decadentismo e Simbolismo)”. Moretto (1989) discorda das histórias da literatura que impõem um fim para o Romantismo estabelecido no ano de 1850. Na verdade, o Romantismo passa

¹⁹ “Decadismo” é o termo eleito pela autora, entre as possíveis variantes “Decadentismo” e “Decadismo”.

por um processo de transformação e surge um “novo *mal du siècle*”²⁰, de caráter mais profundo e mais desesperado do que *mal du siècle* romântico” (p. 19). Concluindo, Fulvia Moretto entende que o “Decadentismo é um novo Romantismo. [...] a verdade é que faltou no Romântismo francês uma linguagem poética. O Decadentismo e, depois dele, o Simbolismo, irão criá-la” (p. 31).

Embora o uso das denominações seja inconclusivo e, por vezes, até “impreciso”, é importante a caracterização dos movimentos estéticos a partir dos dados disponíveis. Para a compreensão do período, é necessário entender que o positivismo imposto ideologicamente pelos parnasianos e naturalistas encontra elementos de oposição a partir de 1870, na França, e logo se espalha pelo Ocidente. Anatole Baju, editor da revista *Le décadent* e criador do termo “Decadentismo”, assim expõe a reação contra o positivismo:

Este final de século vira nascer a mais imoral das literaturas. Espécie de enciclopédia impessoal cujo único mérito é o espírito de minuciosa análise, o Naturalismo [...]. Era à Escola decadente que estava reservada a honra de esmagar o Naturalismo e de criar um gosto melhor que não estivesse em contradição direta com o progresso moderno (BAJU, 1887 apud MORETTO, 1989, p. 91/2).

A atitude do movimento decadentista é de “militância”. Como mencionado acima por Anatole Baju, “a honra de esmagar o Naturalismo” deve-se também ao sentimento que carrega a palavra “Decadentismo”, em si. Cassiana Carollo (1980) assinala a existência de um “sentimento de decadência” que perpassa a Europa finissecular perante um progresso percebido de forma avassaladora. Essa constatação, ao invés de impelir o homem consciente a um tempo de certezas e soluções, contrariamente, o supre de uma “visão derrotista da evolução histórica, atingindo os valores sociais e morais” (p. 04).

Tal “visão derrotista” convida, é claro, a uma reação. Remy de Gourmont

²⁰ O *mal du siècle*, localizado dentro da chama “Segunda Geração Romântica”, possuía ainda as seguintes possibilidades de nomenclatura: “Ultra-Romantismo” ou “Romantismo Egótico”. Tinha em Byron e Musset as “matrizes”, apresentando uma “temática de amor e morte, dúvida e ironia, entusiasmo e tédio” (BOSI, 2006, p. 109). Revelava características que estão intimamente ligadas a um estilo de vida: o tédio, a boêmia, os salões de baile, a bebida.

considera que a palavra “Decadência”²¹ foi fornecida pela história política de Roma, porém, foi “assimilada à sua ideia contrária”, ou seja, a decadência a que se refere Baju diz respeito “à própria ideia de inovação” (GOURMONT, 1900 apud MORETTO, 1989, p. 155).

As revistas da época tiveram papel fundamental para o desenvolvimento das correntes estéticas que então se colocavam ao debate. Realizando verdadeiros “ataques” à Zola e outros representantes das correntes anteriores, contavam com artigos de pensadores e autores tais como Stéphane Mallarmé, Théophile Gautier, Arthur Rimbaud, J-K Huysmans, Paul Verlaine, entre outros. Duas das mais importantes revistas surgiram em 1886: *Le Décadent* (de Anatole Baju) e *La décadence* (de Emile-Georges Raymond). Nesses espaços, a teoria decadentista era postulada e, edição após edição, delineava-se seu ideário.

Pierrot considera as seguintes linhas na estética decadentista: o pessimismo, o “interesse pelo universo interior e secreto” (uma leitura do “inconsciente”, feita antes de Freud) e a busca de “sensações refinadas” (MORETTO, 1989, p. 30).

O movimento decadentista²² tem no gosto de seus heróis a obra de Baudelaire, o personagem de Huysmans (Des Esseintes), os quadros de Gustave Moreau (entre eles, “Salomé”, a musa do Decadentismo), a obra de Paul Verlaine e o dandismo. O dandismo “no sentido baudelairiano do termo, feito de elegância exterior completada por uma postura interna aristocrática” (RICHARD, 1968 apud MORETTO, 1989, p. 27/8).

O Decadentismo confere certa ideia de “mosaico”, composto a partir de elementos que se ligam como parte de um quadro – caleidoscópico porque exige

21 De acordo com Massaud Moisés (1988) o termo “decadente” passa a ser utilizado após 15 de novembro de 1881, quando Paul Bourget publica o artigo “Théorie de la Décadence”, no jornal *La Nouvelle Revue*. A propósito da criação da palavra “Decadismo”, por Anatole Baju, por volta de 1886, é relevante mostrar a reação de Paul Verlaine ao termo, em uma carta dirigida à Anatole Baju, através do jornal *Le Décadent*:

“Meu caro Anatole Baju,

[...] Decadismo [...] uma maravilha encontrada pelo senhor, meu caro! Decadismo é uma palavra de gênio, um achado divertido e que ficará na história literária; este barbarismo é uma bandeira miraculosa. É curto, cômodo, “jeitoso” handy, afasta precisamente a ideia aviltante de decadência, tem sonoridade literária sem pedantismo, enfim, fará sucesso e terá seu lugar garantido [...]. Uma literatura que resplandece em templo de decadência, não para seguir os passos de sua época, mas exatamente “às avessas”* para insurgir-se contra, para reagir pela delicadeza, pela elevação, pelo refinamento [...] contra a insipidez e as torpezas [...]” (VERLAINE, 1888 apud MORETTO, 1989, p. 113 e 115). * Verlaine escreve “a rebours”, entre aspas, numa clara referência à obra de J-K Huysmans.

22 Fulvia Moretto prefere referir a *movimento* e não *escola*, uma vez que nenhum dos pensadores de então usa o segundo termo, à exceção de Anatole Baju (p. 32).

movimento, demanda luz e sombra para que “aconteça”.

É decadentista o fantástico não demoníaco, não mais sobrenatural, mas o que procura a análise psicológica sugerida por Poe; é decadentista a retomada da ideia de modernidade através do interesse pela cidade; é decadentista o fascínio pelas arquetípicas lendas antigas e medievais. Lendas [...] como a de Salomé (Moureau, Laforgue, Wilde) que foi chamada “deusa da decadência”, a de Édipo, de Prometeu e tantas outras dos quadros de G. Moreau, a de Orfeu, da Esfinge [...] percorrem os anos oitenta. Forma de evasão, de recusa do mundo contemporâneo por demais problemático. É decadentista ainda o gosto pela natureza petrificada e fria dos bizantinos e dourados reflexos de outono; pela refinada maquiagem das coisas, de proveniência baudelairiana; pela estranha flora da casa de Des Esseintes; é decadentista o tema do reflexo na água, transparente ou espelhada; o gosto pelas pedrarias, pelos metais, pelos vegetais terrestres ou submarinos, que acabarão por tornar-se parte integrante da decoração *art nouveau* (MORETTO, 1989, p. 32).

Por representarem a arte utilizando-se do palpável para chegar ao intangível, Bradbury e McFarlane (1989) consideram que este seja justamente um problema para os decadentes: “um problema que todos os decadentes tiveram de enfrentar: como conferir profundidade a uma experiência epidérmica?” (p. 175).

A preocupação com o ato da criação revelou-se a missão do artista decadente. A “experiência epidérmica” de que nos falam Bradbury e McFarlane parece ser resolvida através da técnica apurada e da entrega ao trabalho com a palavra. Daí a caracterização do “estilo da decadência”: “engenhoso, complicado, erudito, cheio de nuances e rebuscado, recuando sempre os limites da língua, tomado suas palavras a todos os vocabulários técnicos [...]” (GAUTIER, 1868 apud MORETTO, 1989, p. 42). Anatole Baju publica no “Le décadent” sua percepção, a do leitor comum e a do crítico em relação ao estilo dos decadentes:

A linguagem é sintética. Encerra todos os meios de expressão na palavra, na forma da frase. [...] Os decadentes tomaram esse trabalho em suas mãos. Realizam-no por demais apressadamente para o leitor comum, que nada compreende em seus escritos, cheios de palavras novas e de estruturas singulares, trata-os de farsantes, prudente defesa contra uma mistificação que ele teme. Os literatos, os críticos às vezes não os compreendem melhor e não sabem se estão tratando com loucos, com comediantes ou com artistas que se

entregam a um inútil jogo. Assim, encerrados dentro da incompreensão, forma como uma seita de iniciados. (BAJU, 1888 apud MORETTO, 1989, p. 134).

Guy Michaud, além de considerar o Decadentismo e Simbolismo como estágios consecutivos de um mesmo movimento, nos quais o Decadentismo se caracteriza pela negatividade e o Simbolismo pela positividade, tem também em seu ponto de vista que o Decadentismo é o “momento do lirismo”, “o desabrochar de uma sensibilidade inquieta”; o Simbolismo, por sua vez, estaria mais relacionado a um “momento intelectual”, ou seja, quando esse lirismo tem a oportunidade de ser mais pensado (MICHAUD, 1947 apud MORETTO, 1989, p. 29).

Frederick R. Karl (1988), Malcolm Bradbury e James McFarlane (1989) irão defender a ideia do Modernismo como sendo uma herança simbolista:

O modernismo parece apresentar um centro discernível: um certo conjunto fluido mas detetável de pressupostos, fundados numa estética largamente simbolista, numa concepção vanguardista do artista e numa noção sobre a relação de crise entre a arte e a história (BRADBURY e McFARLANE, 1989, p. 21).

Considerado romance simbolista, *À rebours*, de J-K Huysmans, é uma obra cujo teor revela um autor que nutre paixão pelas palavras, pelo “jogo” que pode resultar da ousadia no uso da linguagem. Sem o interesse na verticalidade da narrativa, deliberadamente utilizando a técnica do mosaico, *À rebours* “é de fato um romance sobre a experiência simbolista” (BRADBURY e McFARLANE, 1989, p.372).

Jean Moréas (1886), imbuído de conhecimento técnico sobre a composição poética que então acontece, concede a característica da linguagem simbolista: “[...] vocábulos impolutos, a frase que se eleva alternando com a frase de quedas onduladas, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, tudo extremamente arrojado e multiforme [...]” (MORÉAS, 1886 apud BRADBURY e McFARLANE, 1989, p. 167).

O movimento moderno tem em 1880 seu marco inicial na Europa. À princípio, mais preocupado com os aspectos formais, depois, mais com a transgressão ao

formal.²³

O Modernismo representou, em muitos países, uma mescla paradoxal: foi “futurista e niilista, revolucionário e conservador, naturalista e simbolista, romântico e clássico [...]” (BRADBURY e McFARLANE, 1989, p. 35).

No entendimento de que tanto o Decadentismo²⁴ quanto o Simbolismo foram movimentos que atuaram como força basal para o advento modernista, seus elementos definidores serão considerados na abordagem desta dissertação.²⁵

2.9. “Clio-Salomé” é “tropicalizada”

O fim do século XIX e início do XX, no Brasil, ofereceu à comunidade artística, em geral, uma miscelânea de tendências e preceitos sob as mais variadas nomenclaturas: *belle époque*, período *Art-Nouveau*, boêmia, o “1900” (em relação a manifestações artísticas, em geral); Parnasianismo, Simbolismo, Decadentismo, Pré-Modernismo, Transição e Sincretismo, Ecletismo universalista, entre outros (em relação ao universo artístico-literário, principalmente).

É evidente que, tal como aconteceu na Europa, o tempo permitiu uma simultaneidade de estilos e diferentes pensamentos. Os estudiosos do período, como não poderia deixar de ser, foram igualmente discrepantes em relação aos aspectos taxonômicos e tiveram um trabalho árduo de análise diante da riqueza literária representada pelo ocaso de um século e o alvorecer de outro.

Massaud Moisés (1988) revela um exemplo dessas fronteiras literárias atenuadas, considerando que o Simbolismo, por aqui, não se revelou com suficiente autonomia, precisando da mescla parnasiana em razão da tradicional dedicação

23 Conforme Frank Kermode, o que faz o Modernismo ser entendido em dois momentos, um mais formalista, chamado de “Primeiro Modernismo” e outro que subverte o formal, chamado de “Modernismo Posterior”. Importante notar que, embora “subvertendo o formal”, o Modernismo Posterior utiliza-se ironicamente da “forma” para que isso aconteça (BRADBURY e McFARLANE, 1989, p. 26).

24 Frederick R. Karl considera, inclusive, o Decadentismo como “parte do modernismo, como uma de suas várias vanguardas. [...] É assim preferível encarar o assim chamado movimento decadente como uma forma de vanguardismo que penetra no modernismo e que, em última instância, se dispersa”. (KARL, 1988, p.92).

25 Considerando também que ambos movimentos foram bem sucedidos no processo de aglutinação junto ao movimento modernista.

formal que então existia. Aponta ainda, no que convencionou chamar “*belle époque*”, para o convívio de três representantes de diferentes movimentos: “autores oitocentistas, neoparnasianos e neosimbolistas e prenúncios do Modernismo” (p. 170).

O Decadentismo teve como divulgador, no Brasil, Medeiros e Albuquerque, a partir de 1887. Gama Rosa, no artigo “Os decadentes” (1888) revela o que se pode dispor, à época, para o entendimento do que chamou “a nascente escola”: “alguns números da revista *O Decadente*; um opúsculo de *L'École Décadente*, por Anatole Baju [...], dois volumes de versos por Paul Verlaine e mais uma coleção de poesias de Stuart Merrill” (GAMA ROSA, 1888 apud CAROLLO, 1980, p. 88).

Na década de 90, Emiliano Pernetá lerá *As flores do mal*, levando, durante as férias escolares, o volume para Curitiba. Autores cariocas também demonstrarão influência de Baudelaire nessa leitura a partir da década de 90 (CAROLLO, 1980).

Os parnasianos e decadentistas no Brasil demonstraram, na visão de Bosi (2006), uma diferença marcada apenas pelo “grau”: o Parnaso prezava o aspecto formal, já o Decadentismo tinha por dogma “a religião do verbo” (p. 269). Candido e Castello (1979) pontuam que uma atenção mais “direta” aos tratos do “corpo e dos desejos”, tendência que se confirmou como parnasiana, toma inspiração, parcialmente, nos escritos baudelairianos (p. 99). Além disso, na valorização das minúcias, acabaram por sobrecarregar a literatura de uma “pesada literatice, epidérmica e pretenciosa, feita para a sensibilidade semiculta da burguesia” (p.103).

Nestor Victor (1900) sente esse período transicional numa relação entre o que chamou de “caducidade” e “inconsistência”; a escola parnasiana expirara seu tempo porém, a mescla de tendências que vinha da Europa ainda demonstrava estar em “inicial formação”. A isso chamou “épocas de decadência”, justificando que a concretude dos movimentos acontece “de forma lenta na história das grandes coletividades” (VICTOR, 1900 apud CAROLLO, 1980, p. 46/7).

Araripe Júnior lamenta o fato de o Decadentismo brasileiro, ao invés de ter sua influência inicial trazida “diretamente de Paris”, fazer “escala” por Portugal, através dos chamados “nefelibatas”²⁶, como eram conhecidos os escritores decadentistas portugueses (ARARIPE JR, 1894 apud CAROLLO, 1980, p. 198).

26 “Nefelibata” significa “que ou quem vive nas nuvens”.

O Decadentismo português trazia como principal motivo na sua composição a novidade do vocábulo: “É claro que, não há só o uso, há o abuso e de palavras incompreensíveis embora sonoras e belas na sua composição fonética” (FONSECA, 1893 apud CAROLLO 1980, p. 114).

José Veríssimo (1976) irá considerar que a aproximação ao Decadentismo dos nefelibatas aconteceu por motivos de desconhecimento da língua francesa, o que faz dos nefelibatas portugueses os verdadeiros mestres do Simbolismo brasileiro.

Nas palavras de importantes teóricos da literatura brasileira, o Simbolismo não representou um movimento de igual relevância a outros, como por exemplo, o Romantismo. Para Bosi (2006), foi algo de “surto epidêmico” que “não pôde romper a crosta da literatura oficial” (p. 269); para Massaud Moisés (1988) não obteve suficiente autonomia por si e teve de valer-se do Parnasianismo; Candido e Castello (1979) o consideraram “bastante medíocre” no Brasil, à exceção de dois de seus precursores: Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens (p. 105).

As ferramentas dos simbolistas para criar uma linguagem que fosse especial para o movimento foram: uma gramática e um léxico “psicológicos”, o uso abundante de neologismos e arcaísmos²⁷, a associação inusitada de palavras; “y” em lugar do “i”; além de lançarem mão de recursos gráficos antes não utilizados: cores na impressão e poemas em tipos maiúsculos²⁸ (MOISÉS, 1988).

No prefácio a *Às avessas*, de J-K Huysmans, José Paulo Paes cita Medeiros e Albuquerque como o “introdutor do Simbolismo entre nós” na obra *Canções da decadência*, de 1889 (PAES, 1987 apud HUYSMANS, 1987, p. 05). Candido e Castello (1979) assinalam a publicação de *Missal* (poemas em prosa) e *Broquéis* (versos), de Cruz e Sousa, em 1893, como o começo oficial do Simbolismo no Brasil.

O movimento não teve no Brasil a mesma repercussão que obteve na Europa. Um dos fatores decisivos que pode ter contribuído para esse fim, conforme

27 A “verbomania” decadente-simbolista foi tanta, que houve até a necessidade da criação de um glossário para auxiliar os escritores em suas funções, o *Petit glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, de Jacques Plowert, editado em 1888 (MOISÉS, 1988, p. 06).

28 Lucia Miguel Pereira destaca que “na virada do século, uma série de livros graficamente originais, com imensas margens, tintas de duas cores e vinhetas de inspiração oriental” começaram a surgir (1988, p. 223).

analisado por Alfredo Bosi (2006), é que o Simbolismo se afastava dos problemas nacionais:

[...] toda essa floração estética, para suste-se à tona das águas móveis da cultura, precisa afundar suas raízes no chão firme da realidade histórica, respondendo às contradições desta, e não apenas a uma ou outra exigência de certos grupos culturais. O irracionalismo literário não é capaz de substituir em força e universalidade as crenças tradicionais; nem seu alheamento da ciência e da técnica vai ao encontro das necessidades das massas que ocuparam o cenário da História neste século e têm clamado por uma cultura que promova e interprete os bens advindos do progresso (BOSI, 2006, p. 266).

O interesse pelo país diminui consideravelmente nesse período talvez porque os românticos tenham tornado o Brasil por demais “ilustre”. O Brasil que é percebido pelos decadente-simbolistas é um Brasil “quase analfabeto”, carente de ilustração, difícil de ser pensado na mente dos intelectuais que estavam voltados, quase integralmente, para os problemas estéticos (PEREIRA, 1988).

Lucia Miguel Pereira aponta para dados equidistantes no período simbolista. Salienta que a pobreza da qualidade tem o seu extremo oposto na riqueza da quantidade. Revela que o período encerra também uma grande exceção em termos do que considera “valores permanentes da literatura”: a presença de Machado de Assis (1988, p.24).

No sentido dos “valores permanentes”, significativos no montante de uma literatura, Bosi descreve algumas “técnicas literárias de vanguarda” que só foram viáveis a partir do Simbolismo: “o *monólogo interior* e a *corrente de consciência*²⁹ de Joyce, a *sondagem infinitesimal na memória* de Proust, a *desarticulação sintática* de Apollinaire e a *linguagem automática do Inconsciente* dos surrealistas [...]” (BOSI, 2006, p. 267, grifo do autor). Além disso, os simbolistas possuíram a importante missão de externar o descontentamento do homem frente a uma civilização em processo de modernização.

É importante ainda perceber o Pré-Modernismo, termo criado por Tristão de Ataíde e utilizado por Bosi (1966) em referência ao período balizado pelo início do século XX até a Semana de Arte Moderna, de 1922. A virada do século até seus

29 Também conhecido como “fluxo de consciência”.

primeiros anos foi vivida pelos nossos literatos na ambiência da Academia, dos cafés e confeitarias que estimulavam a boêmia³⁰ carioca. Os boêmios, envolvidos como analistas de arte em seus círculos, formam verdadeiras confrarias estéticas, comportam-se como se em Paris estivessem.³¹

As revistas³² aqui são criadas à modas das revistas de arte vindas da Europa, “ressoando a efervescência geral” (MOISÉS, 1988, p. 168). O clima *belle époque* domina o cenário brasileiro (em especial, o carioca), receptivo à existência de diferentes tendências. Os moldes foram fornecidos pela Europa e, como num preceito bíblico, foram reproduzidos no Brasil “à imagem e semelhança”. O *art nouveau*, representado pelo ornamento, pelo “caprichoso e retorcido” (PEREIRA, 1988, p. 223) é mais do que algo para se perceber com o olhar, incorporando-se ao intelectual. Como mencionado por Jeffrey Needell, são “os paradigmas franco-ingleses aristocráticos aceitos por esta elite tropical como Civilização” (1993, p. 273).

No *slogan* criado por Figueiredo Pimentel, tem-se o entendimento do período: “O Rio civiliza-se” (apud BROCA, 2005, p.37). Marcada por importantes acontecimentos e eventos (surgimento dos bondes, do cinema, abertura de avenidas, exposições culturais as quais vão ser o estopim para a inauguração do Teatro Municipal, em 1909, e da Biblioteca Nacional, em 1910) a cidade do Rio vai vivenciar um clima de euforia que se espalha pelas manifestações artísticas, em

30 “Boêmia”: significa vadiagem, pândega, estúrdia, estroinice (FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. 2004, p. 309). O boêmio é aquele que conduz a vida de forma desregrada, passando noites em lugares pouco recomendáveis, onde o jogo e o álcool lhe servem como “companheiros”. Conforme Broca, dois fatores contribuíram para a decadência da Boêmia: a reconstrução da cidade do Rio e a criação da Academia Brasileira de Letras (1896); “a prova de compostura se tornara imprescindível para a admissão no novo grêmio, que desde o início se revestira de uma dignidade oficial incompatível com os desmandos da boêmia” (2005, p. 40). A Boêmia vai ter uma espécie de retorno na primeira década do século XX, sob a denominação “boêmia dourada”, o que estabelecerá a união entre o mundanismo, o requinte e o Decadentismo. A boêmia dourada é mostrada em detalhes na obra *Five o'clock*, de Elysio de Carvalho (1909).

31 O chamado “Parisianismo”, fenômeno que ficou conhecido, no Brasil, por instituir uma hegemonia dos aspectos de vida parisiense como se do Brasil fossem. Broca (2005, p. 149) revela as consequências deste modo de encarar a vida para a literatura brasileira: “Como expressão desse parisianismo floresceu entre nós uma literatura de viagem toda epidérmica, que teve seu desdobramento na ficção. Romances e contos de personagens estranhos a nosso ambiente, intrigas em hotéis de luxo entre mulheres vampirescas, príncipes decaídos, esboços internacionais, onde aparecem com frequência vícios elegantes como a cocaína e a morfina [...]”. O término do Parisianismo só aconteceria com o movimento de arte moderna.

32 Com o objetivo de reverberar as ideias que se colocavam à discussão, além dos grupos literários, as revistas também foram de fundamental relevância. As mais conhecidas: *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Fon-fon*, *Careta*, *A vida moderna*, *O Pirralho*, entre outras. A criação das revistas europeias revelou-se como um bom motivo para que aqui também esses veículos de divulgação da arte fossem postos em consideração (BROCA, 2005).

geral. É a *belle époque*, que terá seu esgotamento assinalado de forma trágica pelo início da Primeira Guerra.³³

Bosi (2006) fará o esclarecimento do que veio a considerar “Pré-Modernismo” através de “tudo o que, nas primeiras décadas do século, problematiza a nossa realidade social e cultural” (p. 306).³⁴ Levará em consideração o chamado “período intervalar” que marcará o convívio estranho entre a lucidez de certos autores e a presença de “autores epigônicos”, “imersos ainda no clima do Decadentismo europeu” (p. 197). Aí insere Coelho Neto, no que convencionou classificar no subcampo chamado “Naturalismo estilizado: *Art nouveau*”.

33 Massaud Moisés (1988) delimita a *belle époque* entre a publicação de *Canaã* (1902), de Graça Aranha, e a Semana de Arte Moderna (1922).

34 Bosi esclarece que há dois sentidos para o Pré-Modernismo: um deles ligado a uma “conotação meramente temporal de anterioridade” e outro ligado a uma concepção de escolhas “temáticas e formais em relação à literatura modernista”. Assim, Coelho Neto pode ser enquadrado no primeiro sentido mas não no segundo, visto que não foi considerado um autor que acrescentou algo “renovador” na literatura nacional.

3. COELHO NETO, O “ÚLTIMO DOS HELENOS”?

Henrique Maximiliano Coelho Neto³⁵, maranhense que adotou o Rio de Janeiro como morada e principal mote de seus escritos, nasceu no ano de 1864 e faleceu em 1934. Filho de um comerciante português e de uma índia, iniciou estudos através de um tio, o qual foi o responsável pela introdução dos clássicos portugueses e latinos em sua vida³⁶. A formalidade nos estudos deu-se através do Colégio Jordão e no Externato do Colégio Pedro II, já no Rio de Janeiro. Não adaptado à Faculdade de Medicina, sua primeira escolha, preferiu a Jurisprudência, matriculando-se na Faculdade de Direito de São Paulo. Lá, sua real dedicação demonstrou ser a poesia. Por volta da década de 1880, já estava de volta ao Rio e, ao lado de Olavo Bilac e outros, vivia a boêmia³⁷

Ideologicamente abolicionista e republicano, Coelho Neto, lado a lado com José do Patrocínio, tributou esforços à “causa da Liberdade” – a dos escravos e a da Pátria – colaborando, para isso, no jornal *Gazeta da Tarde*, *Gazeta do Rio*, do próprio José do Patrocínio, e *Diário de Notícias*, de Rui Barbosa (COELHO NETTO, P., 1942, p. 23). Daí em diante, assumiu os jornais como principais meios de produção de seu ideário, fosse ele político-social ou poético. Em 1890 casa-se com

35 Conforme sua biografia, utilizou-se ainda de pseudônimos: Caliban, Anselmo Ribas, Charles Rouguet, Ariel, Demonac, Blanco Canabarro, Victor Leal e Henri Lesongeur.

36 Os pais de Coelho Neto foram Antonio da Fonseca Coelho e Anna Sylvestre Coelho. O tio chamava-se Resende, e era guarda-livros.

37 A boêmia referente à Coelho Neto está concentrada na década de 1880. Após seu casamento, tornou-se, nas palavras de Brito Broca (2005, p. 39) o “antípoda do boêmio”. Needell (1993) cita os mais famosos boêmios da época como sendo José do Patrocínio, Olavo Bilac, Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Guimarães Passos e Paula Nei, e ressalta que eram bem nascidos, ou seja, pertenciam a “famílias de relativa riqueza e *status*” (p.222). Considerando a obra biográfica do filho de Coelho Neto (1942), na qual o mesmo declara que nem mesmo a vultosa produção literária havia proporcionado a Coelho Neto a compra da casa da rua do Rozo, pode-se concluir que Coelho Neto fazia sim parte de uma “elite literária” mas não estava inserido na chamada “elite social” a que se refere Needell. O garbo à imitação dos franceses pode ter atenuado a condição real de Coelho Neto e, neste sentido, é possível a dúvida: quem era realmente esse escritor? Em uma passagem da obra de Walter Benjamin (1989, p. 200/1) há uma definição de “boêmio” feita em 1843 por Adolphe D'Ennery et Grangé que diz: “Entendo por boêmios essa classe de indivíduos cuja existência é um problema, cuja condição é um mito, cuja fortuna é um enigma, que não têm nenhuma moradia estável, nenhum abrigo reconhecido, que não se acham em parte alguma e que encontramos por toda parte! Que não têm uma só situação e que exercem cinquenta profissões [...] ricos hoje, esfaimados amanhã [...]”. Percebe-se bastante de Coelho Neto na descrição desse “enigma”.

d. Maria Gabriella Brandão (dona Gaby), musa e companheira que o ajudou no culto de uma boêmia de cunho mais “familiar”³⁸

Foi membro fundador da Academia Brasileira de Letras³⁹, cuja cadeira de número dois teve como patrono Álvares de Azevedo. Exerceu funções junto a sua presidência em 1926 sendo, dois anos após, consagrado pelo voto crítico e popular de revistas literárias como o “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”. Em 1932, teve a candidatura oficial ao Prêmio Nobel de Literatura aclamada pela Academia, demarcando a nossa história literária nesse sentido.⁴⁰

Os títulos recebidos⁴¹ ou aos quais foi indicado revelam o mérito desse escritor que foi, sem dúvidas, o mais prolixo representante de sua época. Nesse sentido, era realmente o “Príncipe dos Prosadores”:

[...] Vossos eleitores são vossos leitores. Bem verdade, repeti, que sois um príncipe confirmado. Príncipe não de sangue, não príncipe herdeiro, não galho privilegiado de algum tronco real, mas príncipe, no sentido romano da palavra príncipe, como o primeiro, o principal, o maior, tendo vindo de si mesmo, patriarca da dinastia (LIMA⁴², 1928 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 76).

38 Dona Gaby foi a gentil anfitriã do famoso “Salão da rua do Roço”, a casa onde ela e Coelho Neto viviam e recebiam representantes da cultura brasileira e estrangeira, em geral, para que a boêmia pudesse ser continuada, em ambiente mais “familiar”. A variedade artística que lá se reunia era abrangente, de modo a formar um quadro de frequentadores composto por músicos, pintores, escultores, mestres e alunos de Belas Artes. O “Salão de Coelho Neto”, como ficou conhecido, possuía uma natureza sem “tom afetado e esnobe”, e era caracterizado até mesmo por “uma certa sem-cerimônia”, estando aberto a “todo mundo” (BROCA, 2005, p. 62/3). Opinião diferente revela Jeffrey Needell em seu cuidadoso estudo sobre a *belle époque* tropical em relação ao salão de Coelho Neto; o historiador pontua que “[...] o salão de Coelho Neto demonstra como a cultura e a sociedade de elite estavam [...] estreitamente interligadas” (NEEDEL, 1993, p. 238) - pela assertiva de Brito Broca, tem-se a ideia que a composição do salão não estava unicamente vinculada à “elite”.

39 Nas palavras de Pereira de Carvalho, 1915, “em relação à Academia, podemos aplicar a Coelho Netto a frase inglesa tão precisa na bela concisão: *The right man in the right place*. (O homem certo, no lugar certo, nossa tradução).

40 O banco de dados do Prêmio Nobel disponibiliza os indicados até o ano de 1950. Os brasileiros nomeados na categoria “literatura” são, respectivamente, Coelho Neto (1933), Flávio de Carvalho (1939) e Manoel Wanderley (1941). Disponível em: <http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/nomination.php?action=show&showid=1385>.

41 O título de “Príncipe dos Prosadores Brasileiros” foi ganho por Coelho Neto em três oportunidades, em concursos realizados por três revistas de suma importância para o mundo literário da *belle époque*: “Fon-fon”, “Phoenix” e “O Malho”, entre 1925 e 1928. Nesse aspecto, é importante ter em conta a aceitação de Coelho Neto junto a comissões de escritores e, igualmente, junto ao público leitor (só a consideração da votação popular na revista “Fon-Fon”, por exemplo, 19.556 votos, já expressa o lugar que Coelho Neto ocupava junto ao universo da recepção literária da época) (COELHO NETO, P., 1942, p. 75).

42 Parte do discurso de saudação a Coelho Neto, proferido por Augusto de Lima, Presidente da Academia de Letras em 1928, em referência a conquista dos títulos de “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”.

O merecimento da indicação de Coelho Neto ao Nobel de Literatura deve-se ao reconhecimento do autor como contumaz produtor das Letras Brasileiras, em cinco décadas de atividade literária, com mais de cem volumes publicados e várias obras inéditas, os quais foram categorizados de acordo com os mais diversos gêneros, passando do romance (seu principal gênero literário), igualmente pelo conto, novela, drama e comédia (no teatro), poesia, crítica, história, conferência, fábula, crônica, narrativa de viagem, reportagem e discurso, contribuindo igualmente para o ensino da literatura, atuando também como diplomata, enciclopedista, produtor e tradutor de filmes (COELHO NETO, P., 1942). A indicação, na defesa do filho e biógrafo Paulo Coelho Neto, “já não era desta ou daquela corrente literária, mas do Brasil mental” (p.357).

Tal prolixidade produtiva só viria a seu esgotamento com dois fatos trágicos na vida de Coelho Neto: a morte do filho mais velho, Mano (Emanuel), aos vinte e quatro anos, e a morte da companheira, Dona Gaby. Como explicitou na própria obra denominada *Mano*, de 1924, “Onde uma vida se exala fica sempre um vestígio” (COELHO NETO, H., 1924, p. 13), o “vestígio” diria respeito à falta da capacidade criativa e à desaceleração da “máquina produtiva” que ele representava como escritor de jornais.⁴³

O excesso de trabalho devia-se também a uma rapidez na escrita nunca antes vista no universo literário brasileiro⁴⁴. Em tempos anteriores, quando os jovens escritores vertiam a pena por prazer e tinham de pagar para exibir suas produções, Coelho Neto havia alcançado sucesso pioneiro ao “vender” material escrito por ele e por Olavo Bilac⁴⁵ a uma revista. Esse fato foi elogiado por Manuel de Sousa Pinto e Fialho de Almeida:

43 De acordo com sua biografia, Coelho Neto reduziria sua produção nos jornais (principalmente após a morte de Dona Gaby) a crônicas bi-semanais para o “Jornal do Brasil”.

44 O amigo, Euclides da Cunha, surpreso e preocupado em relação à extraordinária atividade de Coelho Neto, teria assim comentado: “Andas escrevendo muito. Três artigos diários! Não te esgota esta dissipação da fantasia e esta caçada exaustiva dos assuntos?” (In: COELHO NETTO, Livro de Prata, 1928 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 38). Conforme Broca e Paulo Coelho Netto, no ano de 1898 ele publicou 11 livros.

45 Ainda na biografia de Coelho Neto há revelações dos “dias trágicos”, vividos na pobreza. Um episódio bastante peculiar diz respeito ao fato da existência de um só par de sapatos na casa que compartilhava com Bilac – quando Coelho Neto saía, Bilac era obrigado a ficar em casa, produzindo (COELHO NETO, P., 1942).

A sua pena [...] foi a primeira que ousou, em terras brasileiras, proclamar os seus direitos sagrados ao trabalho remunerador, renegar da arte passatempo, da arte recreação, da arte para amadores, e fazer, sem transigências, dessa arte o seu ganha pão (PINTO, in *Terra moça* apud COELHO NETO, P., 1942, p. 73).

Coelho Netto é a *avis rara* que, segundo me dizem, tem conseguido viver da produção literária, estenografada em língua portuguesa. Fato tão extraordinário, que em Portugal mal pode ser compreendido (ALMEIDA, in *Barbear, pentear...* apud COELHO NETO, P., 1942, p. 73).

Coelho Netto justifica a prolixidade produtiva e ecletismo pelo fato de estar a serviço da família numerosa e ter de prover-lhes as necessidades. Na coletânea de entrevistas de João do Rio, *O momento literário* (1907), Coelho Netto assim utiliza sua defesa:

[...] subordinando o estilo à concepção, a pena trabalha quase mecanicamente [...] muitas obras primas foram escritas em dias como o Hamlet de Shakespeare e alguns recusam compreender a necessidade de um escritor que resolve viver apenas da própria pena (COELHO NETO, apud RIO, 1907, p. 25).

A rapidez de sua escrita estava condicionada a um trabalho no entorno de dez ou doze horas, regado a café e cigarros. Alguns romances foram concebidos e publicados diariamente em vários jornais da época, entre eles, *A conquista, A capital federal, Miragem, Inverno em flor, O rei fantasma, Tormenta e o Rajah de Pendjab* (COELHO NETO, P., 1942). Obviamente, era um escritor dotado de uma memória extraordinária (por exemplo, era conhecido por citar a mitologia grega e romana em toda a sua amplitude). Se for analisada a seguinte assertiva de Nestor Vitor, é possível, após os estudos de Baudelaire sobre Constantin Guys, realizar a aproximação da arte coelhonetiana e de sua “arte mnemônica”: “Seu cérebro é como uma excelente *kodak*: por onde ele passa os olhos, vai automaticamente tomando *clichés* que lhe ficam para sempre, nítidos e fixos, como platinotipias, na memória”

(in: A crítica de ontem, 1919 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 370).

A mitologia exerceu para Coelho Neto uma influência mais do que notória nas obras. Acusado de “helenista”, foi defendido pelo filho na obra biográfica na justificativa que nunca escreveu sequer romance grego e que, dos setecentos contos publicados, apenas doze têm como assunto a Grécia. Neste estudo, através da obra *Esphinge*, demonstrar-se-á que a feição de “helenista” lhe cai bem, se for considerada a alusão à mitologia suscitada através de referências em bases de nomenclatura, muitas vezes, frases professadas pelos seus personagens urbanos. Aqui o “helenista” estaria presente, embora não no que concerne ao “enredo” de suas ficções.

Brito Broca (2005) assinala que a chamada “mania da Grécia” teve vitalidade entre muitos escritores no Brasil até a guerra de 1914. Revelava, às vezes de forma inconsciente, uma aversão às origens, uma vergonha em relação ao elemento africano que miscigenara por aqui.

O movimento científico da Escola de Recife⁴⁶, sob a influência germânica, em lugar de proclamar a legitimidade de nossa formação étnica, carregara ainda mais no preconceito, levando-nos a ver na mestiçagem um fator de decadência da nacionalidade (BROCA, 2005, p. 157).

A essa influência negativa da eugenia denunciada por Brito Broca, é relevante mencionar o caráter eugênico positivo idealizado por Coelho Neto. Sob a ótica do “helenista”, pensava uma “nação forte, de homens robustos, porque só a força pode assegurar a paz”. Nesse sentido, contribuiu junto a muitos grêmios náuticos do Rio, os quais lhe conferiram títulos honoríficos em gratidão a sua presteza no tocante a “magna causa”. Defendia a eugenia e era um fervoroso “propagandista da educação física”⁴⁷. Por ocasião de sua morte, ocorrida em 1934, teria dito Guilherme de

46 A Escola de Recife (formada em torno de 1870 e liderada por Tobias Barreto) tinha por mote a valorização da mestiçagem no Brasil e a dedicação aos elementos formadores do caráter nacional. Influenciou os movimentos abolicionistas e republicanos (NEEDEL, 1993).

47 Segundo Broca (2005) o futebol começa a ser apreciado, no Brasil, na primeira década do novo século e teve, por parte de alguns escritores apaixonados pela Grécia, uma observação sob um “prisma helênico”. Coelho Neto, justificando sua dedicação à Hélade, foi membro fundador do Fluminense Futebol Clube e motivador das campanhas esportivas dos filhos, tendo os mesmos conquistado mais de 300 medalhas e troféus em torneios regionais, nacionais e internacionais.

Almeida: “- Coelho Netto não morreu. Acaso poderá morrer a Hélade?” (COELHO NETO, P., 1942, passim).

Humberto de Campos, num estudo crítico de 1935, salientou que Coelho Netto era realmente o “último dos helenos”⁴⁸, assim como poderia ter sido considerado “o último persa” (SILVA, M., 2006, p. 58). Talvez pelo fato da leitura que mais o tenha impressionado ter sido *As mil e uma noites* e, anteriormente a isso, conforme responde a João do Rio para *O momento literário* (1907), pela influência das lendas ouvidas em criança enquanto morava no sertão, repletas de fantasia e encantamentos. *As mil e uma noites* talvez o tenha influenciado no alento de um sonho. Na fase inicial de sua vida carioca tem em mente produzir “um vasto ciclo romanesco” tendo por matriz a história da pátria, desde a chegada de Cabral até a tão sonhada “República”. Assim gostaria Brito Broca (1981), só que tendo por *fião de Ariadne* uma história das lendas:

“[...] Ora, o que ele devia ter em mira em tão audacioso plano era realizar uma espécie de *Mil e uma noites brasileiras*, em que todo o nosso passado surgisse, mais através da lenda do que propriamente da história [...]”.

O conceito de literatura que possuía Coelho Netto está explicitado no seu *Compêndio de Literatura Brasileira*, cuja primeira edição é de 1905. Está ligado a um “ideal de representação” expresso por “manifestações verbais (1913, p.05). Nesse sentido, o “belo” podia ser entendido enquanto fosse possível ser “representado”, “lapidado”, de acordo com o bom uso da língua. O “belo”, para Coelho Netto, vinha em escala superior ao “útil”, o que está em consonância com o pensamento do famoso decadentista Oscar Wilde, para o qual “Toda arte é completamente inútil”

48 “Eu sou o último dos helenos” é uma frase que teria sido dita por Coelho Netto por ocasião de uma sessão, na Academia, em 1924, oportunidade em que Graça Aranha teria declarado que “a fundação da Academia foi um equívoco e um erro”, acrescentando depois a pergunta “a academia será uma reunião de espectros?”. Após ligeiro tumulto, Graça Aranha foi carregado nos braços de vários jovens, sob o protesto de Osório Duque Estrada e Coelho Netto, também carregado por seus adeptos e proferindo a referida frase. (Fonte: Academia Brasileira de Letras, artigo de Alberto Venâncio Filho. Disponível em: <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?from_info_index=30infoid=2464&sid=378> Acesso em: 04 ago 2010. Vários historiadores, porém, não concordam com essa versão.

(1981, p. 08). Para Coelho Neto “a verdadeira arte é desinteressada como o verdadeiro amor e procura na natureza não o que ela tem de útil, mas o que ela tem de Belo” (1904, p.233 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 274).

A busca pelo “belo” conduziu o artista que havia em Coelho Neto ao chamado “beletrismo”. Lucia Miguel Pereira defende que, contrariamente ao que se possa pensar, Coelho Neto foi doutrinado pela palavra, ao invés de estabelecer domínio sobre ela, o que coloca o autor como uma espécie de *seu escravo*, cujo poder de realizar a fantasia e o senso poético existia, mas “foi reduzido a mero pretexto para frases” (1988, p. 251).

Pouca “substância” e muito “floreio” foi a característica principal do diletante, que privilegiava o lúdico nas ideias, “borboleteando” por elas como o *flâneur* a perceber e fazer literatura. Por viabilizarem somente o prazer literário, não alcançaram suficiente expressão, à exceção de alguns talentos. Entende ainda Lucia Pereira, nesse âmbito, que a capacidade criativa de Coelho Neto, dominada pelo “verbal” eleva seu fazer literário somente à categoria de “divertimento” (1988, p. 249).

“Borboleteando” pelas ideias e escolas, Coelho Neto foi um experimentador romântico, realista, naturalista, simbolista e, dentro do Pós-Romantismo, também regionalista⁴⁹: “[...] esta mistura incoerente de tendências estéticas não é nele o resultado do ecletismo contemporâneo, mas antes o efeito de um engenho que se compraz em experimentar-se em modos e gêneros diversos” (PEREIRA, p.253).

Acusações foram a tônica da “decadência” (na real acepção da palavra, e não como tendência de estilo) de Coelho Neto. Em seu estudo sobre o autor, Brito Broca (1981) destaca três acusações feitas a ele: o uso de palavras difíceis, a prolixidade e o predomínio da forma sobre o conteúdo. Broca entende que o excesso de palavras rebuscadas pode levar à “afetação”, porém, revela que também em Euclides da Cunha e Fialho de Almeida o mesmo confere, embora a “estrutura íntima” seja conservada. Quanto à prolixidade, só fazia por piorar a primeira acusação – no entanto, quanto a esta falha, o próprio Coelho Neto também concordava que deveria “desbastar” algumas obras do excesso de palavras. A terceira acusação,

⁴⁹ Daí a inclusão do autor sob diferentes denominações taxonômicas, dada a dificuldade de sua inserção de acordo com as tendências distintas e cambiantes da literatura finissecular (Vide apêndice: “Quadro sobre a consideração taxonômica de Coelho Neto em 11 Histórias da literatura brasileira”)

herança do Parnasianismo, pode melhor ser entendida nas palavras dos teóricos citados por Broca: “complicação sem complexidade” foi o veredicto dado por José Veríssimo; “literatiza tudo em que toca”, por Tristão de Athayde. Em seu ensaio, Brito Broca lança mão de motivos para combater tais acusações: quanto a palavras desusadas, afirma que “tais exageros não são orgânicos”; no tocante à prolixidade, defende os romances *Turbilhão*, *Miragem* e *O morto*, dizendo que não exigiriam cortes e que os cortes nos demais romances ficariam em nível mínimo; quanto à valorização da forma em detrimento do conteúdo, diz ser este “um julgamento sumário e exagerado” (1981, p. 196/7).

Coelho Neto recebeu crítica negativa de vários de seus contemporâneos. Por exemplo, José Veríssimo, o acusou de ser desprovido de “força criadora” e, por isso, ter de dispor de um “*bric-à-brac* exótico [...] orientalismo bíblico, mitologia helênica ou escandinava, lendas germânicas ou saxônicas, credences medievais” (VERÍSSIMO, 1907 apud NEEDELL, 1993, p. 240). Elísio de Carvalho, no conjunto de ensaios *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*, de 1907, observa que José Veríssimo tinha opinião “pouco favorável” sobre a literatura brasileira finissecular em geral; dizia ser uma literatura “apressada”, “de folhetos”, sem característica que lhe desse “realce e valor” (p. 22).

O ataque dos jovens modernistas a Coelho Neto não foi refreado nem pela morte do filho (ocorrida em 1922, próxima à Semana de Arte Moderna). O escritor foi o alvo predileto dos renovadores, os quais, nas palavras de Mário Guastini, muitas vezes foram acusados de “fugas sintáticas” e de serem incapazes de “alinhar meia dúzia de períodos sem escoicear a língua, a arte e o bom senso” (1939 apud COELHO NETO, P., p. 351). Ronald de Carvalho, no entanto, apesar de ter participado da Semana e ter *Toda a América* (1926) como uma das obras fundamentais para a inteligência modernista⁵⁰, reconhece em Coelho Neto a lembrança do Brasil, o “sentimento de brasilidade” na criação dos “tipos humildes do interior, as peculiaridades da vida e o lirismo da sua *psyqué*” para a obra *Sertão* (1937, 362/3). Carvalho persegue o momento do Brasil, considerando que a literatura nacional deve livrar-se dos estereótipos europeus e inserir-se no que chama “o momento da lição americana”, “o nosso momento” (1937, p. 372).

50 Cfe. Bosi, 2006.

Outro de seus contemporâneos, Medeiros e Albuquerque, percebe que a linguagem em Coelho Neto não é apropriada para o entendimento da maioria das pessoas (BROCA, 2005). Antonio Soares Amora (1963), nascido à época em que Coelho Neto ainda produzia (1917) diz que o autor ficou na “literatura para raros”, devido ao seu virtuosismo estilístico, não sendo, portanto, lido por representantes fora da aristocracia intelectual.

A crítica negativa mais atual, primordialmente, refere-se aos aspectos de linguagem. Nelson Werneck Sodré (1982) entende que a linguagem é o “meio” e que não deve ter um papel além desse nível. Frisa que “ela não é a literatura” e sim “o caminho da literatura”. Tem fundamental relevância, mas não deve ser o aspecto principal da produção de um autor (p. 451). Candido e Castello (1979) defendem a existência de dois pólos distintos em relação à linguagem: um é o benefício da “criação da atmosfera” na mente do romancista, outro é, deixar-se levar pela “preocupação dominante do vocábulo raro, acumulado em demasia” e que pode conferir sobrecarga no nível frasal e, por conseguinte, textual. Os autores constatam, nesse sentido, o “aportuguesamento” do estilo de Coelho Neto e o vêem preso “à tradição de prosadores seiscentistas” (p. 232). Essa constatação também pode ser aplicada à linguagem característica do Parnasianismo:

Quanto à língua, buscaram uma correção gramatical não despida de pedantismo, eivando a sua obra de um tom acadêmico e professoral, por vezes bastante desagradável. [...] usaram com abundância o vocabulário das artes plásticas, comparando o ofício do poeta ao do escultor e do pintor. Indo mais longe, e acentuando a busca de elegância e requinte formal, compararam-se ao ourives, ao cinzelador, ao miniaturista, valorizando o pormenor, perdendo-se na minúcia descritiva dos objetos raros: pomos de espada, taças, leques, adereços (CANDIDO; CASTELLO, 1979, p. 101).

Bosi (2006) diz dos extremos da fortuna crítica de Coelho Neto: desde o “sujeito mais nefasto” do *métier*, expresso por Lima Barreto, ao “maior romancista brasileiro”, por Otávio de Faria (p. 198/9).

O elogio a Coelho Neto, obviamente, mostrava sua força nos anos que antecederam o Modernismo. Machado de Assis, na crítica literária de jornais, constatou a seu respeito a percepção de seu dom inventivo, de composição e

descrição da vida, sendo considerado por ele um “observador de pulso” (in: “Gazeta de Notícias, 1895). Adepto da Escola Realista, a apreciação de Machado recaiu mais sobre a produção regionalista de Coelho Neto:

Coelho Neto ama o sertão, como já amou o Oriente, e tem na palheta as cores próprias – de cada paisagem [...] pinta-nos um caboclo que, por menos que os olhos estejam acostumados a ele, reconhecerão que é um caboclo (ASSIS, 1897 apud COELHO NETO, P., p.105).

Especificamente sobre *Firmo, o vaqueiro e Tapera*, pontuou Machado, à mesma ocasião: “Os costumes são rudes e simples [...] as falas adequadas às pessoas, e as ideias não sobem da cerebração natural do matuto” (ASSIS, 1897 apud COELHO NETO, P., p. 106).

Sílvio Romero, apesar de ser um perseguidor da brasilidade através do prisma social⁵¹, elogia Coelho Neto, o “rei da palavra escrita no Brasil no século XIX”; e em relação ao seu ecletismo⁵², inclusive utilizando-se dos recursos taxonômicos em menção a essa qualidade, coloca Coelho Neto no gênero romance, sob o título “Ecletismo universalista”, e declara: “Sua obra, já hoje bem avultada, dá-nos o exemplo de um brilhante ecletismo” (1960, p. 1808).

Quando da dura crítica da Academia então dominada pelos jovens modernistas, o autor recebeu palavras em sua defesa. Manoel Moreyra, no livro *Coelho Neto, aspectos de sua vida e obra*, salienta que as atitudes antagônicas ao autor infelizmente revelam o esquecimento de sua obra como espólio cultural brasileiro. Medeiros e Albuquerque justifica o “ataque” dizendo que os literatos em questão revelavam-se exauridos por ouvirem chamar Coelho Neto “um grande escritor”. João Neves da Fontoura lança a ideia de redenção de Coelho Neto, dizendo que “terá de ser escutado no juízo final das letras e, entre os poucos escolhidos, o seu lugar está soberanamente marcado”. De autoria desconhecida, publicada na “Gazeta de São Paulo”, em 1934, vem a compreensão analítica do

51 Importante aqui entender que um teórico cuja preocupação é o dado social e a busca do nacional, como foi Sílvio Romero, só ironicamente atribuiria tais elogios a um escritor tão categorizado pela “superficialidade” e “frivolidade” de suas obras. Porém, o que se percebe, é um elogio real.

52 Vale aqui a lembrança da consideração negativa de Coelho Neto e seu ecletismo sob o parecer de Lucia Miguel Pereira (1988).

grande legado coelhonetiano: “[...] era natural que numa obra tão gigantesca nem tudo fosse de primeira ordem. [...] dessa obra faz parte uma série de criações imorredouras que, por si só, justificariam a glória de um escritor e de uma literatura” (COELHO NETO, P., 1942, *passim*).

Críticos e teóricos mais atuais igualmente encontraram pontos em que Coelho Neto e sua obra devam ser elevados. Antonio Candido diz que o autor domina a fase herdada pela tradição européia (a que se apresenta como “forma de expressão”) com “foros de gênio” (CANDIDO, 2000, p.104). Massaud Moisés, por sua vez, acompanha a ideia do jornal “Gazeta de São Paulo”, de 1934, justificando que produção vultosa como a de Coelho Neto não consegue “idêntica qualidade inventiva” (1988, p. 183). O historiador também deixa claro que, apesar de não ter sido sagrado como gênio, também não merecia o extremo oposto, que o relegou ao ostracismo literário.

Lucia Miguel Pereira, a despeito de todo o negativismo na crítica a Coelho Neto, aponta também qualidades como as de “narrador vivo, dotado de sensibilidade e imaginação” (1988, p. 257). Roga a compreensão em relação ao autor, uma vez que foi imbuído do espírito de seu tempo, e conclui que foi falho, mas soube incorporar o “ideal literário de sua época”, sendo destaque como sua “máxima expressão” (p. 259). Lamenta o triste legado do autor: ter produzido tantas obras e não ter tido sucesso na integração de uma sequer à cultura nacional, possuindo amplas possibilidades de tê-lo feito.

Broca (1981) traz à discussão o desconhecimento da obra de Coelho Neto ou sua compreensão feita de maneira superficial, pela geração pós 22. Declara que não é relevante analisar “o que podia ser feito”, mas “o que fez” (p.184).

Alfredo Bosi reclama sua necessária compreensão:

[...] não parece lícito negar-lhe o dom de um genuíno talento expressivo, condição primeira de todo artista. Coelho Neto não era um escritor arbitrário e falho enquanto homem que usava da palavra como instrumento semântico; sua linguagem é correta e precisa até ao pedantismo, à obscuridade, ao preciosismo. [...]. Reabilitá-lo incondicionalmente tem, por tudo isso, ares de quixotismo digno de melhor causa; mas compreendê-lo em sua situação histórica é tarefa que o crítico de hoje pode e deve tentar (2006, p. 205).

Bosi (2006) também o posiciona dignamente, citando-o como um dos três ícones da época do Pré-Modernismo: “Rui Barbosa, na oratória política, Euclides da Cunha, na consciência da terra e do homem e Coelho Neto como a grande presença literária entre o crepúsculo do Naturalismo e a Semana de 22” (p. 199).

Brito Broca (1981) aponta o enérgico protesto contra a injustiça feita pelos modernistas na figura do defensor de Coelho Neto, Octávio de Faria. Na obra *Coelho Neto – Romance*, além do elogio e depoimentos, acompanhados de uma nota final de apresentação no sentido da reabilitação de Coelho Neto, Octávio de Faria reúne fragmentos de alguns romances para montar uma antologia mínima sobre o autor.

O sentimento ligado a Coelho Neto nas últimas décadas do século XIX é de “repulsa” pelo seu estilo “opulento e luxuriante” (BROCA, 1981, p.196). Esse fato deve ter entristecido muito o artista, uma vez que acreditava que o “*estilo é a alma, forma é o corpo*” (COELHO NETO, 1913, p.33, grifo do autor) – portanto, feri-lo no “estilo” representava ferir-lhe a “alma”.

No estudo comparativo entre Coelho Neto e Lima Barreto, *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque carioca*, Maurício Silva concede a vitória ao “subúrbio”. Analisa diversos aspectos da obra dos dois romancistas e faz contrapontos de suas concepções literárias, tais como: arte contemplativa *versus* arte funcional; sociedade próspera *versus* sociedade justa; purismo gramatical *versus* desleixo intencional; exuberância *versus* simplicidade; aticismo-orientalismo *versus* nacionalismo-brasilidade; dialogismo artificial *versus* dialogismo espontâneo; áreas citadinas burguesas *versus* ambientação suburbana; trama individual *versus* trama social; personagens planos *versus* personagens esféricos; exposição da história *versus* crítica da história⁵³ (2006, *passim*).

Em um aspecto, porém, Maurício Silva concede a vitória à “Hélade”: o prisma da recepção.

⁵³ Entenda-se que os pontos confrontados representam em primeiro a obra de Coelho Neto e em segundo a de Lima Barreto.

De forma alguma queremos com isso defender um posicionamento crítico tendencioso em relação aos dois romancistas, já que, reconhecemos, cada um parece ter cumprido plenamente a tarefa a que se propuseram. E se nossas análises revelaram, sub-repticiamente, uma tendência à valorização da figura de Lima Barreto, em detrimento da de Coelho Neto, não hesitaríamos em afirmar, por exemplo, que do ponto de vista da recepção literária essa tendência se inverte por completo: enquanto que no ambiente literário volátil da *Belle Époque* as obras de Lima Barreto tinham uma aceitação limitada e restrita, as de Coelho Neto emergiam como verdadeiro sucesso de público e de crítica, fazendo desse romancista uma das figuras de destaque da literatura nacional (2006, p. 99/100).

A aceitação de Coelho Neto junto ao público leitor da época era fato incontestável⁵⁴. Seu leitor é aquele em busca do não-trivial, de um prazer individual (BOSI, 2006). O gosto desse leitor revelava o quanto era aficcionado pela França e pelos franceses, assinalando o aspecto inconstante que tinha preocupação no acompanhamento da moda (o fetichismo de consumo do qual fala Walter Benjamin). Needell (1993) chama a atenção para que se compreenda a educação da elite brasileira à época como tendo fortes bases literárias e francesas.

O “aportuguesamento” de sua linguagem favoreceu publicações no Brasil e também em Portugal⁵⁵. Maurício Silva (2006) entende que talvez existisse certo cuidado com a recepção portuguesa já que suas obras obtiveram por lá respostas positivas: “Fato curioso e significativo: Coelho Neto tem encontrado uma crítica mais benévola em Portugal, onde ninguém se espanta com a riqueza léxica de um Camilo, a exuberância de um Fialho, o preciosismo de um Aquilino Ribeiro (BROCA, 1981, p.197).

Apesar de ter publicado mais de cem obras, somente algumas mereceram comentários da crítica literária especializada. A recorrência recai sobre os romances. As obras que mais edições mereceram foram *A capital federal* (5 edições); *Sertão* (7

54 Importante lembrar aqui das considerações em relação à estética da recepção, amplamente estudadas por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser (por volta de 1967). Jauss entendeu que a qualidade das obras não era decorrente “das condições históricas ou biográficas de nascimento” e sim do “efeito” proporcionado pela obra no universo do leitor (1994, p. 07). A essa mesma época, Antonio Candido revelava consonância com as ideias dos teóricos alemães: “lembramos que o reconhecimento da posição do escritor (a aceitação de suas ideias ou da sua técnica, a remuneração de seu trabalho) depende da aceitação de sua obra, por parte do público” (2000, p. 70).

55 Outro fato ligado ao sucesso das obras em Portugal é a publicação pela editora Chardron, do Porto, tornada por Coelho Neto sua “editora quase única” (BROCA, 2005, p.203).

edições); *Inverno em flor* (5 edições); *Contos pátrios* (34 edições); *Teatro infantil* (6 edições); *Pátria brasileira* (27 edições); *Rei Negro* (5 edições) e *Mano* (5 edições). As obras eleitas como as melhores produzidas pelo autor (dentro das críticas consultadas) foram *Sertão* (1896), contos, *Turbilhão* (1906), romance e *Rei Negro* (1914), romance⁵⁶. Dentro das preferências da crítica e do público, abordar-se-á o teor principal de algumas dessas obras, incluindo outras que têm aparecido nas histórias da literatura por alguma relevância.

A capital federal, de 1893, sofreu acusações de “excessiva influência” de Eça de Queirós, no *A cidade e as serras*. Brito Broca (1981) desmistifica o ocorrido, dizendo que as similaridades entre os dois romances eram coincidências já que *A cidade e as serras* foi publicado em 1901, portanto, oito anos após *A capital federal*⁵⁷. Sendo seu primeiro romance, escrito diariamente em jornais, conta a história de Anselmo, jovem que estabelece morada na capital, vindo da província. Os personagens deste romance levam uma vida apartada de compromissos, bem ao clima *belle époque*. Massaud Moisés (1988) assinala que nesta obra está defendida a “prática da literatura 'sorriso da sociedade’” (p.185).

Miragem, romance de 1895, foi classificado por Lucia Miguel Pereira como um “drama humano e verdadeiro” (1988, p. 258). Diz da dor de uma família com a morte de importante elemento constitutivo de sua base: o pai; a proclamação da República merece cena especial nesta obra. Na produção do romance foi imputado do erro de “inventar demais”, pelo desconhecimento da região em que transcorre a diegese (Vassouras, RJ). Broca (1981) revela que Coelho Neto também publicou notas de viagem sobre Vassouras, no livro *Por montes e vales*, só que em 1899.

Sertão, livro de contos de 1896, além de seis edições em língua portuguesa

56 *Sertão* foi o preferido de Antonio Candido e Ronald de Carvalho; *Turbilhão*, de Brito Broca e Alfredo Bosi; *Rei Negro* foi o mais apreciado por Lucia Miguel Pereira e Massaud Moisés. O favorito de Coelho Neto não foi um romance e sim *Pelo amor!*, poema dramático de 1897. Confessa o autor para João do Rio em *O momento literário* que sua preferência é devida a elementos circunstanciais pois naquela oportunidade acreditava que poderia fazer a diferença no Brasil: “Ainda naquele tempo julgava-me capaz de alguma coisa no Brasil. Foi uma batalha perdida, mas de que me lembro com saudades [...]” (COELHO NETO, H., apud RIO, 1907, p. 25).

57 No caso, cabe a pergunta inversa: Não teria *A cidade e as serras* sofrido influência de *A capital federal*, tendo em vista que Coelho Neto era tão amplamente divulgado em Portugal à época, e considerando que sua principal editora era a Livraria Chardron, do Porto?

mereceu também uma em alemão (*Wildnis*⁵⁸, 1913). Traz histórias de gente simples, arraigadas à terra e faz parte do que Massaud Moisés (1988) chama “a segunda vertente”⁵⁹ da ficção coelhonetiana – a sertaneja⁶⁰ - onde demonstrará melhor o seu talento. Fazem parte dessa vertente as obras *Treva* (1906), *Banzo* (1913) e *Rei Negro* (1914).

Inverno em flor, romance de 1897, teve, além das edições brasileiras, uma em italiano (*Verno in fiore*, 1927). O “determinismo biológico”, conforme percebe Bosi (2006, p. 201) é parte desse romance, representado pela insanidade da mãe que surge no filho, na vida adulta. A propósito do tema, Péricles de Moraes publicou em 1917:

O Sr. Coelho Netto dá-nos um estudo admirável do amor incestuoso como uma concepção justa das doutrinas e dos processos freudistas, tendo concebido e realizado o esquema psíquico do *Inverno em flor* muito antes das controvérsias científicas suscitadas no pensamento moderno pelas idéias do Inconsciente na literatura, expandidas e divulgadas pelo Dr. Freud. Nas letras brasileiras, o Sr. Coelho Netto foi, deveras, o único que, mesmo antes de divulgadas essas modernas teorias psiquiátricas, conseguiu justificá-las num livro profundamente humano” (MORAES, 1917 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 173).

O Rajah de Pendjab, romance de 1898 escrito em dois volumes, apesar de ter tido somente duas edições, merece ser considerado nesta dissertação uma vez que foi analisado pela crítica literária em alguns aspectos. Em 1928, no “Revue de l'Amérique Latine”, Jean Duriau comenta que o *Rajah...* não é um livro sobre a Índia, como se poderia pensar a partir de seu título. Focaliza o Brasil à época de sua

58 No prefácio a *Wildnis (Sertão)*, Martin Brusot, crítico austríaco apreciador de nossa literatura no século XIX e XX, assim escreve: “Com este livro é revelado ao leitor alemão uma literatura nova, a literatura do Brasil. Ela é relativamente recente, porém, de raízes naturais e de vigor, o que a faz merecedora de ser conhecida também na Europa. [...] Todos os que procuram sensação estética, afastados da senda trivial, encontrarão, neste livro encantador, originalidade e beleza” (apud COELHO NETTO, P., 1942, p. 307). O crítico ainda publicou em alemão as novelas que compunham *Treva*, de 1906, sob o título *Der tote kollektor*, em 1915 (BROCA, 2005).

59 A “primeira vertente” diria respeito à produção citadina.

60 Antonio Candido deixa clara a diferença entre o “regionalismo romântico” (de Alencar e Taunay, por exemplo) e o que chamou “literatura sertaneja” (de Simões Lopes Neto, Coelho Neto e Monteiro Lobato, entre outros), já dentro de um movimento pós-romântico: os românticos levaram em consideração os elementos da natureza e também do social – a problemática humana existe; já os pós-românticos tendem a “anular o aspecto humano”, privilegiando o aspecto exótico da paisagem e relegando o homem a uma posição como simples “peça da paisagem”. Essa estratégia, segundo Candido, funcionava para o “deleite estético do homem da cidade” (2007, p. 528).

colonização, no século XVI. Descreve assassinatos, traições e outras atrocidades, revelando o universo dos bandeirantes, negros e índios em conflituosa convivência. Traz também personagens ingênuos que se opõem às vilanias. O crítico francês parabeniza Coelho Neto pela busca documental e pelo caráter de verossimilhança que atribuiu à escrita de sua obra, e conclui: “Que ‘film’ dramático e suntuoso um cineasta habil poderia realizar em torno deste romance!” (apud COELHO NETTO, P., 1942, p.309).

A conquista, romance de 1898 em 4 edições, mereceu citação de Lucia Miguel Pereira (1988, p. 258) que o considerou um “livro precioso para quem quiser reconstituir a vida literária dos fins do século passado”. Nesta obra o “palco” se abre com o cenário abolicionista e republicano. O aspecto autobiográfico do romance é a tônica: a boêmia dos artistas brasileiros no final do século, principalmente em torno dos jornais e cafés⁶¹ (BOSI, 2006). Brito Broca (1981) o classifica em seu ensaio sobre Coelho Neto como “o mais lido dos seus romances”.

Tormenta, romance de 1901 em 3 edições, diz da história de um homem perturbado pela lembrança da esposa morta. Needell (1993, p. 239) frisa que esse romance, assim como *Inverno em flor*, segue a “moda psicológica estabelecida por Paul Bourget”, autor francês que se dedicava aos romances psicológicos; já Brito Broca defende que a obra é uma “tentativa de romance psicológico” (1981, p.193, grifo meu).

Turbilhão, romance de 1906 em 3 edições, é a narrativa da história de Paulo, cuja irmã é ludibriada por um homem e com ele foge. Paulo vê no ocorrido o seu motivo de tristeza e, anos depois, em dificuldades financeiras, tem de pedir ajuda à irmã, que se transformara em rica prostituta: “Só esse livro, parece-me, bastaria para dar a Coelho Neto um lugar de destaque no ficcionismo brasileiro” (BROCA, 1981, p. 193).

Rei Negro, romance de 1914, em duas edições nacionais e três internacionais (em francês⁶², alemão e espanhol), é a história de Macambira, negro de descendência ilustre que, caindo nas graças do patrão, recebe a mucama Lúcia por

61 Alfredo Bosi (2006, p. 202) e Paulo Coelho Neto (1942, p. 219) citam os personagens fictícios que se revelam como biográficos em *A conquista*, também utilizados na obra *Fogo Fátuo*, de 1929: Anselmo (Coelho Netto), Octavio Bivar (Olavo Bilac), Ruy Vaz (Aluísio Azevedo), Luiz Moraes (Luis Murat), Neiva (Paula Ney), Patrocínio (José do Patrocínio), entre outros. Há um episódio sobre “empréstimo de sapatos” de um escritor a outro relatado como verdadeiro por Paulo Coelho Neto.

62 Em francês, o título de *Rei Negro* foi mudado para *Macambira*.

esposa. Sua desventura, porém, é que tem de ser o vingador da esposa e matar o filho do patrão, o qual a havia engravidado. Nasce uma criança branca e morre a mucama Lúcia. A vingança assassina de Macambira é tomada como a vitória de uma raça vitimada pelo homem branco. O refúgio final (num quilombo) o assegura como “rei negro”. Para o “The literary review of New York”, em 1921, Isaac Goldberg escreve: “*Macambira* descreve uma bela história de maneira simples e ininterrupta, sem a opulência excessiva de palavras” (apud COELHO NETO, P., p. 312).

Mano, de 1924, reúne escritos diversos de Coelho Neto em homenagem ao filho morto. Traz também alguns poemas de amigos do autor que, solidários à sua dor, utilizaram-se da literatura para lhe prestar os sentimentos. Trata-se de obra de caráter bastante íntimo, que descortina os aspectos mais variados em torno da morte do filho mais velho, trazendo a agonia de seus últimos instantes na passagem “Insone”, também sua derradeira pergunta (“Que horas são?”), em “A morte”, assim como uma bela reflexão sobre a chave que havia fechado o caixão de Mano (que não teria mais serventia depois dessa difícil tarefa, e a qual somente seria tocada para trazer a lembrança daquela vida, jazendo para sempre entre as relíquias do pai amargurado), são os sentimentos profundos revelados em “A chave”.

No exterior, Coelho Neto mereceu nota na obra *Who's who in Latin America*, de 1935 (*Quem é quem na América Latina*), do historiador americano Percy Alvin Martin:

Henrique Coelho Netto: Conhecido escritor brasileiro; Candidato brasileiro ao Prêmio Nobel de Literatura, 1933; eleito e proclamado “Príncipe dos Prosadores Brasileiros”. Condecorações: Grão Oficial da Coroa da Bélgica; Cavaleiro da Legião de Honra da França; Comandante da Coroa da Itália; Ordem Militar St. James da Espada de Portugal (apud COELHO NETO, P., p. 379, tradução nossa)⁶³.

A apreciação de Coelho Neto no exterior é bem positiva. Algumas de suas obras receberam favoráveis comentários da crítica na Inglaterra, na Alemanha, na França, em Portugal, nos Estados Unidos, na Argentina, no Chile, no Uruguai e em Angola. De J.C. Oakenfull, Inglaterra, o elogio: “De Coelho Netto é suficiente dizer que qualquer de seus livros faria a reputação de um autor”; de Martin Brusot, da

⁶³ Da versão consultada em Inglês: “Henrique Coelho Netto: Noted Brazilian writer; Brazilian candidate for the Nobel Prize in literature, 1933; elected and proclaimed the “Prince of Brazilian Prose Writers”. Decorations: Grand Official of the Crown of Belgium; Chévalier of the Légion d’Honneur of France; Commander of the Crown of Italy; Military Order of St. James of the Sword of Portugal”

Alemanha: “[...] sua arte esplêndida [...] lhe conquistará na Alemanha um grande número de admiradores”; de Victor Orban, da França: “Sua obra é de valor inegável e justamente louvada”; Raul Martins, de Portugal: “O principado da prosa [...] já êle o possuía de fato há muito” e de Henrique Perdigão: “659 contos! Quem há, aí, em língua portuguesa, que nesse gênero possuía tão rica e volumosa bagagem?”; de Marie Robinson Wright, dos Estados Unidos: “Seu gênio aclamado possui inexauríveis recursos e abundante vitalidade”; de Benjamin de Garay, da Argentina: “A Cheherazada da lenda oriental não prendia mais fortemente ao Sultão, do que nos prende a narração cintilante do notável estilista brasileiro”; de Julia Garcia Gamez, do Chile: “[...] sente profundamente a luta espiritual da humanidade[...];” de Martinez Vigil, do Uruguai: “[...] ele reúne, em sua notável personalidade, excepcionais dotes morais e de homem de bem, sem os quais eu não concebo o escritor ilustre”; e de Barbosa Rodrigues, de Angola: “Entre nós é Coelho Netto o mais popular dos escritores brasileiros [...] é universal a curiosidade por montes e vales, coisas e costumes, que ficam para além dos olhos, o que justifica o interesse que as páginas de Coelho Netto alcançam em todo o mundo [...]” (COELHO NETO, P., 1942, passim).

Estudos e pequenas análises sobre a obra coelhonetiana têm sido feitos já há bastante tempo. Na seleção que faz Ubiratan Machado das suas melhores crônicas⁶⁴, editada em 2009, uma esmerada bibliografia sumária sobre Coelho Neto é incluída ao final do volume, o que deixa entrever que os primeiros estudos datam de 1895, através das *Cartas literárias*, de Adolfo Caminha e as crônicas de Machado de Assis para *A Semana* e os últimos datam de 1966, com *O Pré-Modernismo*, de Alfredo Bosi e 1967, com o *Pequeno dicionário de literatura brasileira*, de Massaud Moisés e José Paulo Paes.

O autor tem sido escolhido também por acadêmicos como base para a escrita de artigos, dissertações e teses: Maurício Silva, defende em 1995 a dissertação de Mestrado “Entre a Hélade e o Subúrbio: Confrontos literários na *belle époque* carioca (Lima Barreto *versus* Coelho Neto)”, editando sua dissertação em 2006, sob

⁶⁴ Ubiratan Machado, em um texto introdutório à seleção de crônicas, revela que Coelho Neto declarara ser o conto seu gênero preferido. Através dele poderia trabalhar “assuntos literários” e não somente explorar a efemeridade dos acontecimentos do dia a dia. A verdade dos fatos é que precisou utilizar-se do gênero no objetivo da subsistência da família, deixando um pouco de lado suas habilidades imaginativas para dar lugar aos aspectos mais ligados à observação (MACHADO, 2009).

o mesmo nome.⁶⁵

Em 1997, Marcos Aparecido Lopes também defende dissertação sobre Coelho Neto; trata-se de “No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira”, na qual o autor defende que Coelho Neto continuou a exercer função estética mesmo após a Semana de Arte Moderna – a prova disso estaria na presença de seus textos em antologias escolares para o ensino de língua portuguesa. O apêndice dessa dissertação constitui material riquíssimo para consulta do apanhado documental jornalístico sobre o escritor, com artigos críticos de diferentes épocas.

Outra dissertação foi defendida em 1998, por Daniela Mateus Duarte, dentro do Programa do Curso de História (UFRJ) sob o título “O último dos helenos: Coelho Neto e a construção da identidade”. Sua defesa consistiu em provar da contribuição de Coelho Neto para a identidade nacional, considerando seu empenho em relação a três elementos: educação de base cívica, esportiva e construção de símbolos nacionais.

Passado algum tempo, já em 2007, Maurício César Menon realiza estudo sobre a questão do duplo, utilizando-se, para tal, da obra *Esphinge*, de Coelho Neto e *A mortalha*, de Alzira de Aluísio Azevedo e intitulando o ensaio de “A questão do duplo em duas narrativas brasileiras”, cuja importância está justamente na eleição das obras para a abordagem do tema: ambas a ocuparem “lugar marginal dentro do cânone” (MENON, 2007, p. 733).

No ano seguinte, Alexander Meireles da Silva defende a tese de doutorado cujo teor é a ficção científica, levantando para a sua análise um *corpus* formado por mestres nesse quesito, entre eles Mary Shelley, Robert Louis Stevenson, H. G. Wells e Edgar Allan Poe, além dos autores brasileiros Coelho Neto, João do Rio, Gastão Cruls e Monteiro Lobato. A obra *Esphinge* foi escolhida para principal aporte temático no tocante à Coelho Neto. Dois ensaios revelaram ainda serem parte dessa análise, “Transexualismo e literatura gótica em *Esfinge*, de Coelho Neto”, artigo escrito em 2006, publicado nos periódicos da UFSC; e “O gótico de Coelho Neto: um diálogo entre as literaturas brasileira e anglo-americana”, trabalho publicado em anais de congresso da UERJ, em 2008.

65 Comentários sobre este estudo já foram feitos em páginas anteriores.

Por último, em 2009, foi disponibilizado o ensaio de Adeílto Manoel Pinho sobre a obra *A conquista*: “O sistema literário de *A conquista*: nomes, leituras e números para um romance de Coelho Neto”, onde o pesquisador desenvolve análise que focaliza o sistema literário e o público leitor. Utiliza-se de passagens da obra de Coelho Neto para ilustrar questões do entorno da representação social dos intelectuais (principalmente escritores) à virada do século. Um dado bastante interessante pensado por Adeílto Pinho é em relação à valorização do escritor em questão, conhecido pelo domínio de mais de 20.000 palavras e extensa produção literária, realizando sua arte num tempo em que computadores e pesquisas na internete inexistiam.

O resgate de uma obra e, por consequência, de um autor, sempre vai ter de lidar com a crítica apreciativa e depreciativa, uma vez que, como bem observa Maurício Silva (2006, p. 100) a valorização ou rejeição de uma obra devem-se, “em parte, à contextualização histórica da crítica, que adquire, em cada época, novos referenciais judicatórios”. Importante, nesse sentido, lembrar o quanto uma escola literária tem a tendência em repudiar a anterior ou as escolas ainda mais distantes no tempo. Foi o que ocorreu quando os modernistas também negaram os românticos Alencar, Castro Alves e Álvares de Azevedo (BROCA, 1981):

Coelho Neto viveu amargurado os seus últimos dias. Dedicara todo o trabalho da sua existência para legar uma obra que fosse uma honra para a nação e um modelo de beleza às gerações futuras, mas, quando julgara ter conseguido a realização do seu sonho, um grupo de jovens irreverentes e velhos cabotinos lançava-lhe achincalhes, motejos... Eram os modernistas, que haveriam de envelhecer tão depressa! (BOTICA, 1940 apud COELHO NETO, P., p. 332).

Por essa razão, pode-se entender que Coelho Neto não foi e nem será o “último dos helenos”, pelo menos no que concerne à crítica pejorativa. Logo, é viável o resgate de suas obras em busca de uma significação que ainda seja representativa para os tempos atuais. Com tal meta tentar-se-á, nesta dissertação, decifrar os enigmas de *Esphinge*, sem qualquer pretensão edípica de uma resposta final, mas almejando abrir caminhos para possíveis respostas.

4. DECIFRANDO *ESPHINGE*

Decifrar *Esphinge* é, para o propósito desta dissertação, perceber e analisar o que a obra tem em relação à Modernidade. Com este fim, discurtir-se-ão questões de ordem interna (tais como personagens, temas, linguagem, intertextualidade) e questões de ordem externa (tais como o estilo de que se ocupa a obra, em conexão com as correntes literárias finiseculares: Parnasianismo, Decadentismo, Simbolismo).

A narrativa decadente-simbolista em concordância com os modelos originais franceses teve pouca representatividade na prosa de ficção brasileira. Primordialmente, a proposta era o texto repleto de divagações, utilizando-se para isso de um jogo de palavras bem articuladas e abusando de abstração. Somente alguns autores, porém, seguiram a proposta inicial com maior fidelidade.⁶⁶

No tocante à *Esphinge*, a característica decadente-simbolista e a escrita que obedece ao perfil estrutural parnasiano estão presentes. No entanto, não chegam a encerrar a obra na classificação de “romance decadente-simbolista”, principalmente em razão das obras desse cunho não estabelecerem um enredo que vai atuar na relação causal da narrativa; contrariamente, a divagação é tão priorizada neste tipo de romance que impede o fluir narrativo no sentido “acontecimento/consequência”. A obra de Coelho Neto, apesar da notória influência decadente-simbolista, desenvolve um enredo que expõe o leitor às relações internas do texto, fazendo com que o processo cognitivo que entende as causas e os efeitos desencadeados seja constantemente estimulado, ao mesmo tempo em que as abstrações e floreios verbais se articulam na tessitura da narrativa.

Em sua estrutura física um romance em 232 páginas, dividido em oito capítulos, *Esphinge* é ainda caracterizado pela inserção de trechos de outros textos à moda de “colagem”, composto pela intercalação de períodos narrativos e uso de discurso direto. Possui, fundamentalmente, uma voz narrativa estabelecida pelo

⁶⁶ Entre eles, Nestor Vitor (*Signos*), Lima Campos (*Confessor supremo*), Gonzaga Duque (*Horto de mágoas e Mocidade morta*), Rocha Pombo (*No hospício*).

narrador-protagonista (não caracterizado por um nome), além de outras duas vozes que compõem o restante da angulação da diegese (James Marian e Arhat). O narrador-protagonista relata o tempo da ação; James Marian e Arhat, surgem em quebras da linha temporal no enredo, em forma de *flashback*, através de relato escrito.

As narrações se intercalam na composição do enredo, que obedece ao esquema estrutural de “estabilidade”, “inserção do mistério”, “desestruturação”, e “aparente recuperação da estabilidade”. A história começa pelo “tempo da ação”, que refere acontecimentos em torno da figura de James Marian no Brasil, entre o final do século XIX e princípio do XX. A história da origem e vida de James Marian, anterior à sua vinda para o Brasil, é apresentada na forma de livro.

Anterior ao tempo da ação, apresenta-se a história de James Marian e sua estranha origem na Inglaterra. Arhat, homem versado em ciências ocultas, encontra pedaços do corpo de duas crianças e resolve uni-los e dar ao ser resultante a vida, utilizando, para isso, um processo de transplante cirúrgico misto a recursos alquímicos e ocultistas. A divisão do corpo físico da criatura é bem demarcada: a cabeça, feminina; o corpo, masculino. A problemática mental do gênero, todavia, revela-se como seu destino inexorável.

Recebendo todos os ensinamentos e oportunidades de vida, após a morte de seu criador, James Marian torna-se aventureiro a desbravar o mundo, munido de um livro que, ofertado por Arhat, parece ser o segredo de sua origem e a chave para sua felicidade. Sua meta é encontrar alguém que o traduza, em seus símbolos e fórmulas misteriosas.

No tempo presente da ação no romance, James Marian já é um dos hóspedes da pensão Barkley, à rua Paissandu, no Flamengo, RJ. A estabilidade do início da narrativa é elaborada através da descrição da calma do lugar, os jardins, a rotina da administradora, Miss Barkley, e dos moradores do local, todos apresentados pelo narrador-protagonista. O elemento de suspense é introduzido pelas conversas dos hóspedes em velados comentários sobre o misterioso inglês e sua enigmática aparência.

Em determinada noite, o narrador presencia James Marian no que parece ser uma síncope. Ajuda-o e, desta forma, conquista-lhe a confiança. Logo após, é

requisitado à tradução de uma novela em inglês, fato que o coloca a par de toda a história bizarra de James Marian, ali escrita.

A partir da tradução da novela (que é a narrativa da vida de James Marian) os acontecimentos estranhos vão se formulando num *crescendo*: sons vindos do quarto de James, bicos de gás que se apagam, a morte de uma das hóspedes, as tonalidades da noite tropical que vão se transformando, entre outros, culminando com aparições espectrais do inglês a três dos moradores enquanto este se encontrava fora, em casa de parentes. Por fim, chegando ao termo da tradução, o narrador já tomado pelo horror do sobrenatural que cerca a origem e a estadia do inglês na pensão, quer compartilhar suas descobertas com os mais intelectuais do lugar. Ele explica a um deles toda a história e diz ter um livro com a escrita de James para provar sua narrativa sobrenatural. Porém, quando vai buscá-lo no quarto, encontra o inglês que lhe pede os originais. Entrega-lhes de pronto, ficando sem evidência do que afirmara ao jovem. Informado, a seguir, da partida de James Marian num navio para o exterior há pelo menos dois dias antes de ter-lhe devolvido os originais, verificando que sua então extensa tradução resumia-se a notas rápidas e alguns bilhetes, o narrador não suporta e sucumbe a alucinações que o levam a uma casa de saúde para recuperação. Aparentemente recuperado, não consegue a segurança inicial, já que ninguém lhe credita tal verdade e ele tem nítidas, na mente, todas as cenas inacreditáveis que a chegada do inglês lhe imprimiram à memória.

4.1. Personagens

4.1.1. O narrador-protagonista: o herói moderno

O enigma de *Esphinge* já se configura, primeiramente, através de seu principal narrador que, tecnicamente, narra de dentro da cadeia diegética, é onisciente (por possuir conhecimento maior do que o de seus personagens) mas também equisciente (por dizer friamente de seus personagens, sem revelar interiores, ou o que pensam). Protagonista sem nome, personagem redondo,

contador de uma história fantástica e dúbia, com personagens igualmente multifacetados ou não revelados, o narrador pouco se faz vislumbrar através de seu foco narrativo. Algumas ideias, no entanto, podem ser assumidas em relação a ele, informações essas dispersas ao longo do texto com muita discrição e sutileza. Somente nas últimas páginas depreende-se que sua origem está no campo. Mas é impossível constatar se era um abastado filho da terra que escolheu morar na cidade ou se lá habitava na miséria e veio para o ambiente urbano impulsionado a obter uma vida melhor: “O correspondente, mostrando-me uma carta de minha mãe, na qual a infeliz pedia que me fizessem seguir para a fazenda acompanhado de pessoa de confiança [...]” (Es., p.229).⁶⁷ O termo “infeliz”, usado para referir à mãe, pode significar uma desventura na vida ou ainda o estado miserável de uma camponesa, portanto, permanece a dúvida quanto a sua situação financeira. Compreende-se também que é dotado de certo estudo e inteligência – traduz do inglês (embora tenha confessado não costumar traduzir), tem conhecimento específico sobre o mobiliário da pensão, sinfonias e óperas, bem como reconhece trechos poéticos; e também a qualidade dos papéis Whatman.⁶⁸ Parece versar de certo conhecimento e experiência espiritual, podendo-se perceber a revelação de uma habilidade mediúnicamente num passeio que faz à noite, na cidade:

No escuro das ruas solitárias cruzavam comigo, em deslize aéreo, finas, funereas siluetas fluidas, halos pairavam ante meus olhos e desapareciam subito. Nos propios grupos eu sentia, adivinhava a presença de um ser vago, incorpóreo que se integrava entre vivos, como a refugiar-se (Es., p. 93).

James Marian assim interpreta o narrador:

[...] Os isolados são, em geral, ingenuos e bons: como não dispersam confiança, não colhem desilusões. Que faz o senhor? Vive comsigo, e é muito. [...] O senhor é dos que ouvem no silêncio e vêem na treva. Pensa que não o tenho visto a horas altas da noite, á janella? Que faz? Sonha (Es., p.57/8).

⁶⁷ A obra em análise será referida pelas duas primeiras iniciais, seguidas do número da página correspondente.

⁶⁸ Entre os famosos usuários do “Whatman paper”, destacam-se: William Blake, que ao fim do século XVIII escreveu seus 4 últimos livros neste tipo de papel; Napoleão Bonaparte, na escrita de seu testamento, em 1821; a Rainha Victória, em sua correspondência pessoal; sendo também utilizado no tratado de paz com o Japão ao final da Segunda Grande Guerra. Disponível em: <<http://www.whatman.com/TestamentToQuality.aspx>>

Apesar de apanhar *tilburys* e *coupés* para locomover-se pelo Rio de Janeiro (assim como também utilizar-se de *bonds* públicos), dar esmola a um mendigo que lhe sorri em agradecimento (talvez sugerindo que o dinheiro era considerável), o narrador não possui emprego no qual trabalhe a horas regulares. Passa noites traduzindo sem a preocupação da rotina no dia seguinte. No que refere à tradução, encara a tarefa à moda de um favor ao inglês e revela que o trabalho solicitado “era sempre uma distração” para suas “horas vazias” (Es., p. 112). Nesse aspecto, não parece necessitar de dinheiro, em absoluto.

O empenho na tarefa de traduzir o manuscrito de James Marian leva o narrador à exaustão. Nisso, assemelha-se à descrição que faz Baudelaire do pintor Constantin Guys, que denomina “metáfora do esgrimista”: o duelo que faz enquanto artista a “esgrimir a pena” para que sacie a própria curiosidade, como que receando a fuga das palavras da incrível história do inglês. Em certas noites, dadas a dedicação e concentração na tarefa, vê-se impelido a sentir o cheiro das ruas, a banhar-se do “mundano” para perceber que o universo normal seguia seu ritmo, longe da irrealidade que a tradução lhe imprimia:

Aquelas horas consumidas em aturado labor, a noite insomne, as preocupações que me traziam o caracter daquelle homem [...] forçaram-me demais o espirito. Sahi. [...]. *Bonds* passavam cheios [...]. De instante a instante um automovel surgia [...]. Grupos vinham chegando attrahidos pelo luar [...]. E eu? Onde iria? Sentia-me incapaz de prosseguir no passeio (Es., p. 85-87).

Tomei o primeiro *bond* que descia, ancioso pelo tumulto da vida. Mas toda a cidade estava cheia do meu terror. [...] Andei até tarde, errando. [...] Um carro passou com vozerio alegre – dois rapazes e duas raparigas. Tomei um *tilbury*, mandei seguil-os, querendo apegar-me áquella estroinice dissipadora. Apearam no *Paris*. Entrei. O salão regorgitava fulgido. [...] Ficaria, até o amanhecer, naquelle rumor, á luz viva daquelles lustres se os noctambulos não se fossem retirando, cada qual a seu rumo [...] (Es, p. 93/94).

As cenas descritas revelam o *flâneur* que há no narrador. Um “abandonado na multidão” (BENJAMIN, 1989, p. 51) que nela faz seu refúgio. Como percebe Baudelaire, “para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no

numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito [...] ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (1996, p. 21). No entanto, não é com frequência que o narrador assim o faz: ele está mais para o observador que prefere “estudar” o ambiente da própria morada, que faz uso da “arte mnemônica”, não no que concerne somente os quadros cotidianos que por lá pode vislumbrar, mas que enriquece a memória com os detalhes que impregnam sua época: sinfonias, poemas, minúcias do jardim, da água das fontes, da mesa posta para o jantar. Nada lhe escapa, a exemplo do “pintor da vida moderna” de que fala Baudelaire. Comporta-se como “um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito” (BAUDELAIRE, 1996, p. 21).

A fuga para as ruas da cidade no noturno está vinculada ao “caráter labiríntico da própria cidade” (BENJAMIN, 1989, p. 178), sendo a ideia do labirinto presentificada no *flâneur* o tempo todo. No narrador em questão, que é também personagem, percebe-se o que Benjamin (1989) chama “a dialética da *flânerie*”: de um lado tem-se o homem que se sente observado e sobre o qual os observadores têm dúvidas; de outro, o homem que também é totalmente incógnito e, por essa razão, tem facilitada a capacidade de observação. José Teixeira Coelho Neto (1986) entende a partir da leitura de *Le spleen de Paris*, de Baudelaire, que o herói da Modernidade é o homem comum: “a velha senhora, o vidraceiro, a viúva, o saltimbanco, etc”. No entanto, observa que o “herói real” é aquele que possui os olhos para observar esses homens comuns, herói que se configura no próprio artista da Modernidade. O “herói-artista” será aquele com capacidade intelectual e experiência suficientes para utilizar seu conhecimento de mundo na interpretação dessa Modernidade.

[...] o simples olhar refinado desse esteta singular consegue reaquecer significações que o esvaziado olhar do observador comum deixa escapar por estar incapacitado para esse exercício de reconhecimento, diante da massificação cotidiana que entorpece sua capacidade cognitiva (FARIA, 2004, p. 36).

Outras características do herói moderno já constatadas no presente trabalho são a fragmentação e a incerteza. Neste aspecto, em contraponto com o herói clássico e também com o romântico (os quais, em maioria, recuperam uma ordem

perdida), o herói moderno não obterá o almejado reequilíbrio face às complexidades que sua própria essência humana lhe impõe, aproximando-se, por esse motivo, da classificação de “anti-herói”. Nas palavras de Samira Mesquita, “anti-herói será aquele protagonista que, por diferentes razões, não recupera uma ordem perdida, uma perda, um dano sofrido” (2006, p. 25). No entendimento de anti-herói estabelecido por Prada Oropeza (1986, não paginado) é possível perceber o quanto essas categorias de personagens estão relacionadas com os valores de cada época: “O anti-herói é a imagem negativa extratextual do protagonista do discurso narrativo, carregada de valores ideológicos, que nasce para subverter as necessidades do mercado de consumo quando o “valor positivo” do herói já saturou a demanda, superando-o”.

Portanto, quando o narrador-protagonista não consegue seu equilíbrio diante das “forças do mal”, deixando-se vencer pela “nevrose” (tão característica do Decadentismo/Simbolismo), ele demonstra ser o extremo oposto do herói que restabelece a paz inicial – tornando-se um anti-herói ou, mais propriamente, um “herói da Modernidade”.

4.1.2 O protagonista dândi: a luta edípica re-encenada

James Marian é a esfinge e, simultaneamente, configura Édipo em sua busca identitária. Lança o enigma e, incapaz de uma resposta, tem de a si mesmo devorar, impossibilitado de decifração: “Um monstro, um monstro que se devora a si mesmo, eis o que sou. [...] O absurdo, a incongruência, o inconcebível – sou eu” (Es., p. 187/8).

O ser mitológico “esfinge” encerra diferentes formas e significações de acordo com dadas culturas⁶⁹. A “esfinge” trazida à obra por Coelho Neto é, sem dúvidas, a esfinge grega, que na mitologia possuía um corpo de leão, asas e cabeça de mulher.

⁶⁹ A esfinge egípcia é “a guardiã das entradas proibidas e das múmias”. O corpo é de um leão com a cabeça de faraó. Agachada sobre o deserto, não é dada a enigmas, mas a “verdades absolutas”. A esfinge grega é um monstro alado meio-leão, meio-mulher, que lança enigmas aos homens (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1991, p. 389).

Narrador - E já notaste, Frederico, que o rosto de James não tem um só traço viril?

Brandt - Rosto de esfinge, meu amigo.

Narrador - Dizes bem: de esfinge. Boa noite, Brandt. E obrigado pelo espectáculo (Es., p.29).

Além de ter sido esta esfinge, em particular, a que mais referências obtive na literatura ocidental, desnecessário mencionar o quanto a esfinge do mito grego adquire importância na consideração do autor que tinha o helenismo como uma de suas principais características. De acordo com o mito, a esfinge propunha enigmas aos homens de Tebas que, não encontrando respostas, eram por ela devorados; sua máxima teria sido “Decifra-me ou te devoro”. A vigência de seu terror tem um fim assinalado quando Édipo decifra-lhe o enigma, levando-a à morte.

Seria o símbolo da *devassidão* e da dominação perversa; da praga assolando um país [...] só pode ser vencida pelo *intelecto*, pela sagacidade, o oposto do embrutecimento vulgar. [...]. Ao invés de exprimir uma certeza – embora misteriosa – como a esfinge do Egito, a esfinge grega [...] designava apenas a *vaidade* tirânica e destrutiva (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 389/90, grifo nosso).

No contexto social daquela época, o personagem pode ser facilmente associado à “devassidão”; sua relação com o narrador é primordialmente “intelectual”; a “vaidade” é quesito de fundamental importância para ele.

No romance de Coelho Neto, além da palavra esfinge estar associada a James Marian, também está ao livro que conta sua história. O livro contém o enigma mas não as respostas porque ainda está sendo escrito, à medida em que a história da vida de James ainda aguarda um final.

Todos possuem um livro como este – visível ou invisível, não é verdade? A vida é assim: temol-a sob os olhos e não a deciframos... e ella devora-nos. É a Esfinge. Volte uma pagina d'este livro para diante – é o amanha, mysterio da vida. Folheie-o para traz, ainda mysterio! O passado, a morte. O presente, que é? Redouça em que nos balançamos entre a saudade e a esperança. É assim. De que vale saber? Feche o volume ou deixe-o aberto. Em somno ou em vigilia a vida é sempre indecifrável (Es., p. 53).

A questão identitária é forte na chamada “trilogia tebana” escrita por Sófocles (*Édipo Rei*, *Édipo em Colono* e *Antígona*). Édipo, o qual teve negado o conhecimento da própria origem, representa um novo homem em conflito: os valores tradicionais da sociedade grega já não lhe dizem respeito, uma vez que tenta mudar o próprio destino, desobedecendo ao que lhe diz o oráculo⁷⁰. James Marian revela estar igualmente em dissintonia com os valores do chamado “sujeito cartesiano”, citado por Stuart Hall que é “a concepção do sujeito racional, pensante e consciente, situado no centro do conhecimento” (2006, p. 27). O sujeito anterior ao que representa James Marian vivia sob uma identidade unificada, estável, embora Hall esclareça que uma identidade una em relação a um indivíduo é apenas uma construção, porque um dia se convencionou criar uma “cômada estória sobre nós mesmos, uma confortadora 'narrativa do eu'”, sendo, portanto, a unificação da identidade uma “fantasia” (HALL, 2006, p. 13). O sujeito que James Marian representa é o homem às portas da Modernidade, instável, fragmentado. Sua identidade não é singular uma vez que é composto de vários “eus”, sendo muitas vezes portador de identidades “contraditórias ou não-resolvidas” (HALL, 2006, p. 12). Esse homem moderno vai representar uma busca identitária porque está tão repleto de “eus” quanto de “vazios”, suas direções são muitas. No preenchimento dos vazios, estará sempre a serviço das próprias sensações e, como rapidamente enfastia-se do que encontra, tem assim reforçada a sua “melancolia original” (KARL, 1988). É o homem que, segundo Fulvia Moretto, Baudelaire observa: “[...] pálido, crispado, retorcido, convulsionado pelas paixões factícias e o real tédio moderno” (1989, p. 45). Se o faz é com o objetivo de admirá-lo em suas inquietações, porque convulsiona em estados de alma que oscilam entre a aventura e o tédio, a excitação e a prostração. Esse homem é o dândi.

No estudo em que focaliza as muitas faces do dândi, Pedro Paulo Catharina investiga as origens da palavra que remonta aos primeiros anos do século XIX, na Inglaterra, tendo sido utilizada pela primeira vez por George Gordon Byron (Lord Byron, 1788-1824). A princípio, Byron define o dândi como o homem que,

⁷⁰ Tentando escapar de seu profetizado destino (que é matar o pai e casar com a própria mãe), Édipo sai em viagem pelo mundo, sem conhecer sua verdadeira origem. Quando o destino se cumpre, vaza os próprios olhos e parte para o exílio.

proveniente de uma casta superior, prima pela “elegância, boas maneiras e excelente conduta” (CATHARINA, 2006, p. 64). O dândi pós-byroniano considerado por Baudelaire reaparece ao fim do século XIX, transitando entre aristocratas decadentes e a sociedade democrática ascendente. Seus princípios hereditários relativos a uma casta nobre já não existem – seu dandismo é artificialmente construído, com base no que é viável enquanto estética, na exacerbação do belo. O dândi baudelairiano “faz de si mesmo uma obra de arte móvel, insubmissa às leis do mercado, lampejo de eternidade na fugacidade do brilho passageiro” (CATHARINA, 2006, p. 68).

No sentido de ser o dândi uma “obra de arte móvel”, a seguinte passagem é ilustrativa pois parece compor um quadro desse etéreo personagem:

[...] o apollineo James Marian retrahia-se a todo o convívio, sempre sorumbático, calado, aparecendo raramente á mesa ás horas das refeições, tomando-as só ou no quarto, quando não as fazia no jardim, a uma pequena mesa de ferro, á sombra das acácias, com champagne a refrescar em um balde, ouvindo os passarinhos (Es., p. 14).

Nas aventuras, a semelhança com o dândi byroniano: “Miss Barkley [...] ouvia-o, com enlevo, falar das suas viagens nas terras barbaras, em caravanas, caçadas de grande risco nos juncaes da India, luta contra uma cabilda negra, no Sudão, aventuras e temeridades de toda a sorte” (Es., p. 15); no comportamento, a semelhança com o dândi baudelairiano e seu *spleen*:

Os quatro primeiros dias da minha nova existencia foram, a bem dizer, mais cheios do que os quietos dezoito annos jazidos no solar merencoreo do valle triste. Sullivan tudo mostrou-me: o fausto mais imponente e a miseria mais commovedora e sordida. Vi cortejos de principes [...] Percorri a cidade e as suas entranhas [...] Sahimos dos *squares* opulentos e chafurdavamos nas viellas nojosas onde vermina um povo lugubre [...] Iamos aos theatros, ás salas de concerto, aos circos colossaes, aos cafés eroticos. Eu seguia-o arrastado. No primeiro instante tudo me deslumbrava, mas a admiração dissolvia-se em tédio como a poeira que o vento levanta da estrada e, um momento, ondúla, brilha dourada ao sol e logo recahe no chão (Es., p. 179-183).

Frederick R. Karl entende que o dândi é um homem que “percebe o mergulho no abismo” (1988, p. 77). Assim o sente James Marian em sua trajetória: “Se traduziu até o fim [o manuscrito], conhece uma vida singular, a historia trágica de um infeliz que se arrasta dolorosamente pelos prazeres para aturdir-se [...]” (Es., p. 206).

James Marian é o único hóspede da pensão Barkley a ter suas roupas descritas. Nisso torna-se perceptível ao leitor que os demais moradores não partilham de mesma elegância. Em relação a sua aparência, além do bem-vestir é ainda relevado o fato da percepção de certa incongruência entre o rosto e o corpo, a qual é notada pelos demais hóspedes da pensão: o surpreendente contraste entre o corpo atlético e o rosto delicado, adornado por cachos dourados, exibindo olhos azuis, pequenina boca vermelha, pescoço pálido, “cabeça de Venus sobre as espadas robustíssimas de Marte” (Es., p. 15). Nesse dado exótico, a compreensão das diferentes denominações que recebe dos moradores: “o boneco”, “manequim de cabelleiro”, “divino mancebo”, “cara de esfinge” e “Apollo bretão”.

A aparência de James Marian em tudo contribui para uma estreita ligação com o sujeito da Modernidade. A mistura dos gêneros contribui para sua androginia e esse fato o coloca em franca conexão com o homem que é sensível, especialmente à arte, que faz da estética a razão de seu viver. A esse respeito, Baudelaire cita um termo que toma de empréstimo de Balzac - “terceiro sexo” - para descrever as danças frenéticas dos bailarinos que fazem parte dos quadros de Constantin Guys sobre a Turquia, dizendo que:

[...] jamais a expressão burlesca de Balzac foi mais aplicável do que no caso presente, pois, sob a palpitação daquelas amplas roupas, sob aquela ardente maquilagem das faces, olhos e sobrancelhas, naqueles gestos histéricos e convulsivos, naquelas longas cabeleiras esvoaçando sobre os rins, seria difícil, para não dizer impossível, adivinhar a virilidade (BAUDELAIRE, 1996, p. 40).

Num ensaio sobre o Decadentismo e o Conde Eric Stenbock, Fernando Monteiro de Barros traz à análise o personagem andrógino do vampiro Vardalek no conto “A verdadeira história de um vampiro” (1894), associando-o com o culto decadentista: seduz suas vítimas através da arte, traz no rosto a melancolia

característica da nevrose, adornado por cabelos louros que contribuem para uma beleza mulheril, sendo, portanto, inscrito “em cheio dentro do significante do andrógino, cultuado pelos decadentistas” (BARROS, 2006, p. 123).

Coelho Neto não imprime profundidade suficiente a esse personagem para que seja possível perceber seu desconforto em relação aos valores da época. A ideia que perpassa é que o personagem está em busca da própria identidade, do enigma que tornou possível sua criação, da tendência de gênero que o fará pender mais para um lado do que para outro, e não que haja preocupação com o que a sociedade espera dele ou como a sociedade irá julgá-lo a partir de suas escolhas. A luta edípica que trava parece ser muito mais uma descoberta do que se encerra em sua alma dual, que briga pela posse de um só corpo: “O my soul! Where art thou, my soul!”⁷¹ (Es., p. 48).

Cada flor tem o seu perfume proprio, uma vida não pôde obedecer a dois rythmos. Duas almas em lucta, sentindo diversamente, inutilisam o instinto que é o principio da attracção. [...] Imaginai uma ave que, ao abalar do ninho, sentisse os pés enleados em atilhos de aço e, anciosa, attrahida pelo azul, batesse as azas até morrer exhausta. Assim hei de eu acabar no vacuo, voando captivo, nem do céu nem da terra, nem da arvore nem do ether, preso no espaço e no ramo... (Es., p. 187/8).

As duas almas que disputam o mesmo corpo elaboram a dualidade do personagem em detalhes que vão se insinuando à interpretação do narrador: a letra do manuscrito de James Marian ora obedece a formas miúdas e finas, ora a caracteres enormes que não observam sequer a pauta; enquanto de sua formação no castelo de Arhat, da convivência com seus dois serviçais, Maya e Siva⁷², ora pende para o prazer sentido na delicada companhia da moça, ora para a volúpia compartilhada na presença do viril rapaz; no tempo que o completa enquanto homem e mulher, desenvolve o gosto pelas armas, pela aventura, e também pela

71 Nossa tradução: “Ó minha alma! Onde estás, minha alma!”

72 “Maya” (sáncsc.) - Ilusión [...] Según la filosofía inda, sólo aquello que es immutable y eterno merece el nombre de *realidad*; todo aquello que está sujeto a cambio por decaimiento y diferenciación, y que, por lo tanto tiene principio y fin, es considerado como maya: ilusión (BLAVATSKY, 1892, p. 509).

“Ziva” (Siva o Shiva) (sáncsc.) - Es un dios de primer orden, y em su carácter de Destructor és más elevado que Vichnú, el Conservador, puesto que destruye sólo para regenerar en un plano superior (BLAVATSKY, 1892, p. 1.100).

tapeçaria e cantos de amor; em Estocolmo, apaixona-se por um homem, já no Brasil, seduz a Miss Fanny e compartilha sentimentos ambíguos em relação ao narrador:

O nosso aperto de mão foi verdadeiramente affectuoso. Fitámo-nos enleados, sem dizer palavra: elle córava, eu sentia-me empallidecer [...] (Es., p. 33)

Passou-me o braço pelos hombros. Um arôma fino exhalava-se-lhe do corpo e seu halito, que me bafejava o rosto, era tepido e cheirava. Acariciando-me com blandicias de amante conduziu-me ao terraço e ali, entre as plantas, ao pleno ar, sentámo-nos.

De novo tomou-me as mãos – as suas gelavam – e fitou-me de perto, com os olhos terebrantes de quem procura extorquir um segredo. Docemente, porém, abriu-se-lhe no rosto um sorriso... Um sorriso... porque não hei de fixar a minha impressão? enamorado. E tive, então a certeza, a dolorosa, a pungente certeza de que a alma d'aquelle homem, que resplandecia em formosura, era... para que dizer? (Es., p.49).

Alexander Meireles da Silva, na tese de doutorado “O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira” (2008) pontua que Coelho Neto, além de ser um dos pioneiros no romance do tipo ficção científica no Brasil com a obra *Esphinge*, também inova na temática do transexualismo e homoerotismo nesta obra, contribuindo igualmente para a formação da literatura homossexual brasileira.

Ainda em relação ao personagem James Marian, é possível pensar a questão do “duplo”. O tema do “duplo”, ou “*doppelgänger*” (alemão) foi suscitado pela crítica literária ao final do século XVIII, na vigência da Era Romântica. Seu resgate para o período decadente-simbolista, final do século XIX e início do XX, dar-se-á principalmente como reflexo relacionado à crise do homem que adentra a fase regida pelos prenúncios da modernidade (MARTINHO, 2003). O duplo exercerá, então, a função simbólica já desvelada por Arthur Rimbaud, quando escreveu: “Eu é um outro”⁷³ (RIMBAUD, 2002, p. 79), ou seja, havia um “eu” antes de chegar ao

73 Esta frase extraída de “Carta do vidente”, de Arthur Rimbaud, serviu também de base analógica para a escrita de alguns artigos, a saber, “O jogo especular do duplo”, de Latuf Isaías Mucci; “É preciso ser absolutamente moderno”, de Zília Pastorello Scarpari; “Tema poético da luz em Rimbaud”, de Antonio Francisco de Andrade Jr., entre outros. Extremamente emblemática para a elucidação da questão do duplo (principalmente o que se revela na figura do autor), ainda deverá ser empregada repetidas vezes por estudiosos da literatura.

“portal” (o Zarathustra, de Nietzsche), o “eu” sob o portal é alguém que não sei identificar, o “eu” adiante do portal não me pertence, e sim aos “clarividentes”. “Eu é um outro”, diz Rimbaud, porque refere à Modernidade, porque diz respeito ao “baile de máscaras” que a Modernidade proporciona e estimula.

“Ser o outro” protege, de certa forma, aquele que somos originalmente. É o disfarce perfeito para uma era cuja primazia é o simulacro, o artificial. Nada diferindo do artista que, como “criatura” a perceber o universo, ousadamente transgride a “divina lei” e passa também a exercer o ofício de “criador” na realidade, o escritor vai imbuir-se do tema do duplo para representar, para ambientar sua ficção. Rank (1939) defende que a abordagem do duplo na literatura tem origem profunda na patologia do próprio autor, ultrapassando, portanto, as questões de mera “predileção pelo tema” ou “imitação literária” (p. 60). Cabe aqui a afirmação de uma ideologia: se todo autor é “construção”, se “o poeta é um fingidor”⁷⁴, qual espaço caberá à patologia neste quesito?

Na “construção” elaborada por Coelho Neto⁷⁵, James Marian já lança o uso da questão do duplo através do nome dúbio: James, o “masculino”; Marian, o “feminino” (MENON, 2009).

Representando o duplo “óbvio” (o ser criado a partir da cabeça de uma menina e o corpo de um menino), James Marian configura ainda o duplo espiritual que, de acordo com Edgard Morin, está relacionado com a morte:

É uma mesma realidade universal do “duplo” que é traduzida pelo *Eidolon* grego, tão mencionado por Homero, pelo *Ka* egípcio, pelo *Genius* romano, pelo *Rephaim* hebraico, pelo *Frevoli* ou *Fravashi* persa, pelos fantasmas e espectros do nosso folclore, pelo “corpo astral” dos espíritos, e até por vezes pela “alma”, segundo certos padres da Igreja. O duplo é o âmago de toda a representação arcaica que diz respeito aos mortos (MORIN, 1988, p. 126).

Outra possibilidade tem indícios caso haja a consideração da formação do duplo a partir da matéria física viva. Neste caso, diria respeito ao chamado “duplo etérico”, que é a representação fidedigna da forma densa do corpo físico de maneira

⁷⁴ Do poema “Autopsicografia”, de Fernando Pessoa.

⁷⁵ A questão do duplo não é abordada por Coelho Neto somente na obra *Esphinge*. O autor possui um conto chamado “O duplo”, cujo narrador conta a um amigo de sua experiência em ver a si mesmo no assento oposto dentro de um bonde.

fluídica. O corpo etérico atuaria como uma “ponte” a ligar duas porções distintas da existência humana: a física e a astral (POWELL, 2001).

Coelho Neto prefere a utilização da nomenclatura arcaica para o chamado “corpo astral”: “Linga Sharira”. O termo concederia mais fidelidade ao mistério, teor fundamental das escolas decadente-simbolistas, e também a seus estudos de natureza marcadamente espírita.

O “duplo etérico” está ligado à natureza viva. “O duplo astral”, “corpo astral”, ou “linga sharira”, por sua vez, à natureza morta; é o que se conhece como “espírito”. Uma leitura mais “cientificista” do personagem, relacionaria o fenômeno das aparições de James Marian ao narrador, à Frederico Brandt e a Miss Fanny, como sendo meras projeções do duplo etérico, que é como um “campo de força” a contornar o corpo físico vivo. É de base “científica” porque possui certa densidade detectável⁷⁶ e, à devida concentração, pode ser deslocado do corpo físico e, uma vez materializado, pode ser percebido por pessoas com habilidades mediúnicas. “*Médium* é a pessoa anormalmente constituída, cujos corpos etérico e físico podem ser facilmente deslocados. O duplo etérico deslocado fornece, em grande parte, a base física aos fenômenos de materialização” (POWELL, 2001, p. 63).

O músico Frederico Brandt, na diegese, prefere entender o fenômeno como uma projeção do duplo etérico, e não como uma aparição fantasmagórica, de “outro mundo”:

Narrador - E será elle?
Brandt - Quem então?
Narrador - Mas, nesse caso, morreu...
Brandt - Por que?
Narrador - Porque só os mortos apparecem.
Brandt - Mas o espírito é immortal, meu amigo. Assim como o Pensamento é a sua reatriz, a Vontade é a sua Força. Quem se pudesse concentrar tanto que se absorvesse em si mesmo immortalisaria a materia impregnando-a de eternidade. Os actos que nós chamamos inconscientes são productos da *mens* creadora, energia que não jaz, como a intelligencia, subordinada á materia, mas envolva, circula-a como um sol. [...] Os mortos não se manifestam. O que nós chamamos morto, é o cadaver[...]. Contida a matéria no sono póde o espirito sahir sem que a vida deixe de o sustentar com a sua dynamica (Es., p. 120/1).

⁷⁶ As conhecidas “fotos Kirlian”, ou “kirliangrafia”, detectariam em diferentes cores os diferentes estados de aura, por registrar passagens de corrente por resistência elétrica em superfícies (POWELL, 2001).

Por outro lado, uma leitura mais “espiritista” do personagem, permitiria entender tais aparições como manifestações fantasmagóricas de um morto, também percebidas por um *médium* (quando estas ocorrem, James Marian não se encontra na pensão Barkley – em dada ocasião, está na casa de “parentes”⁷⁷, em outra, está supostamente à bordo do navio *Avon*, a caminho da Inglaterra; logo, é possível a leitura de sua morte). É ainda relevante considerar na base teosófica que após a morte física, o duplo etérico ainda permanece algum tempo com vitalidade, formando o que se chama de “espectro” ou “fantasma”(POWELL, 2001).

Certos “climas”, na obra, corroboram o tema do duplo e compõem a ambientação ideal para que sua percepção aconteça de forma mais dramática. Rank (1939) observa que são recorrentes, quando se trata do duplo, as passagens em que se percebe a existência de espelhos e misteriosas sombras ao redor. O jogo que ambos os elementos estabelecem na narrativa de Coelho Neto é sutil, mas perceptível. Rank afirma que o personagem que representa “o duplo” é aquele a temer os espelhos, principalmente. Em *Esphinge*, o narrador teme, igualmente, o confronto com o seu reflexo e as sombras lúgubres: “Levantei-me [...], evitando os espelhos com inexplicável receio [...]” (p. 92); “No brilho acerado dos espelhos havia, por vezes, obscurecimentos, brumas que o toldavam de passagem [...]” (Es., p.140).

James Marian, a despeito de representar o duplo, não estabelece correspondência muito efetiva com os espelhos. Ainda no castelo de Arhat, vê-se multiplicado em jogo de espelhos num salão. Tem a sensação de estar sendo perseguido e estremece; mas este é seu único relato sobre a questão. Não revela o apelo narcisístico do espelho (como o Dorian Gray, de Oscar Wilde) – sua beleza é percebida pelos outros, não por ele mesmo. Nesse sentido, Coelho Neto poderia ter tirado maior partido dos reflexos de James Marian, na busca por um efeito ainda mais aterrador e vertiginoso uma vez que “espelhos, reflexos, sombras de diversos planos inauguram imagens deformadas, caleidoscópios de Narciso” (MARTINHO,

⁷⁷ A circunstância da visita aos “parentes”, de nome Smith, é, por si só, ambígua. Tendo Arhat tomado conta de James Marian desde a infância à idade de 18 anos, aproximadamente, quem seriam os “parentes” de James? Só um “Mister Smith” surge na narrativa. O que se pode concluir é que ele e o guardião dos anos de viagem e descoberta do mundo, Sullivan, são a mesma pessoa.

2003, não paginado) .

James demonstra a ocorrência de “fugas” de seu duplo na ocasião em que, aos gemidos, desmaia no quarto e é socorrido pelo narrador. Com falta de ar, dores no peito e aflição, revela que as vertigens lhe são recorrentes. É importante lembrar que “as síncofes e os desmaios assinalam uma fuga do duplo” (MORIN, 1988, p. 126). Tal fuga é oriunda da impossibilidade de uma definição, no caso de James Marian, uma definição de gênero:

Pois no domingo, depois do jogo, no *Fluminense*, só porque o Felix Alvear fez menção de beijal-o, chamando-lhe *Miss*, elle metteu-lhe as mãos ao peito e, como o outro investisse, atirou-lhe um murro pondo-lhe a cara em sangue. O engraçado é que depois teve uma syncope (Es., p. 39).

No que concerne ao intertexto principal, a obra *Frankenstein*, de Mary Shelley, a existência do duplo também se confirma. A principal configuração que assume é o “jogo de interesses entre criatura e criador” (MENON, 2009, p. 737).

Finalmente, dentro do próprio enredo, é possível a acepção do duplo no sentido dos rumos de leitura que podem ser tomados: o entendimento pode ser alcançado no sentido que o narrador-personagem alucinou, em surto psicótico leu manuscritos que não existiam, aos quais atribuiu a escrita à James Marian, um simples representante de seu tempo, que ostentava ares de aristocracia, usava roupas extravagantes e esbanjava sua fortuna em aventuras. Neste sentido, teríamos o entendimento da obra como fenômeno psíquico, e James representaria não o ser sobrenatural, mas tão somente o “dândi”, “o esquisito” (vale aqui a lembrança da “nevrose”, tão importante como elemento que constitui o Decadentismo, em especial, a *flânerie* e o dandismo). Por outro viés, o entendimento da obra poderia ser feito no sentido de que houve, verdadeiramente, um experimento feito para unir dois pedaços de corpos mortos, de modo a formar um, sobre o qual foram aplicados os conhecimentos de um sábio versado na ciência e no domínio do espírito para que lhe fosse dado o “sopro da vida”; assim, houve um fenômeno sobrenatural de aparição e percepção pela mediunidade, ou seja, o ser híbrido conseguia a projeção de seu “duplo etérico” e também de seu “corpo astral”. Esse fenômeno foi percebido pelo narrador, por Frederico Brandt e por Miss

Fanny. De acordo com essa visão, os manuscritos teriam mesmo sido levados pelo espectro de James Marian, deixando o narrador sem prova conclusiva de suas terríveis constatações.

4.1.3 Os adjuvantes: sociedade com um *quê* de Modernidade

Coelho Neto constrói personagens secundários que a teoria da literatura classificaria como “planos” pois são elaborados ao redor de uma única ideia ou qualidade. Dedicam-lhes poucas palavras e privam-lhes de complexidade que os poderia tornar mais interessantes. Maurício Silva (2006) constata esse fato em relação à maioria das obras do autor (com algumas exceções), considerando que a falta de densidade dos personagens coelhonetianos (inclusive os que ocupam papel protagônico) os aproxima do que poderia ser chamado “figuras” ou “figurantes”(p. 78).

Dada a extensa produção do autor, conclui-se que a falta seja em virtude de sua “pena apressada”; no entanto, face ao que hoje se conhece por literatura de qualidade, poderia ser considerado que o “menos” que Coelho Neto fornece aos seus personagens estaria diretamente relacionado ao “mais” que, como escritor preocupado com a “pedagogia” de sua obra, gostaria de ver desenvolvido em seu público leitor. Numa obra como *Esphinge*, construir menos significa imbuir mais mistério, mais enigmas a serem decifrados, mais construção por parte do leitor; significa não subestimar sua recepção, fazendo com que “trabalhe” na obra tanto quanto seu criador, contando, para isso, com o seu conhecimento de mundo. Esse leitor é o que está acostumado com essa visão da sociedade, que entende o preciosismo das palavras porque faz parte de uma elite intelectual que o utiliza. Neste sentido, o grande erro de Coelho Neto de acordo com a maior parte dos críticos: ignorar uma parcela da sociedade que não alcançava esse conhecimento e também merecia a literatura.

Apesar da carência de informações sobre os personagens (sendo alguns mais elaborados do que outros), é possível entrever certas nuances que agem no

sentido de os qualificar. A informação que detém o narrador, no início da história, é de ordem factual, ou seja, apresenta-os pela profissão ou objeto de estudo. Poucas ideias subjetivas deixa transparecer inicialmente no texto em relação a esses personagens, ficando o critério da subjetividade ao encargo do leitor experiente e criativo. Frederico Brandt é o músico e professor de piano; Miss Barkley, a dona da pensão, de origem inglesa, cuja apresentação merece descrição física no intuito de demonstrar a seriedade com que conduz seu estabelecimento; Décio, o quartanista de Medicina; o comendador Bernaz, rabugento e caseiro, é o hóspede mais antigo; Miss Fanny, preceptora inglesa que leciona história, geografia, desenho e música, a qual o leitor já é levado a saber que carrega um vidrinho de sais e cápsulas no bolso; Alfredo Penalva, o casmurro quintanista de Medicina; Péricles de Sá, o viúvo, empreiteiro de obras e fotógrafo nas horas vagas; Basílio, o guarda-livros desorganizado, além de outros personagens menores, sem qualquer caracterização a mais do que “hóspedes da pensão”. À medida em que a narrativa se desenvolve, no entanto, a construção desses personagens vai surgindo e, a respeito de alguns deles, elementos de subjetividade podem ser inferidos.

A austeridade britânica está representada no personagem de Miss Barkley. Proprietária da pensão de mesmo nome, a tudo conduz com “o prodígio da ordem” (Es., p.08) e, a tal ponto é obedecida que, de acordo com a narrativa, até a natureza entra em pleno funcionamento quando de sua presença:

Se ella descia ao jardim relanceando lentamente o olhar dir-se-ia que os passaros cantavam mais trefegos, que as rosas desabrochavam mais bellas; a mesma água da cascatinha, sempre escassa no timido fluir, parecia correr mais abundante, com som mais alto [...] (Es., p. 08-09).

A presença inglesa no Rio de Janeiro da virada do século é ainda consequência da chegada da Corte em 1808, que possibilitou a abertura dos portos e estímulo ao comércio estrangeiro. Os bairros nos quais se fixaram foram São Cristóvão, Glória, Catete, Botafogo, Laranjeiras e Flamengo, bairro em que se situa a rua Paissandú, local da pensão Barkley (NEEDELL, 1993).

No personagem da inglesa percebe-se um contraponto em relação à sua austeridade. O narrador menciona que “vultos” passam pelo jardim à noite com embrulhos ofertados por ela, concedendo a sua construção um caráter também de ordem solidária. Juntamente com Miss Fanny e James Marian, é um personagem também marcado pela descrição física.

O comendador Bernaz e Basílio personificam as ideias de preconceito e animosidade. Bernaz é o hóspede rabugento que dificilmente sai da pensão. Desde o princípio, revela não ver James Marian com bons olhos, apelidando-o de “boneco”. Faz uso de linguagem por vezes grosseira na expressão de suas críticas: quando comentam que James Marian havia se tornado mais cortês e humano, aparecendo à mesa para o jantar, Bernaz retruca: “Chegou-se ao rego, eu não lhe dizia?” (Es., p. 37). Basílio considera o inglês um “bêsta” “um maricas” que “não vai a muque”, apelidando-o de “manequim de cabelleiro”. No manejo de seus dotes irônicos, utiliza-se de linguagem de certo modo mordaz e cômica: quando da doença de Miss Fanny, comenta que naquele ano “cantará *Christmas* debaixo da terra” (Es., p. 41). O preconceito que sente é revelado a quem quer que seja; quando da morte de Miss Fanny:

Basílio - [...] E logo o que... tísica! Isso onde entra fica, é como o persevejo. Eu é porque não tenho tempo, senão mudava-me. Você vai ao enterro?

Narrador - Não sei.

Basílio - Não vá, homem. A religião é outra. Eu não vou. Não entro em cemiterios, demais a mais estrangeiros. Não é por nada, questão de princípio. [...] (Es., p. 133).

Apreciador de uma boa desavença, está sempre a provocar continuadas discussões: quando da conversa exaltada entre Péricles de Sá e o Comendador Bernaz em torno do tema “patriotismo”, o tom belicoso de ambos é acalmado pelo próprio Bernaz que convida o outro para jantar: “Vamos á sopa que é melhor, e antes que esfrie”, ao que Basílio comenta, pilheriando: “Ao rancho!” referindo-se claramente à hora das refeições militares.

O músico Frederico Brandt demonstra a sensibilidade de reconhecer em James um “doente d'alma”. Tem no inglês um velado admirador: quando toca, à noite, percebe que é ouvido pelo excêntrico hóspede e Miss Fanny às escondidas,

notando também quando aprecia ou repudia determinadas músicas. O narrador revela o artista que há em Brandt não apenas através do conhecimento musical, mas igualmente pela decoração da sala no chalé que ocupava aos fundos da pensão. As impressões do narrador implicam o fino gosto do artista e destacam a importância que o mobiliário possuía para a estética decadentista: “[...] ottomanas e divans de marroquim verde, com almofadas em pilhas, o grande piano Bechstein, de cauda, aberto, e um harmonium. Alto biombo de Jacarandá e sêda, marchetado, figurava em bordados de ouro [...]” (Es., p. 23). Brandt revela ainda consonância com a inquietação da Modernidade em conceituações que revelam o homem em conjecturas sobre a música, o belo, a mulher ideal, as forças extra-sensoriais, a fecundidade do artista, a morte, a poesia, entre outras. Observe-se o que divaga sobre “o poeta”:

O poeta é vidente: anuncia por symbolos o que se há de realizar em dias vindouros. A flôr não tem saibo, senão aroma: o verso é pura abstracção – alma. O fruto, com a polpa saborosa, vem mais tarde á arvore.

Analysa qualquer lei scientifica e has de nella encontrar a essencia poetica. Os primeiros sabios foram contemplativos: a palavra da Sabedoria nasceu ao som das lyras. Apollo guiou os passos de Minerva infante. Tudo é poesia. (Es., p. 146).

E sobre “a música”:

Se considero a musica a mais espiritual das artes é porque a musica é pura essencia. O rythmo é a sua lei, a sua manifestação é o som, da natureza da luz e do ether, simples vibração, onda etherea, nada mais. [...] Todos os artistas baixam do ideal para o real, o musico ascende; parte do real para o ideal. A Poesia comprime o Pensamento em palavras, a esculptura é de pedra ou metal, a architectura é argamassa, a pintura é tinta – a musica é rythmo e é som: o indefinido. O som é como o fumo dos incensorios – uma prece alada (Es., p. 123).

Décio, o quartanista de Medicina, é o personagem de que mais se vale Coelho Neto para “conversar” com outros textos; sua vida é influenciada por discursos declamatórios, onde tem a oportunidade de citar grandes poetas e demonstrar conhecimento literário que, à época, mostrava-se imprescindível: “O

verso, meio de expressão da poesia, servia também para o poeta gracejar com um amigo ou hostilizar um inimigo [...]” (BROCA, 2005, p. 76). Embora Décio não cite poemas de sua autoria, faz parte da elite intelectual da pensão juntamente com o narrador e o músico, Frederico Brandt – revelando-se o personagem mais impregnado das características da boêmia, encontrado nos limiares de salões às madrugadas, ao redor de grupos. Traz o mundo grego à narrativa, em constantes citações, reservando para si a nobre tarefa de, em caso de guerra, registrar a história numa grande epopéia; nota-se aí ares de um “pretense Homero”:

O meu patriotismo não é bellicoso, meu caro senhor Pericles. Não tenho o braço camoneano⁷⁸. Demais as guerras neste seculo, os terriveis engenhos que as reforçam, são tremendamente mortíferas. Assim é necessario que fique um homem na Patria como semente para repovoal-a e escrever, em paginas eternas, a epopéa soberba dos seus maiores. Serei eu esse homem predestinado. Enquanto os meus patricios vencerem – porque não admitto a hypothese da derrota – eu, no silencio deserto da terra mater, irei compondo os alexandrinos perfeitos que hão de levar, pelo seculos a dentro, a fama dos heróes e os seus nomes. E no dia do regresso das tropas irei ali para o Pharoux com uma grande lyra, e nú, coroadado de louros, como Sophocles diante dos gregos de Salamina, atravessarei a Avenida, á frente dos exercitos, cantando o pean da victoria. [...] Mas o senhor, que usa o nome do grande grego que fez de Athenas a capital da Belleza, não tem o direito de pensar em guerras, amigo Pericles (Es., p. 197).

Péricles de Sá, o empreiteiro e fotógrafo, concede curioso enfoque da mulher captada pela apreciação de sua lente: “Revelara uma chapa primorosa a que déra o titulo de *Réverie d'une jeune veuve* (*Sonhos de uma jovem viúva*, nossa tradução). “Uma joven mulher, de preto, parada junto á cascata do parque d'Acclamação [...] olhando perdidamente. [...] Adivinhava-se-lhe a lagrima nos olhos [...]” (Es., p. 80-1). Sua “lente” parece ser a mesma que utiliza Baudelaire na observação da mulher da Modernidade quando preconiza que esta deve concentrar certo esforço para “parecer mágica e sobrenatural” (1996, p. 59), não importando se de astúcia e artifício se utilize para tal. São as mulheres representadas pelas telas de Constantin Guys, “teatrais e solenes como o drama ou a ópera que fingem escutar” (BAUDELAIRE, 1996, p. 61).

⁷⁸ Referindo-se ao episódio da vida de Camões no qual serviu como soldado raso junto ao exército na Índia.

Miss Fanny representa essa visão da mulher à medida em que evolui na narrativa. De início, tem-se a caracterização da mulher centrada (seguindo o modelo imposto pela tradição), preocupada com seus pupilos, com maneiras à moda inglesa⁷⁹. Logo, porém, abatida pela doença mais frequente à época, a tuberculose, ela que “viera pelo sol” (Es., p. 141) começa a revelar sua porção etérea, de mulher vista pelos olhos do Simbolismo, constantemente vestida de branco (como os “tecidos em nuvem” descritos por Baudelaire que fazem de adorno ao “pedestal de sua divindade”).

É seduzida pela inteligência e aura de James Marian, acompanhando-o constantemente em passeios ao jardim, juntos apreciando a música de Frederico Brandt. Por ele é “vampirizada”, como o próprio James confessa ao narrador:

[...] a infeliz se escravizou á minha sombra, se deixou prender num sonho... e morreu de amor. Fiz com ella o que dizem que as sereias fazem com os naufragos: em quanto sentem calor têm-nos nos braços, logo que morrem e esfriam rejeitam-nos do collo. Sorvi-lhe o sentimento, tive-a chegada á minh'alma como um sedativo, vivi d'aquelle amor. Vampirismo espiritual, talvez (Es., p. 206-7).

No estudo que elabora sobre a obra, Alexander Meireles da Silva (2008) sugere o intertexto de *Drácula* (1897), do irlandês Bram Stoker, na sedução feita por James Marian em relação a Miss Fanny. Quando, agonizando, a inglesa tem a visão de James à cabeceira da cama, em muito a narrativa se assemelha ao aparecimento do vampiro nos aposentos da vítima Lucy Westenra, que culmina igualmente com sua morte.⁸⁰

Miss Fanny é associada de certa maneira à esfinge por James Marian. Denominando-a “captiva” na presença do narrador, lamenta ser ela uma “pobre leôa” que, dentro da jaula, fecharia os olhos para não ver o deserto e manter-se assim virtuosa diante da tentação instintiva e natural. É nesse momento também que o personagem aproveita a associação simbólica com a inglesa para divagar sobre o

79 NEEDELL (1993) esclarece que as preceptoras estrangeiras eram responsáveis por introduzir as crianças da elite na alta cultura e na socialização europeia.

80 Nesse aspecto e tomando por referência o estudo feito por Fernando Monteiro de Barros para o ensaio “O decadentismo inglês e o conde Eric Stenbock” (2006), pode-se entender que o vampirismo de James Marian sobre Miss Fanny não implica mordidas e nem sangue. Tal como o vampiro Vardalek de Eric Stenbock, James realiza a vampirização através da arte, por intermédio de suas longas conversas e divagações no jardim, acompanhado da inglesa.

Simbolismo:

Arhat servia-se do symbolo como expressão do mysterio. O que se não póde dizer ou representar figura-se. A côr é symbolo para os olhos, o som é symbolo para os ouvidos, o aroma é symbolo para o olfacto, a resistencia é symbolo para o tacto. A propria vida é symbolo (Es., p. 56).

Não sendo privilegiada pela beleza natural na concepção de Coelho Neto, Miss Fanny adquire a beleza decadente-simbolista da Modernidade na sua morte: “Parece de marmore [...] até as sardas esmaeceram. Está linda! [...]. Há mulheres assim, como que foram feitas para o tumulo: feias em vida, embellezam na morte” (Es., p. 137).

Um outro personagem merece atenção, embora esteja fora do tempo presente da ação no romance, pertencendo, portanto, à história narrada por James Marian: Arhat⁸¹. É o que mais se aproxima da característica espírita do romance, aparecendo no texto como matéria viva e também espírito de luz que se manifesta *post-mortem*. Ele é todo “simbolismo”, desde o lugar em que habita, ofício e palavras. Já espírito, quando se manifesta para James, carrega sempre um lírio de alvura incomparável⁸²; logo após revelar-lhe alguns segredos e entregar-lhe o livro com o enigma de sua criação, diz-lhe que será libertado do “passo de angústia”, integrando-se ao que chamou “Athma”⁸³. Ensina-lhe sobre “reencarnações” e lhe diz da importância da decifração dos símbolos do livro que revelará o segredo, a “chave do arcano” (Es., p. 170). Em sua perfeição, confessa uma falha: como duas eram as almas ao redor dos pedaços do corpo de James Marian, o mistério quanto a qual delas ocupara o corpo ainda persistia. Com base nisso, revela seu temor, quase

81 “Arahat” (sánsc) se pronuncia y escribe también: Arhat [...], “el digno”, literalmente: “que merece honores divinos”. Este era el nombre que se dió primero a los santos jainas y posteriormente a los santos budistas iniciados em los misterios esotericos. El Arhat és aquel que há entrado em el mejor y supremo sendero, librándose así del renacimiento. (BLAVATSKY, 1892, p. 51).

82 Contribuindo para o fechamento hermenêutico da narrativa, o lírio representa a “ambiguidade”, tratando-se de “um símbolo de realização das possibilidades antitéticas do ser”. Esteve presente na poética de Huysmans, de Mallarmé e Baudelaire (reconhecidos autores decadente-simbolistas) que lhes ilustraram toda a ambiguidade do perfume que é capaz de arrebatrar “o espírito e os sentidos” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1991, p. 554).

83 “Athma” (sánsc) es espíritu universal, el alma suprema (BLAVATSKY, 1892, p. 72)

como o oráculo a ditar o destino inexorável de Édipo: “Desventurado de ti se os dois principios conseguiram penetrar-te – a discordia andará contigo como a sombra acompanha o corpo. [...] Serás anomalia incoerente: querendo com o coração e detestando com a cabeça [...]” (Es., p. 173).

Apesar de Brito Broca (1981) considerar os aspectos da sociedade em *Esphinge* como “subsidiários”, portanto, não devendo ser “levados em conta”, face ao teor que realmente prevalece que é “o gosto do lendário e do fantástico” (p.180), os personagens que compõem a narrativa demonstram ser essenciais para a análise do pensamento finissecular e advindo da Modernidade.

4.2. O intertexto: revelação do moderno e da Modernidade

Tanto na obra matriz, escrita por Mary Shelley, quanto na releitura que faz Coelho Neto, embora em épocas bem diferentes, a ciência se configura como um relevante elemento.

Coelho Neto utiliza-se do advindo tecnológico para imprimir o tom de realidade, deste modo, realizando eficiente contraponto na diegese e, ainda, contribuindo para o entendimento dos novos tempos que se apresentam a esse novo homem às portas da Modernidade. A fotografia é trazida ao texto como ilustração do progresso, oportunidade da qual se vale o autor para, através de uma metáfora que utiliza as cores, criticar o “insólito” que esse progresso poderá implicar: “todo o progresso contido entre as quatro paredes *negras* de uma camara *escura*” (Es., p. 81, grifo nosso). O fonógrafo e o cinematógrafo são também citados; quanto a este último, Coelho Neto “profetiza” seu uso no combate ao crime nos dias atuais; remeteriam às câmeras de segurança espalhadas pelos estabelecimentos e locais públicos: “Um ladrão furta-nos a carteira, um assassino crava-nos uma faca, záz! O aparelho estampa-lhe, não só a figura, como os movimentos e, no jury, é só desenrolar a fita e eis o monstro projectado na téla da Justiça com um flagrante nas costas” (Es., p. 83).

O temor que é alimentado pelo advindo tecnológico é expresso por James

Marian, o dândi que lamenta o “moderno” da “Modernidade”: “[...] vi, com verdadeiro assombro e revoltada piedade, a machina, vencedora do homem, a machina a fazer miseria, a triturar o pobre para locupletar o rico; a machina que vai relegando o esforço, como a polvora inutilizou a bravura” (Es., p. 180).

José Teixeira Coelho Neto defende que a ciência constitui um traço da Modernidade, sendo a “pedra de toque, a substância alquímica de transformação de tudo. O mito moderno” (1986, p. 30). Arvède Barine (1908 apud RODRIGUES, 1988, p. 17) ressalta que além de “aliada” a ciência é tornada inspiração do escritor fantástico, encorajando-o a “sonhar mundos imaginários ao falar-lhe sem cessar de mundos ignorados”. Na obra, a ciência age na composição do “horror”, tanto no que refere à própria criação de James Marian quanto, por exemplo, na percepção do mundo invisível e poderoso, o mundo em que habitam as bactérias da tuberculose, na passagem, a configurar a “guerra” contra os agentes de saúde e seus processos de expurgo:

Quando entrei do ar puro da noite para o ambiente morno da casa logo senti-me envolvido no cheiro acre das fumigações e dos acidos [...]. Era o cheiro anunciador da Morte que impregnava toda a casa. [...]. Tremenda batalha dos toxicos contra os infinitesimales. Cada átomo era um campo. Em toda parte a luta [...]. Despindo-me, com todo o gaz acceso, eu sentia, em torno de mim, a rija peleja. Imaginava a exalação daquelle cadaver desenvolvendo-se, tomando toda a casa [...] (Es., p. 153/4).

A ciência fornece o caráter de “viabilidade” ao experimento conduzido por Arhat. Coelho Neto não permite que todo o processo de criação de James fique ao encargo do mundo espiritual, utilizando-se igualmente de um procedimento para conectar vasos sanguíneos e, deste modo, possibilitar o fluir do sangue. A esse conhecimento que é regido pelas leis do espírito e da ciência denominou “Magna Sciencia”.

Roberto de Sousa Causo (2003) chama de “ficção especulativa” o entrecruzar da ficção científica e da fantasia, incluindo o horror. Realiza importante analogia entre “o outro” da literatura pós-colonial (que está em oposição ao etnocentrismo cultural) e “o outro” que “atende ao mesmo modelo de investigação” (que é o sujeito exótico, virtual, o mutante, o monstro): “O Outro certamente está no centro das

intenções da ficção especulativa” (p. 62).

Na base da ficção especulativa, Causo aponta que está o “milagre”, o “maravilhoso”, o “sublime”, que representam o extraordinário em interferência com o real e cotidiano, levando os personagens ao “choque” quando da análise dos fatos em suas consciências.

O horror⁸⁴ tem suas origens literárias no romance gótico⁸⁵. O gótico pressupõe, em maioria, a presença de forças opressoras e escuros castelos em ruínas. Causo (2003) explica que o horror gótico é proveniente da casa, o que “sugere a ideia do cotidiano assolado pela decadência e pela corrupção. Nesse espaço, a mente perde o controle e se aproxima da loucura” (p. 100). O cenário para a diegese é a pensão Barkley que, paulatinamente, vai sendo transformada pelos acontecimentos estranhos de modo a passar do “normal” ao “sobrenatural” através da utilização de elementos que conduzem à sensação pelas cores, odores, texturas. No segundo parágrafo do capítulo de abertura, uma cascatinha de rocalha alegrava o silêncio da pensão. Um pouco mais adiante, uma mudança se instaura quando, à percepção do narrador, um aposento iluminado pela luz do luar adquire características “funéreas”. Mais adiante ainda e tem-se a casa com “um ar melancólico”, com algo de “lúgubre”. Os elementos naturais começam a agir como as forças opressoras que caracterizam os romances góticos: janelas batem à rajadas de vento, relâmpagos fulguram no céu noturno. Após a morte de Miss Fanny, até mesmo o dia transcorre com paisagem diferente do início: “O dia amorrinhava abochornado. A espaços, em nesga aberta nas nuvens, o sol transluzia mortiço, doentio, filtrando uma luz amarella de cirio” (Es., p. 138), culminando com a descrição do cemitério dos estrangeiros, repleto de jazigos abandonados, enegrecidos, cruces de ferro roídas pela ferrugem, cruces de mármore incrustadas de negrume.

Essa transformação da narrativa está em consonância com a chamada *dark*

84 A ficção de horror no Brasil tem sua origem na “herança cultural” (os nativos e seus mitos, os europeus e crenças folclóricas, os africanos e seu panteão de entidades da natureza, a religiosidade dos jesuítas, as tradições xintoístas trazidas pelos japoneses, o espiritismo que “encontrou seu verdadeiro lar no Brasil”) – todos esses elementos contribuíram para a criação da ficção especulativa (CAUSO, 2003, p. 102).

85 “Gótico” refere-se aos Godos, tribo alemã considerada pelos iluministas do século XVIII, símbolo do “obscurantismo medieval” (CAUSO, 2003, p. 99). O romance gótico foi também chamado pelos franceses de *roman noir* (romance negro). *O castelo de Otrante* (1764), de Horace Walpole, foi o iniciador do gênero (RODRIGUES, 1988).

fantasy (“fantasia escura”, nossa tradução), de acordo com Causo “uma das formas mais modernas do horror”, situação na qual à primeira instância tudo está dentro dos limites da normalidade, aos poucos instaurando-se um elemento fantástico para a construção de uma “atmosfera de horror” (2003, p. 101).

O horror é descrito por James Marian em relação à oposição entre “natural” e “sobrenatural”. Em dada passagem, já em voltas pelo mundo, com seu protetor Sullivan, o personagem descreve seu contato com a miséria humana:

Seres hediondos [...] uns esqualidos, tiritando de febre, outros [...] cambaleando ebrios [...] pequenitas impuberes [...] com cynismo devasso – crianças que não conheceram a inocência [...].
Fugimos acossados pelos maltrapidos [...]. Ficava-me n'alma, de taes visões, um saibo amargo. E só verdadeiramente, compreendi o sobrenatural. O “natural” devia ser a vida feliz que eu levara junto do Mestre [...] (Es., p. 181)

O espiritismo contido na obra tem por origem os conhecimentos sobre a doutrina que começaram a ser expostos no Brasil na segunda metade do século XIX, bem como pode ter sido o reflexo da “conversão do escritor” após certa experiência particular (MENON, 2007). O viés ocultista, porém, parece ser mais destacado dentro de *Esphinge*. Edmundo Bouças Coutinho aponta o decadentista Villiers d'Isle-Adam (1838-1889) como um dos pioneiros no trato das “ciências ocultas e da metapsicologia” (2002, p. 141). Tendência da escola simbolista, esboça um mundo dominado pelos santuários antigos e pelos preceitos de magos versados nos mais ocultos estudos esotéricos, o que aguçava a curiosidade do público em geral: Brito Broca (2005) aponta que Coelho Neto era um franco adepto da tendência, começando com propostas de temas para suas conferências que abordavam o “sibilino” e, a seguir, pondo em prática a “viagem ocultista” através de seus textos literários, culminando em romances como *Saldunes* e *Esphinge*.

O texto que nitidamente subjaz a obra de Coelho Neto é *Frankenstein*⁸⁶ (1818), da inglesa Mary Shelley⁸⁷. Neste romance, a ciência e o gótico atuam de

86 No estudo que faz sobre a obra, Brito Broca (1981) defende que *Esphinge* é um livro escrito sob a “sugestão” de *Seráphita* (1835), de Balzac, que diz da história de um hermafrodita.

87 Alexander Meireles da Silva (2008) traz em sua tese de doutorado o enfoque nas circunstâncias particulares de criação da obra *Frankenstein*, de acordo com ele “história tão famosa quanto o próprio romance” (p. 44): Casada com Percy Bysshe Shelley, inglês, Mary realizou junto ao marido, no verão de 1816, visita ao poeta também inglês George Gordon Byron, Lord Byron. Em determinada noite, os três resolvem fazer uma competição cujo objetivo seria contar a mais

forma a dar consistência à narrativa. O ocultismo só a princípio a compõe, mas logo a prioridade é concedida à ciência, em si, vencendo portanto o chamado “positivismo”.

No aspecto formal dos dois romances, a similaridade é realizada através da voz narrativa: ambos com três focalizações – *Frankenstein*, no prisma do comandante do navio, R. Walton, no próprio Victor Frankenstein e também da criatura (sem nome no livro, porém, popularmente conhecida pelo nome do próprio criador “Frankenstein”); *Esphinge*, no foco do narrador (sem nome na narrativa), de Arhat (o criador) e do próprio James Marian (a criatura). Outro aspecto formal que também se percebe nos dois romances é o uso de trechos poéticos que são definidores para a época de sua produção: *Frankenstein* cita Samuel Taylor Coleridge (*The rhyme of the ancient mariner*, 1797) e William Wordsworth (“Tintern Abbey”, poema de *Lyrical ballads*, 1798); *Esphinge* traz Flaubert (*Salambô*, 1862), Baudelaire (“O ideal”, poema de *Les fleurs du mal*, 1857) e Raymundo Correia (“Plenilúnio”, poema de *Poesias*, 1898).

A forte sugestão é a criação de um ser feito de partes de outros seres já mortos. Outras similaridades, no entanto, podem ser apuradas: ambos “criadores das criaturas” estão familiarizados com o ocultismo, alquimia (quando ainda não apresentava grandes diferenças em relação à química) e astrologia – Victor Frankenstein através de Paracelsus, Albertus Magnus, Cornélius Agrippa e os Rosacruz; Arhat por intermédio do que chama “Magna Sciencia”, que está ligada à sabedoria dos *mahatmas*⁸⁸ indianos e que tem muito de similar com alguns aspectos da doutrina espírita: “[...] neste livro sente-se o homem que formou entre os discípulos de Allan Kardec” (BROCA, 1981, p. 192).

A experiência da criação, em si, não é descrita nem por Mary Shelley, nem por Coelho Neto. Há um concreto uso da medicina em ambas experiências (a questão do transplante); no entanto, os textos trazem apenas a sugestão de um início de procedimento: Mary Shelley menciona a influência da alquimia e, mais tarde, da eletricidade e galvanismo; Coelho Neto dá preferência ao esoterismo, mantendo sua

horripilante história de horror. Os homens teriam desistido da empreitada, enquanto Mary Shelley produzia sua obra. Desta forma teria nascido *Frankenstein: o Moderno Prometeu*, obra que foi marco na Literatura Gótica Romântica.

⁸⁸ “Mahatma” (sânc) – Literalmente: “grande Alma o Espírito”. Un adepto del orden más elevado (BLAVATSKY, 1892, p. 477).

experiência no nível das forças fluídicas do espírito.

As criaturas se empenham num processo de busca de suas identidades. Ambas reivindicam um lugar na sociedade (SILVA, A., 2008). O processo identitário, no entanto, é busca diferenciada: Mary Shelley imprime a busca da criatura de Frankenstein o processo de sua aceitação no meio; Coelho Neto aproxima a busca de James Marian à identificação sexual, visto que ele é razoavelmente estigmatizado pelos grupos, porém, não hostilizado como a criatura imaginada por Shelley. Nisso tem-se fundamental diferença: a criatura de Frankenstein é vista como um “monstro”, James Marian, por sua vez, é encarado como “incógnita”, o “diferente”, “o estranho”.

Ampla diferença é notada quanto aos criadores no tocante ao estímulo para o processo de criação e à responsabilidade sobre a própria criação: Victor Frankenstein é estimulado pelo poder da criação em si, revelando até mesmo certa soberba ante o prodígio: “Uma nova espécie me abençoaria como seu criador e sua origem; muitas criaturas felizes e excelentes passariam a dever sua existência a mim” (SHELLEY, 1997, p. 61). Harriet Hustis (2003, p. 849, nossa tradução) defende que “a criação da vida é de interesse puramente teórico para Frankenstein⁸⁹”. Arhat, por sua vez, não se utiliza do mesmo expediente de Victor, que profanava corpos para obter sua matéria-prima. É testemunha do infortúnio que envolve duas crianças que teriam ficado aos pedaços – após um acidente ou assassinato, isso não é claro – e, vendo nesse horrível incidente uma maneira de ser útil, recolhe os corpos e refaz uma vida: “És verdadeiramente o filho da minh'alma” (Es., p. 171). Quanto à responsabilidade do criador em relação à sua criatura, é notório o quanto Victor Frankenstein lhe nega essa proteção, inclusive negando-lhe o único pedido que lhe faz a criatura: a criação de uma companheira; Arhat revela-se um criador que protege sua criatura, provendo-lhe a educação, oportunidades de definição sexual (colocando perto dele os serviçais Maya e Siva) e ainda garantindo-lhe uma herança, com a qual James Marian vive plenamente todos os aspectos prazerosos da vida de um dândi.

A vida voltada para o prazer coloca esse sujeito face a face com o *spleen* derivado da exaustão de possibilidades, o que faz do sentido da vida algo estéril.

89 Do original em inglês: “The creation of life is of purely theoretical interest to Frankenstein”.

Nesse sentido, ainda considerando o “fantástico”, é importante pensar a questão da morte. Walter Benjamin (1989) considera que as adversidades que a Modernidade irá propor ao homem irão subjugar-lo e, nesse sentido, é passível de compreensão a busca de “refúgio na morte”:

A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. Assim, o suicídio, como a “paixão particular à vida moderna” aparece na clássica passagem dedicada à teoria da modernidade (BENJAMIN, 1989, p. 74-5).

Hauser (1998) associa a paixão pela morte também com o romantismo byroniano, salientando que são iguais abismos que atraem ambos, os românticos e os decadentes – pelo contentamento no que é destrutivo (principalmente, “autodestrutivo”). No músico Brandt a referência à morte como refúgio é sutil, mas notória: “Em todo homem subsiste a vaga reminiscência de uma vida anterior e há a tendência para o Além: a terra prende-nos, o céu attrahe-nos. A victoria do Absoluto é a Morte” (Es., p. 145). Em James Marian há mais do que sugestão – o suicídio se configura como a própria resposta ao seu enigma. Quando da revelação de sua inusitada criação: “Eu dormia e elle despertou-me... e ando agora como estremunhado, só deseioso de voltar ao somno” (Es., p. 59); e também quando o narrador lhe pede o manuscrito para a tradução:

[...] Interpellei-o sobre a novella.
James - Está ali naquella pasta. Póde leval-a. Falta-lhe o final.
Narrador - Não a concluiu? [...]
James - [...] O final...! Tel-o-á em breve. Tenho hesitado muito, mas é preciso acabar. Talvez hoje. A noite está linda. E cravou os olhos no céu. Talvez hoje! [...] (Es., p. 54).

No entanto, talvez esse seja um desejo impossível para uma criatura feita nas bases em que James Marian foi feito. Quando Coelho Neto se utiliza de seres mitológicos para ilustrar uma das buscas de James, o faz no sentido de mostrar o quanto esses seres desejam a efemeridade: “Os poetas não mentem quando

afirmam que os seres sobrenaturais aspiram, com ancia, a vida contingente dos efêmeros” (Es., p. 159), e continua com o mito da Ondina⁹⁰ e as fadas – a Ondina que sai a procurar amantes mortais sobre a terra, as fadas que procuram nos mortais o que não encontram nos “sylphos e nos elfos” (Es., p. 160). Assim James deixa claro o quanto lhe custa preencher mais essa busca na alma lacunar: “Sempre o oposto é preferido [...]. Quanta vez, olhando do alto da torre esplendida, onde todos os gosos me cercavam, eu invejava a sorte triste do pastorinho que passava no valle [...]” (Es., p. 160).

Continuando pelo intertexto de Frankenstein, para Warren Montag “o mundo que esse 'moderno Prometeu' habita não é moderno em absoluto. O mundo de Frankenstein é um mundo sem indústrias, um mundo rural [...] não há descrições significativas do mundo urbano”⁹¹ (1991, p. 309, tradução nossa). Harriet Hustis entende que Mary Shelley “reconfigura, recontextualiza e assim moderniza o mito de Prometeu”⁹² (2003, p. 845, tradução nossa). No entendimento de que ambos autores referem a tipos diferentes de modernização (o primeiro remetendo ao contexto do avanço tecnológico, a segunda querendo dizer da reedição de um mito), pode-se ainda tirar partido de suas assertivas: para estabelecer outra distinção entre *Frankenstein* e *Esphinge*, note-se o espaço diegético campestre em *Frankenstein* (como apontado por Montag) e o espaço diegético urbano carioca, presente em *Esphinge*; Mary Shelley moderniza o mito de Prometeu, e Coelho Neto, “reeditando o reeditado”, moderniza-o mais uma vez, mostrando que ainda traz significação para seu tempo, permitindo nova leitura.

Intertextos menores são trazidos à obra por Coelho Neto. Além dos já citados Flaubert, Baudelaire e Raimundo Correia, (o primeiro, realista, e os dois últimos

90 A “Ondina” é uma ninfa das águas, um ser mitológico que se apaixonou por um mortal. Em sua sedução, age como as sereias, a cantar ou simplesmente sussurrar com voz lânguida (Es., p. 159).

91 Do original em inglês: “[...] the world that this “modern Prometheus” inhabits is not modern at all. Frankenstein's world is a world without industry, a rural world [...] there are no significant descriptions of the urban world [...]”

92 Harriet Hustis propõe uma leitura feminista e moderna em sua análise da obra de Mary Shelley. Defende que Victor Frankenstein luta com as consequências éticas de uma “gravidez indesejada”, tal qual o papel moral e psicológico da mulher moderna. É a reconfiguração do mito antigo à serviço dos termos feministas. De seu original, em inglês: “She reconfigures, recontextualizes, and thus modernizes the myth of Prometheus”. Roberto de Sousa Causo (2003, p. 114) também defende essa ideia: “Shelley escreveu a história de uma gravidez indesejada e nela condenou a falta de responsabilidade paternal”.

transitando entre o Decadentismo, Simbolismo e Parnasianismo), Coelho Neto traz também à lembrança o pensador e escritor romano Cícero, o poeta inglês Alfred Tennyson (preferido das inglesas da pensão e que também mereceu referência na obra de Baudelaire, *O pintor da vida moderna*) e o poeta simbolista belga Georges Rodenbach. A personagem de *As mil e uma noites*, Scherazade, também é referenciada (confirmando o quanto esta obra realmente influenciou na produção coelhonetiana). Há também clara referência aos Salmos bíblicos na aclamação de James Marian quando de suas síncopes: “Ó minha alma! Onde estás, minha alma...!”, trazendo os Salmos (42:11): “Por que estás abatida, ó minha alma”⁹³(tradução nossa). No entanto, dos intertextos menores o mais explorado é o musical: Frederico Brandt executa ou comenta Beethoven (“Pathetica”, “Pastoral”), Schumann (“A reverie”), Liszt, Mendelssohn (de uma linhagem mais voltada para o romântico); Wagner (“Parsifal”, “Lohengrin”, “Tristão e Isolda”), Offenbach⁹⁴ (“Orfeu nos infernos”), Dukas⁹⁵ e Debussy⁹⁶ (voltados para o moderno).

Wagner, sem dúvidas, merece considerações à parte, devido à sua consagração como “o representante mais importante da modernidade”, segundo Baudelaire: “Baudelaire, a figura central do século XIX, o ponto de partida do movimento decadentista, foi um dos primeiros divulgadores do mestre alemão e sentiu grande afinidade entre sua própria obra e a de Wagner” (MORETTO, 1989, p.20).

Bradbury e McFarlane (1989) asseveram que a música teve sua importância na reflexão que o Simbolismo realiza em torno da linguagem e da forma e que alguns autores trouxeram a música para dentro de seus textos. O drama lírico criado por Wagner é uma “reunião de artes”: “A influência do compositor alemão, além de apontar a preocupação simbolista com a musicalização do poema, sugeria o enlace com a dança e a pintura, de cujos processos ela se apropria” (BERNARD, 1959 apud MOISÉS, 1988, p. 11).

93 Escrito em inglês na obra: “O my soul! Where art thou, my soul...!” (p.30). Dos Salmos, em inglês: “Why art thou cast down, o my soul” (42 : 11).

94 Offenbach é considerado o precursor do teatro musical moderno. A opereta “Orfeu nos infernos” lançou o *can-can*, que adquiriu notoriedade universal. Seu criador escandalizou a França: foi acusado de profanação aos deuses romanos. Este musicista teve como admiradores grandes personalidades que pensaram a Modernidade, entre eles, “Baudelaire, Nietzsche, Saint-Saëns e Rossini” (PRADO, 1997, p. 16).

95 Compositor clássico do modernismo (1865-1935).

96 Debussy teria sido o responsável pelo começo da música moderna (1862-1918).

Wagner ultrapassa os limites da própria música à medida em que a relaciona com a tragédia grega (HAUSER, 1998), sendo considerado por Nietzsche como “o revolucionário da sociedade” (HABERMAS, 1990, p. 93).

Wagner adora o chamativo, o afetado, o voluptuoso, e é fácil perceber o que suas óperas e os *salons* do período, abarrotados de sedas, veludos, brocados dourados, móveis estofados, tapeçarias e reposteiros têm em comum. [...] É compreensível que Baudelaire tenha sido o primeiro a reconhecer o significado da arte de Wagner (HAUSER, 1998, p. 832).

Gama Rosa (1888, apud CAROLLO, 1980, p. 91) assinala que a arte decadente não é direcionada às multidões, não se preocupa com a ignorância, mas é, sim, voltada para o que chamou “aristocracia mental” – e nisso, a composição wagneriana se confirma semelhante.

Para o interesse de Coelho Neto (relativo às múltiplas inserções do nome do compositor na obra *Esphinge*) deve-se notar a profunda admiração nutrida pelo filho, Mano, em relação à Wagner, sendo o mesmo um conhecedor de sua arte. Além disso, Wagner foi um divulgador de lendas em seu repertório musical (MORETTO, 1989), o que atrairá Coelho Neto no sentido do gosto pelo mistério, pelo misticismo decadente-simbolista.

Servindo de base à escrita da obra, ou no sentido de alicerçar o processo hermenêutico, o intertexto, seja ele feito por inferência ou até mesmo citado em partes no *corpus* dos romances, constitui, de acordo com José Teixeira Coelho Neto (1986, p. 47), um “recurso da modernidade”; “falar do Outro ao falar de si, falar da obra Outra ao fazer sua própria obra, permitir que uma obra seja lida através de outra”. Essa característica é fundamentalmente Decadentista, refletindo o gosto moderno de trazer ao texto-base trechos de outras obras, conhecidas e desconhecidas (PORRU, 2002). Nesse recurso do autor, reflete-se o caráter pedagógico da produção.

4.3. Os temas que prenunciam a Modernidade: Elementos de sua composição

O texto decadente-simbolista explorava grandemente o esteticismo em sua sustentação. O esteticismo é o tema que mais pode ser ligado à Baudelaire. Na sua consideração, elementos tais como, linguagem⁹⁷, composição de ambientes, aspectos sociais e características de consumo são relevantes.

A composição de ambientes na obra em tudo revela uma preocupação do autor com a detalhística requerida pela arte decadente-simbolista. Jeffrey Needell (1993), realizando um cuidadoso levantamento do ambiente carioca na *belle époque* tropical, reúne alguns elementos importantes para a composição do cenário da época: objetos de arte, utensílios provindos do Oriente, *bibelots* franceses, pianos, entre outros, todos objetos “pilhados” através da herança colonial das elites abastadas. Aqueles que não recebiam o mobiliário por herança, os mandavam reproduzir através de artesãos cariocas que se especializavam na cópia de móveis franceses, em maioria. Needell revela que “estudos acadêmicos indicam que o lar burguês do século XIX assemelhava-se a um desordenado museu de todas as culturas espoliadas ou conquistadas pela nova classe triunfante” (1993, p. 177).

Flora de Paoli Faria (2004) percebe que há aí a assunção do clima melancólico do decadentismo que é expresso através do mobiliário, tudo para que os autores dessa tendência criassem um “ambiente de exceção” (p. 37), que primasse pelo excesso. Nessa representação da “pilhagem” tem-se a referência direta à importância do fetichismo de consumo apontado por Benjamin e percebido por Needell:

A natureza sensual das descrições de aposentos, decoração, gente e roupas indica o fetichismo da mercadoria que era um elemento essencial da época. Com efeito, ao tornar as descrições tão palpáveis quanto possível, o autor convidava o leitor a desfrutar

97 Elementos relativos à linguagem e imagem, na consideração da obra, serão explorados em sub-capítulo à parte, dada a suma importância que o trato puramente linguístico assume para a literatura, em geral, e que a imagética assume para esta obra, em específico.

vicariamente os cenários e os caros prazeres aristocráticos (1993, p. 240).

A iluminação também corrobora a estética. Em *Le spleen de Paris*, Baudelaire conclui que “não há objeto mais profundo, mais misterioso, mais fecundo, mais tenebroso, mais deslumbrante que uma janela iluminada por uma candeia” (apud BENJAMIN, 1989, p. 212). Em *Esphinge*, os bicos de gás atuam de modo a celebrar o artificial e também o sobrenatural, uma vez que diante dos fenômenos de aparição de James Marian, as luzes tremulam e até mesmo se apagam.

Dados do ambiente externo também confirmam a presença da estética decadente-simbolista a permear o texto: os jardins e fontes que compõem o ambiente da pensão são descritos à exaustão, cooperando para a formação de um quadro que passa do frescor de uma manhã repleta de rosas orvalhadas até o ar sufocante de plantas que aguardam uma tempestade, acrescentando uma pitada do clima gótico à tropicalidade pitoresca. As flores têm um simbolismo fundamental para a compreensão da Modernidade – mesmo se colocado de lado o empréstimo que delas fez Baudelaire para o título de sua obra, *As Flores do Mal*. Benjamin cita as considerações de um fabricante de caxemiras da época no tocante às flores:

É pela faculdade de seu espírito, chamada reminiscência, que os desejos do homem condenado ao brilhante cativeiro das cidades se voltam... para a estadia no campo, sua moradia primeva, ou, no mínimo, para a posse de um jardim simples e tranquilo. Cansados da fadiga dos escritórios ou da intensa claridade dos salões, seus olhos aspiram a se repousar sobre o verdor. Ferido incessantemente pelas emanções de uma lama empestada, seu olfato procura o perfume que exala das flores. [...] É assim o homem da cidade, tal a origem de sua paixão pelas flores [...] (REY, 1823 apud BENJAMIN, 1989, p. 258).

Na obra, as flores estão por toda parte, simbolizando vida ou morte (nos aposentos de James, a presença de rosas frescas, em vasos, e secas, esquecidas pelas cadeiras, a compor as cores e os cheiros do ambiente). Um dado interessante que reflete a importância do detalhe com a estética é justamente a denominação das rosas ofertadas por James Marian a alguns hóspedes da pensão: atualmente o valor das rosas se encerra nas cores, pouco sendo posto em uso seus nomes: “James

ofereceu rosas a Miss Barkley [...]. O commendador deixou a que lhe coube, uma admirável Vermerol, sobre a toalha. James tomou para si uma Paul Neyron” (Es., p. 36).

A água é também elemento que compõe o Simbolismo sugerido e também refletir-se-á na estética artificial da Modernidade: a referência à fonte no jardim da pensão e ao lago no castelo de Arhat (bem como a presença de cisnes) é de cunho simbolista, primando pelo aspecto cristalino e plácido. Na seguinte passagem, porém, tem-se o elogio da água que retira os odores naturais, celebrando o caráter artificial do banho:

[...] não ha como a agua para conservar e dar esplendor á belleza. O banho, com sabonete fino e uma gota de essencia, é um rito. A virtude do baptismo está na lavagem. Não ha perfume melhor que o da agua: o corpo lavado recende [...] É o que encanta naquella mulher diabolica – o arôma de aceio. [...] um corpo lavado tem todos os perfumes, como um jardim... e a agua não cheira (Es., p. 214).

A consideração desses elementos que remetem à estética contribuirá para a face frívola dessa sociedade, como percebe Gilberto Amado: “Esteticismo e Mundanismo eram as duas rodas da carruagem bizantina em que se exibiam no nosso circo de Constantino os flácidos atletas da frivolidade” (AMADO, 1956 apud NEEDELL, 1993, p. 216).

De certa forma, os “atletas da frivolidade” podem ser relacionados ao mundo grego, temática consolidada no Parnasianismo. Stella Maria Ferreira cita Nietzsche e sua análise da filosofia e cultura gregas:

Ah! Esses gregos! Como sabiam viver! É preciso ser resoluto para ficar valentemente na superfície, se limitar ao drapeado e à epiderme, adorar a aparência e acreditar na forma, nos sons, nas palavras, em todo o Olimpo da aparência! Esses gregos eram superficiais por profundidade (NIETZSCHE, 1882 apud FERREIRA, 2004, p. 78).

O mundo grego é trazido à obra por um duplo motivo: a característica atribuída a Coelho Neto de “helenismo” (sendo sua característica herdada do Parnasianismo) e a celebração da superficialidade que contribuirá para a formação

da estética artificial. Elis Crokidakis Castro defende que a arte do Decadentismo tem como matriz a arte clássica, logo, sustenta que a “Modernidade presta tributo ao mundo clássico” (2000, p. 01). Personagens dos mitos gregos são citados à qualquer oportunidade na obra: Apolo, Ajax, Minerva, Afrodite, o Pégaso, a Esfinge, etc. O Simbolismo é também conhecido por utilizar a mitologia e referenciar constantemente os deuses. Elis Crokidakis Castro ainda dirá que o homem decadente, incapaz de entender plenamente seu tempo que denuncia a Modernidade e o moderno, “foge para tempos mortos”, ou seja “se exila em sua torre de marfim e se alimenta dos prazeres estéticos” (2000, p. 03).

Lucia Miguel Pereira analisa a opção pelo viés estético e sua decadência: “essa literatura desencarnada, visando à estética e não à criação, não poderia subsistir; os seus adeptos emigrariam em breve, na sua maior parte, para regiões menos etéreas” (1988, p. 224-5).

4.3.1. Imagem e linguagem: percepções da Modernidade

Coelho Neto lançou mão de recursos imagéticos do Simbolismo para a composição do suspense de *Esphinge*. No entanto (e nisso deve ter irritado os modernistas) não abriu mão da linguagem de cunho parnasiano, clássica, formal quase ao pedantismo. Dessa inusitada combinação resulta um texto que apela aos sentidos na mesma medida em que denota certa frieza e superficialidade no trato dos sentimentos. Mas o que traz a obra de características simbolistas e características parnasianas?

4.3.1.1. Imagem: o símbolo como recurso

Esphinge é considerado por muitos estudiosos da literatura como um romance essencialmente simbolista; de acordo com Causo (2003, p. 114) pelas

alusões orientalistas, no modo maneirista da descrição de ambientes e na “condenação da Era da Máquina” feita por um dos personagens. Lúcia Miguel Pereira (1988) esclarece que as produções simbolistas se expressam em “frases retorcidas”, “de tonalidades crepusculares” e nisso encontra-se sólida confirmação na narrativa. Os problemas mais recorrentes do Simbolismo na prosa dizem respeito à chamada “literatice”, que é o excessivo jogo de palavras, cujo mérito principal parece ser o de demonstrar a perfeita articulação verbal que provava a capacidade do poeta. Instaurando-se através de uma narrativa divagatória e subjetiva, carecia de enredo. Segundo Broca (1952 apud BOSI, 2006, p. 293), “era a assimilação do pior Simbolismo pelo pior Parnasianismo”, por isso, “se tornou um dos principais alvos dos modernistas”. No caso de *Esphinge*, é possível encontrar alguns elementos que conduzem à literatice, porém, o ritmo da narrativa conduz a um enredo que provoca e motiva à elucidação.

O Simbolismo (mais especificamente, o “símbolo”) encontra-se disseminado por toda a obra, desde nomes, a objetos, em geral⁹⁸. Alguns exemplos: o manuscrito entregue por James ao narrador, em si, constitui a essência da escola em questão: é um material cujas páginas trazem riscos sinuosos, zigue-zagues, teias intrincadas de escrita, letras em espirais – de tal modo enigmáticas que “perdiam o caracter graphico tornando-se necessario adivinhal-as” (Es., p. 64); à capa do outro livro (o que continha os segredos da criação de James Marian), uma ilustração com dois lírios, um “airoso” e outro “murcho”, a que o próprio James alude a presença do símbolo: “Não havia duvida – era um symbolo encerrando todo o mysterio daquelle escripto arrevesado” (Es., p. 139); James Marian é visto vestido em uma túnica branca quando de suas aparições; Miss Fanny, quando vista no jardim, também exhibe vestes brancas: “a cor branca” foi considerada “obsessão, porquanto resumia o ideal de arte simbolista: a vaguidão, a languidez, o mistério, a espiritualidade, a pureza, o etéreo, o oculto” (MOISÉS, 1988, p. 12); as estátuas no jardim de Arhat representam o hibridismo à que submeteu James Marian, mostrando ao convívio do mesmo a existência de outros “seres plurais”: “uma mulher com cabeça de elephante, um monstruoso idolo de cujo tronco partiam numerosos braços [...]” (Es.,

⁹⁸ Já verificadas algumas significações dos nomes próprios na narrativa: Arhat, Maya, Siva, Athma, Mahatma, bem como o significado de elementos dentro do texto que corroboram a hermenêutica: a esfinge e o lírio.

p. 71); e, mais adiante na narrativa, percebe-se a crítica à religião da inglesa Miss Fanny (protestante) dada a precariedade de símbolos, o que incomoda Frederico Brandt:

Chegamos á capella – núa, sem um symbolo a não ser a cruz triste, de ferro [...]. [...].

Brandt - Não! Não compreendo religião sem ritual, nem ritual sem pompa. [...] Tudo isto é a criação, não é Deus. E esta capella é uma casa deserta, corpo morto a que falta...

Narrador - Um idolo...

Brandt - [...] o symbolo, o symbolo, o eterno e necessario symbolo. (Es., p. 149/151-2).

4.3.1.2. Linguagem: a não-rendição à própria decadência

Irlemar Chiampi (1991) caracteriza o Modernismo hispano-americano como o movimento que exaltava a fantasia e o mistério, sempre em busca de uma estética que remetesse às sensações, utilizando, para esse fim, meios que perpassavam o exótico e o cosmopolita. O destaque para o período é, sem dúvidas, a linguagem:

[...] é sobretudo no exercício da perfeição formal que os modernistas hispano-americanos celebraram, em prosa e verso, a sua consciência de que a literatura havia alcançado identidade e autonomia. Artesãos da linguagem, enriqueceram o léxico com vocábulos desusados ou neológicos e a prosódia com experiências ousadas no ritmo e eufonia, nas quais resgataram a métrica irregular do verso primitivo espanhol. Ao verso esculpido com a objetividade plástica do parnasianismo integraram a musicalidade e a imagem sugestiva do simbolismo (CHIAMPI, 1991, p. 186).

Coelho Neto assim entendia a “linguagem”: “A linguagem de um povo é o patrimonio maior da sua intelligencia. Accumulada, como um thesouro, durante o curso dos seculos, crescendo na razão direta do progresso, torna-se o caracter mais accentuado de uma nacionalidade” (COELHO NETO, 1913, p. 20).

Pensando sobre a assertiva, percebe-se que uma das mais perniciosas faltas de que Coelho Neto é acusado, o preciosismo, se encontra justamente no cerne de seu conceito sobre linguagem: “a linguagem [...] accumulada como um thesouro” -

daí representar uma constante que se reflete em toda sua produção literária. Na entrevista que concede a João do Rio para *O momento literário*, o autor demonstra ter a plena consciência desse fato, defendendo-se: “Acusam-me de preciosismo, meu caro amigo. Não sabem eles que o artista é o resultado de mil influências desencontradas...” (p. 25). As “influências desencontradas” das quais fala são os nítidos resultados de seu pensamento literário enquanto homem que vive o crepúsculo do século XIX e recebe as tendências basilares da Modernidade no século XX.

Em *Esphinge*, os “tesouros acumulados” ao longo dos anos pela inteligência de Coelho Neto mostram-se ao vislumbre. Os vocábulos raros, já ausentes do uso cotidiano, se espalham pela narrativa, compondo um quadro que contribui para a compreensão do que foi o período regido pelo Decadentismo:

[...] o vocabulário que o Decadentismo usa ou inventa é formado de palavras arcaicas ou de neologismos, de palavras técnicas, de palavras compostas e derivadas; há o uso plural de palavras que só possuem singular; há deslocamentos dentro da frase, repetições, supressões de verbos [...] (MORETTO, 1989, p. 31).

O preciosismo das palavras originou o chamado “estilo floreal”, impregnado de Parnasianismo, o qual coloca a leitura de Coelho Neto num patamar distante do leitor comum, mais próxima à aristocracia intelectual da época, sendo considerada “inevitável reflexo de uma sociedade próspera” (SILVA, M. 2006, p. 47).

Maurício Silva também intui que o purismo gramatical pode ser decorrente do cuidado do autor com o trato linguístico, com o culto à forma ou ainda que fosse um cuidado resultante para o melhor interesse do público leitor português, junto ao qual era aclamado (bem como a crítica portuguesa), consolidando as edições de seus livros pela livraria Chardron, do Porto. Interesses à parte, é inegável que Coelho Neto primeiramente estava correspondendo à forte tendência da época que era “viver a literatura”, fazendo com que, no entendimento de Brito Broca, a vida literária superasse a própria literatura. É óbvio que “viver”, “pensar” continuamente a literatura implica na existência de uma sociedade que possa abarcar esse conhecimento, no caso, a “sociedade próspera” da qual fala Maurício Silva e que se tornou o público alvo dos textos coelhonetianos.

O que sobressai no texto *Esphinge* são as palavras de influência ático-oriental: do grego, *idyllio* (amor poético, suave), *sygmoidaes* (em forma de sigma, curvilíneo) *hemicyclos* (espaço semicircular), *hyeroglyphos* (hieroglifos), *lethargo* (letargia); do Oriente, *ottomanas* (espécie de sofá), *yogis* (praticante da ioga), *sadhús* (*sábios sagrados da Índia*); palavras urbanas que remetem ao “moderno” e se revestem do empréstimo de palavras estrangeiras: *roast-beef* (*rosbife*), *water-proof* (*à prova d'água*⁹⁹), *frack* (*fraque*¹⁰⁰), *wagons* (*carroças ou vagões de trem*), *foot-ball* (*futebol*), *pudding* (*pudim*), *pic-nic* (*piquenique*), *bond* (*bonde*), *frisson* (*arrepio, tremor*); palavras cuja grafia vai atender às sugestões simbolistas, por exemplo, o uso do “y” - *gyro-gyrrar*, *cyclone*, *mystica*; o uso da inicial maiúscula – *Esthetica*, *o Bello*, *o Ideal*, *a Arte*, *a Morte*, *a Melodia*; e, por fim, palavras que interessam ao conhecimento da ciência – *plethora* (excesso de sangue nas veias), *hemoptyse* (expectoração sanguínea), *erythremia* (grande aumento de glóbulos vermelhos no sangue). Pelo uso desse vocabulário, é possível detectar, respectivamente, a tendência que refere ao helenismo, ao orientalismo, ao estrangeirismo, ao simbolismo e ao positivismo.

Walter Benjamin (1989) destaca que *As flores do mal* é a obra lírica pioneira na utilização de vocábulos prosaicos e urbanos, fazendo uso também de substantivos comuns grafados com inicial maiúscula. Quanto ao “estrangeirismo”, o próprio Coelho Neto se posiciona: “Eu estudo com grande amor a língua portuguesa, mas sou pela liberdade [...]. As línguas evoluem, e eu admito, como necessidade de representação de ideias, o estrangeirismo” (COELHO NETO apud RIO, 1907, p. 25).

Dentro do nível de significação, o suspense é quebrado através da utilização de linguagem irônica ou cômica. Na associação de palavras, em referência ao Comendador Bernaz, a ironia é feita em relação à moeda ainda em uso:

Comendador - [...] Mas no collegio... A história, por exemplo. Nunca pude com aquillo: misturava os reis, fazia uma confusão dos diabos. Perdi-me nas *cruzadas*”

Basílio - Mas achou-se com os *cruzados*” (Es., p. 43, grifo nosso);

99 No texto, relativo a capas/casacos de chuva.

100No caso, Coelho Neto utilizou aqui o chamado “franglais” apontado por Marshall Berman como uma característica modernista, a mistura do francês com o inglês – em inglês seria escrito “frock”, em francês “frac”: a mistura dos dois idiomas resultaria em “frack”.

Em referência a palavra composta, cujo efeito é cômico:

Miss Barkley - E de Tennyson? Sabe alguma coisa, doutor?
Décio - Ah! Miss... infelizmente... e meneou com a cabeça em negativa. De *inglês* só conheço o *bolo* (Es., p. 44, grifo nosso).

Significando “enlouquecer” ou “cair no mundo do sonho”, o recurso imagético é perceptível: primeiramente tomando partido do cavalo alado da mitologia grega: “- Montaste o Pégaso?” (Es., p. 204); após, utilizando uma referência à expressão “Não está bom da telha”: “E quem não tem a sua *telhasinha*?” (Es., p. 230, grifo nosso); finalmente, para o fato do louco ter ficado por um tempo à margem, fora do convívio com os chamados “racionais”: “Deixemos o passado. Foi uma crise, *um mergulho no azul*. Ah! meu amigo, *o azul* é para ser contemplado de longe [...]” (Es., p. 231, grifo nosso).

O estilo coelhonetiano na obra comporta um léxico bastante extenso, daí uma das comparações que estabelece João do Rio entre Coelho Neto e Rudyard Kipling: “Coelho Neto é no Brasil o que Rudyard Kipling é na Inglaterra, o homem que joga com maior número de vocábulos” (1907, p. 25). Essa característica conferiu ao autor um estigma que o relacionou diretamente ao “superficial”, ao “ornamental”, ao excesso de refinamento, valendo-lhe, conforme Needell (1993), a associação com J-K Huysmans, autor que primava pelo mesmo “escapismo exótico e materialista”, podendo ainda ter um “correlato composicional” com autores da estirpe de Huysmans pela ênfase do adjetivo, uso de palavras incomuns e ultra-elaboração frasal (p. 240).

O estilo aproximou Coelho Neto de uma categoria taxonômica denominada, à época, “os novos”. Virgílio Várzea comenta essa consideração no jornal paulista “O mercantil”, de 1890:

[...] devemos destacar outros singulares artistas, que já possuem notoriedade e são realmente *novos* (grifo do autor), Raul Pompéia, Olavo Bilac, Coelho Neto, Pardal Mallet, José do Patrocínio e Artur Azevedo... Todos esses escritores são verdadeiros estilistas e possuir estilo é mais do que possuir talento... As qualidades de estilo

são as mais admiráveis da mentalidade humana e só se podem comparar com a indefinível impressão do Belo. [...].
Está aberta a campanha dos *Novos* (grifo do autor), e eles hão de vencer. (VÁRZEA apud CAROLLO, p. 338/9).

Massaud Moisés (1988), ao discorrer sobre Gonzaga Duque e, mais especificamente, sobre seu romance simbolista *Mocidade Morta*, de 1899, permite que comparações entre esse autor e o autor em questão sejam realizadas. Massaud Moisés aponta em Gonzaga Duque falhas como a anglofilia e francofilia (quando personagens recitam versos de Wilde, Samain e Mallarmé). Igual tendência apresenta Coelho Neto em *Esphinge*, inclusive com amostras de um poema de Baudelaire no original francês, sem tradução; as descrições pormenorizadas de Gonzaga Duque em muito se assemelham às de Coelho Neto – na observação de Massaud Moisés, relativa à Gonzaga Duque, identifica-se o tipo de descrição que Coelho Neto realiza em *Esphinge*: “Verdadeiras sarabandas de cor, luz e música, pontilham a fabulação: [...] estesias raras, excitações dos sentidos aos cromatismos e às sonoridades, luz e sombra, gradações [...] enfim, tudo quanto reflete uma vocação de pintor” (1988, p. 152). Além dessas críticas, Massaud Moisés ainda identifica a falta de “nervura romanesca” aos romances simbolistas, faltando-lhes (principalmente em *Mocidade Morta*) “um fio condutor suficientemente vigoroso para sustentar a demorada retratação do ambiente artístico” (p. 153) e essa falta destitui o texto de “enredo”. Em *Esphinge*, apesar da referência ao estrangeiro e das descrições detalhadas à moda de um artista plástico (características do romance simbolista) não se verifica essa ausência de nervura romanesca à que o crítico se refere: o fio condutor da ação impele o leitor à continuidade, a despeito de todo o apelo plástico da escrita de Coelho Neto. Uma vez que é possível constatar que a narrativa moderna se interessa menos pela história e mais pelo discurso, Coelho Neto, através do romance *Esphinge*, representaria um equilíbrio entre os dois registros, trazendo a boa articulação linguística a tecer a interessante criação ficcional.

Ao realizar o entrecruzamento entre a tendência parnasiana e simbolista, no que se refere à imagética e à linguagem, Coelho Neto rompe com os conceitos literários estanques, os quais compartimentam as obras de acordo com escolas

literárias. Nesse quesito, indiferente ao confronto da linguagem clássica com a simbólica (Parnasianismo *versus* Simbolismo), o autor mostra a diversidade que abre o texto literário a múltiplas possibilidades e tendências. *Esphinge* traz a marca parnasiana, decadente e simbolista, revelando a Modernidade premente, o “abre-alas” do incipiente pensamento modernista.

4.4. Somos todos, então “europeus”

O Decadentismo latino-americano adotou uma postura que primava pelos temas cosmopolitas e exóticos, gerando com isso um afastamento da situação circunstancial da sociedade, concedendo à produção literária caráter mais universal (CHIAMPI, 1991).

O homem da Modernidade descrito por Baudelaire irá além do “prazer efêmero da circunstância” (1996, p. 24); a Modernidade fará com que se utilize do “transitório” para que chegue ao “eterno”.

A Modernidade brasileira se apresenta como um reflexo do modelo europeu, porém, não se mostra totalmente indiferente ao dado local.

Em *Esphinge*, as circunstâncias da realidade carioca são essencialmente apresentadas de forma superficial, realidade esta que vem fortemente doutrinada pelo formalismo parnasiano, decorada com tons artificiais do Decadentismo *belle époque* e impregnada dos cheiros do Simbolismo europeu. Os hóspedes da pensão retratam homens e mulheres de fino trato, cujas preocupações diárias giram em torno das refeições e passeios ao jardim, oportunidade em que refletem sobre a vida, sempre tendo por base a poesia e a música. No entanto, um mínimo de atenção é dada ao que acontece nos “bastidores” daquela sociedade: quando do funeral de Miss Fanny, o narrador e Brandt passam pelo bairro da Saúde, conforme Needell (1993), tradicional bairro de trabalhadores pobres do Rio de Janeiro. A diferença é apontada na narrativa e descrita de modo a compor um quadro que significaria o inverso daquele visualizado em Botafogo, onde se localiza a pensão Barkley.

Na Saude Brandt observou:

- Parece que deixámos as portas da cidade. Repara como tudo aqui é diferente: outro aspecto, outros typos. A propria lama é negra, como feita de pó de carvão (Es., p. 147).

Logo após, detalhada descrição dos trabalhadores e da miséria local é fornecida pelo autor: “tanoeiros besuntados”, “embarcadiços em mangas de camisa”, “carregadores curvados”, “mulheres esmolambadas”, “crianças maltrapilhas cheirando ás portas”, “pardieiros apinhados”, etc. O efeito é dramático, considerando a ambiência abastada da pensão e seus jardins verdejantes. Não chega a imprimir um tom de crítica, mas se mostra ciente da existência de dois mundos. Outro exemplo da existência de um mundo diferente daquele que descreve o chamado “sorriso da sociedade”, conforme denominado por Afrânio Peixoto, é a presença das sombras furtivas no jardim, à noite, esperando pela ração diária ofertada caridosamente por Miss Barkley; a referência, porém, é bastante sutil.

O tom crítico é mais perceptível quando da pobreza vista pelos olhos de James Marian em viagens pelo mundo:

[...] todas as forças puras combinavam-se para o crime, roubando o pão ao pobre, despindo-o, tomando-lhe o lar, lançando-o na estrada tão nú e tão desprovido como na hora amargurada do nascimento.
[...] crianças arrepanhando farrapos immundos á nudez macilenta, estendendo a mão descarnada, cercando-nos, a alrotar pedidos, investindo com feição sinistra ou rastejando, a chorar (Es., p. 180/1).

Talvez Coelho Neto tenha sido mais incisivo na crítica à pobreza do resto do mundo e mais leniente e superficial na crítica à pobreza do Brasil porque estava a esconder a verdadeira face do país, como defende Nelson Werneck Sodré (1982). Essa era prática comum entre os escritores que tinham por influência a matriz europeia.

Esse aspecto da “imitação” do modelo europeu, tão condenado por Sílvio Romero, foi denominado por Nelson Werneck Sodré (1982) “transplantação cultural”. O teórico afirmará que a transplantação cultural é fenômeno ligado ao colonialismo, não sendo, portanto, exclusividade do Brasil.

A questão da identidade nacional, tão amplamente discutida no meio literário, teve importante consideração no pensamento de Machado de Assis:

Não há dúvida que uma literatura, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região, mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (ASSIS, 1873, não paginado).

A comprovação de um sentimento de identidade nacional pode então assumir outra existência já que, nas palavras de Machado, como “homem de seu tempo e do seu país” Coelho Neto retratou em *Esphinge* uma parcela da sociedade que realmente existia, embora impregnada de um parisiense artificial e forçado. Além disso, não ignorou completamente a crescente classe operária e pobre, apenas concedeu um enfoque menos crítico, sendo mais superficial.

Ronald de Carvalho já constatava o quanto os personagens do que classificou como período do “ceticismo literário” não “fixavam uma raça” junto à literatura brasileira:

Desenraizadas do mundo, ellas [as personagens] não pertencem a paiz nenhum, não reflectem nem uma familia humana, não fixam nem uma raça. São fulgurações passageiras, imagens amorphas, caprichos literarios. Quem quizesse procurar o Brasil, nessa theoria de fantasmas e de paisagens irreaes, encontraria simplesmente um paiz de fabula, Paphos, Cithera ou Alexandria... (CARVALHO, 1937, p. 362).

Apesar da influência notadamente europeia e das constantes referências aos clássicos gregos, *Esphinge* não se enquadra totalmente no padrão de literatura transnacional. O esboço da sociedade da época¹⁰¹ é sutilmente demarcado, o que caracterizaria o chamado “localismo”; a busca identitária de James Marian reflete o homem do mundo, não somente o europeu ou o brasileiro, o que está relacionado ao “cosmopolitismo”, o caráter universal da obra. Segundo Antonio Candido (2000,

¹⁰¹Em relação à crítica moderna e o aspecto social, Antonio Candido (2000, p. 09) defende que a orientação sociológica de análise é sempre “possível e legítima”. O que foi superado diz respeito ao chamado “sociologismo crítico”, ou seja, a “tendência devoradora de tudo explicar por meio dos fatores sociais.

p. 101) a dialética entre “localismo” e “cosmopolitismo” representaria o “dato local” (substância de expressão) *versus* os “moldes herdados da tradição europeia” (forma de expressão).

Candido (2000) ainda dirá que, para uma obra obter “grandeza”, o intemporal e o universal devem fazer-se presentes. Nesse sentido, a consideração dos desencontrados sentimentos dos personagens principais, o narrador e James Marian, seria o que de mais intenso os ligaria aos “intemporais” e “universais” anseios humanos. No narrador, a característica “nevrose” do intelectual decadente-simbolista - nas palavras de José Paulo Paes (1987, p. 12/3) “*zeitgeist* dos fins do século XIX [...] cujos sintomas são a sobreexcitação mental a que se seguem períodos de funda prostração física [...]” – ainda é significativa para o contexto atual dadas as perturbações psíquicas que assolam cada vez mais o humano: depressões, psicoses, esquizofrenias. No personagem do inglês, a contínua luta identitária individual que, desde os Clássicos, atravessa toda a literatura, ainda se consolida como temática viável.

No que concerne ao narrador, Oscar Tacca releva o pensamento de Maurice Bardèche em relação à sua perda de controle (mais uma tendência da literatura moderna):

A realidade tornou-se mais forte do que o narrador. Testemunha impotente da tragédia a que deu origem, este não pode mais do que consignar factos que não vê na sua totalidade, que não compreende na sua totalidade, que registra, somente, como as formas que vai tomando a fatalidade (BARDÉCHE, 1940 apud TACCA, 1983, p. 71).

O narrador em *Esphinge* começa por um sintoma básico de fadiga; a seguir, percebe que os caracteres no manuscrito que traduz iniciam movimentos, desenrolando-se as letras em espirais. Pouco depois não conseguia mais se ver no espelho, pensando, “Oh! Os meus nervos! Os meus pobres nervos excitados [...]” (Es., p. 142). A perda geral do controle coloca vozes em sua cabeça: “[...] esfusiavam risinhos de mófa: era uma zombaria geral [...]” (Es., p. 221).

Samira Nahid de Mesquita (2006) levanta alguns elementos que irão atuar na complexidade da construção da narrativa moderna, e eles estão vinculados, entre outros, a questões existenciais (o que motivará a angulação psicológica de abordagem) misturadas ao elementos míticos, de magia e de sonho.

A questão da universalidade na literatura tem seu extremo oposto nas chamadas questões da “cor local”. Já dentro da moderna literatura argentina, Jorge Luis Borges reagia ironicamente ao nacionalismo exacerbado na literatura: “O culto argentino da cor local é um culto europeu recente, que os nacionalistas deveriam recusar, posto que é estrangeiro” (BORGES, 1957, apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 35). Portanto, valorizar com extremismo o dado local constituiria, mais uma vez, imitação do modelo herdado da Europa, o que, na compreensão de Leyla Perrone-Moisés (2007) constitui uma situação paradoxal.

O enaltecimento do nacional, desde os primórdios dos escritos propriamente “brasileiros”, tem representado a Cruzada na qual grande lista de autores tem se empenhado. De acordo com Candido (2007, p. 312) “afirmar a autonomia no setor literário significava cortar mais um laço com a mãe Pátria”. Os escritores à época da virada do século devem ter sentido essa responsabilidade uma vez que tiveram acesso às contribuições românticas nesse sentido, porém, muitos ignoraram a questão nacional, imbuídos que estavam das correntes simbolistas e decadentistas européias. Com o advindo da Proclamação da República, mais deveriam ter tido noção dessa responsabilidade cidadã, no entanto, alguns escritores escolheram continuar voltados para a Europa. Esse deve ter sido um sentimento conflitante, uma vez que, conforme afirma Leyla Perrone-Moisés, havia uma “dupla missão de que se sentiram investidos os primeiros escritores latino-americanos: a missão de criar, ao mesmo tempo, uma pátria e uma literatura” (2007, p. 32). Na análise de Ernesto Sábato (1983), é apontada a diferença injusta: “Um escritor nasce em França e acha, por assim dizer, uma pátria feita: aqui ele deve escrever fazendo-a ao mesmo tempo” (apud PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 33).

Coelho Neto resolveu sua “responsabilidade cidadã” através do civismo¹⁰² e de outras obras cujo trato é verdadeiramente o Brasil (*Sertão* e *Rei negro*, entre elas). Em *Esphinge*, o Brasil e sua herança cultural aparecem de modo a compor decorativamente a história, mas não contribuem para que o traço da cor local permaneça no romance em sua ideia final. Dois exemplos ao longo da narrativa: a referência à capoeira, através dos gestos de Décio (Es., p. 40); a Revolta da Armada

¹⁰²Coelho Neto serviu à Pátria como secretário de governo do estado do Rio (após a Proclamação), representante do Maranhão na Câmara Federal de 1909 a 1917, autor do projeto de eleição da melhor composição poética que se adaptasse ao ritmo e música do Hino Nacional Brasileiro, entre outras maneiras (BROCA, 2005).

(1891-1894), em que Péricles de Sá “passou noites nas linhas do Cajú, de arma em punho” (Es., p. 193). No sentido da locação, entretanto, percebe-se que a crise identitária e a vertigem sentida pelo advindo da Modernidade poderia ocorrer em qualquer lugar do mundo, pois reflete o homem e suas inquietações, que independem de condições geográficas e históricas para que aconteçam: James Marian ou a criatura de Frankenstein, o narrador ou Victor, Brasil ou Suíça, Rio de Janeiro ou Genebra – esses dados não importam, afinal, no fim do século XIX e início do XX, “todos eram europeus”¹⁰³.

¹⁰³Querendo significar também que “ser europeu” é encarnar a percepção universal que a Modernidade fez sentir em diferentes partes do mundo.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando da morte de Coelho Neto, o então presidente da República Getúlio Vargas assim manifestou-se em telegrama: “Sinceras condolências desaparecimento Coelho Netto, cuja obra ficará como padrão literatura brasileira” (VARGAS, 1934 apud COELHO NETO, P., 1942, p. 179). Suas palavras, no entanto, revelaram ser uma errônea profecia – a obra de Coelho Neto não se configurou como padrão em nossa literatura, sendo, por vezes, até mesmo desconsiderada por alguns historiadores literários. Tomando por base a taxonomia literária, verifica-se a dificuldade de inserção do autor nos chamados períodos literários (vide apêndice¹⁰⁴). Um dos seus estudiosos, Octávio de Faria (1958), explicita a impossibilidade da admissão de Coelho Neto a uma particular escola literária, fato que, ao invés de desaboná-lo, contribuía para sua força, pois, uma vez estando acima de qualquer classificação, conseguia fidelidade a si mesmo. No entanto, Octávio de Faria concorda com a classificação atribuída ao autor por Sílvio Romero: “ecletismo universalista”. Lucia Miguel Pereira consegue identificar três correntes ficcionais que dominam o início do século: a psicológica (representada por Machado de Assis), a social (Graça Aranha) e a regionalista (Afonso Arinos e Valdomiro Silveira), e esclarece que a nenhuma dessas correntes se filiou Coelho Neto¹⁰⁵. Nesse aspecto, o autor brasileiro revela a primeira das consonâncias com Charles Baudelaire: não ter sido dominado por nenhum estilo e não pertencer a nenhuma escola (BENJAMIN, 1989). Benjamin ainda conclui que esse fato fez por dificultar a aceitação de Baudelaire junto à crítica – o que também é verdadeiro a respeito de Coelho Neto.

Os aspectos que mais se perpetuam na crítica negativa a Coelho Neto podem ser resumidos através do olhar de dois autores. Dizem respeito à “pura verbosidade” (VERÍSSIMO, 1996, p. 94) e à “carência de complexidade ou estrutura profunda”

104 Apêndice: Quadro sobre a consideração taxonômica de Coelho Neto em 11 Histórias da Literatura Brasileira.

105 Em igual situação estariam Júlia Lopes de Almeida, Artur Azevedo, Afrânio Peixoto, Xavier Marques e João do Rio, os escritores que estariam congregados em torno do que Afrânio Peixoto convencionou chamar “sorriso da sociedade” (PEREIRA, 1988, p. 245).

(MOISÉS, 1988, p. 185). Érico Veríssimo mostra a face do “contador de histórias” e do “crítico literário” numa só frase em relação à Coelho Neto: “[...] um homem loucamente apaixonado pelas palavras, mas um verdadeiro verme de dicionário” (p. 94).

No objetivo de atender ao universo de expectativas da época – de acordo com Needell (1993, p. 236), “até 1922 seu estilo seria um sinônimo do gosto contemporâneo” – Coelho Neto incorreu no que foi considerado um erro, constituindo assim motivo de ataques dos modernistas que combatiam esse gosto. A “verbosidade” detectada pelos modernistas e pelos estudiosos a partir de 22 não parece ter sido empecilho para o público leitor da época que, obviamente, não era misto como o dos dias atuais, e sim constituído de intelectuais, em sua maioria. Uma “elite literária” na posição de consumidores? Certamente. No entanto, é necessário lembrar que o país estava no início de seus processos de desenvolvimento, sendo o acesso ao mundo cognitivo e, por consequência, ao mundo das palavras raras, facultado somente a alguns. Brito Broca realiza interessante analogia a respeito do preciosismo de Coelho Neto e do renomado escritor que prenuncia a década literária de 1940, João Guimarães Rosa:

[...] causa estranheza que se acuse, entre nós, o preciosismo do autor da *Treva* no momento em que se saúda quase unanimemente, como grande revelação de escritor, João Guimarães Rosa – cujo livro, *Sagarana*, é um modelo de estilo precioso no terreno do Regionalismo rural [...] (BROCA, 1981, P. 198).

O preciosismo roseano não impede que o leitor atual desfrute e entenda suas narrativas; o mesmo parece ter acontecido com Coelho Neto: tendo a maior parte de suas obras publicadas em folhetim, tendo igualmente produzido de maneira tão prolixa, depreende-se que conquistava um público leitor que revelava certa aceitação no consumo diário de sua literatura. No específico caso do romance *Esphinge*, o distanciamento em relação a certas palavras não impede o leitor atual do bom aproveitamento da obra. É possível a compreensão de que o uso demasiado de vocábulos raros corresponde a uma época e a uma tendência, sem que ocorra o demérito da obra por essa razão. No caso da grafia das palavras, cuja tendência é sabidamente a de estabelecer maior proximidade com a grafia portuguesa por ter

editora estabelecida em Portugal e boa aceitação junto ao leitor português, não há quase perdas no entendimento da narrativa. O uso de “y”, letras duplicadas, “ph”, não contribui para o desinteresse do leitor atual, principalmente para aquele que está cômico das técnicas gráficas simbolistas que primavam pela conservação desse estilo de escrita; ao contrário do que se possa pensar, esse fato vem corroborar a manutenção do suspense e do mistério na obra, formando um quadro cuja narrativa e técnica discursiva contribuem para a visualização da estética decadente-simbolista que lhe é predominante.

A vasta produção de Coelho Neto, embora possa referir ao “efeito de um engenho que se compraz em experimentar-se em modos e gêneros diversos”, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira (1988, p. 253), representa sim seu ecletismo literário, tanto no que concerne aos gêneros (romance, conto, crônica, poesia, novela, drama, crítica, narrativa de viagem, reportagem, só para citar alguns), quanto no tocante às temáticas (mistério, drama familiar, retrato da sociedade, conflitos psicológicos, traições, vinganças, etnia sertaneja, morte, entre outras). O vertiginoso fluir dessa produção é justificado pelo escritor em razão de viver às custas da própria pena, em trabalhos para diversos jornais. Fica estabelecido aí um paradoxo: constantemente acusado de refletir em suas obras o “sorriso de uma sociedade feliz” (portanto, teria sido para isso bastante parcial na sua composição social do elemento nacional), compunha grande parte dos romances utilizando-se do veículo folhetinesco para sua veiculação¹⁰⁶. Hauser (1998) defende que esta forma de divulgação literária significa a “democratização sem precedentes da literatura e uma quase completa redução do público leitor a um só nível”. Segundo o teórico, “nunca uma arte foi reconhecida tão unanimemente por camadas sociais e culturais tão diferentes e recebida com sentimentos tão semelhantes” (p. 743). Logo, apesar de concentrar suas narrativas numa sociedade frívola e voltada para a Europa (embora constem em sua obra diversas exceções), Coelho Neto utiliza um veículo que pode ser adquirido de maneira bem mais acessível do que o formato “livro”, tornando mais abrangente a possibilidade de alcance junto ao público leitor, cuja importância é firmada nas palavras de um dos mais renomados críticos literários,

106 Para Elysio de Carvalho tal procedimento foi também utilizado por Pardal Mallet, Alves de Faria, e a “maior parte dos nossos escriptores, obrigados, por imperiosas circunstancias materiaes, a conquistar o pão no jornalismo, quasi sempre a sepultura do talento e inimigo da arte, julgando elles existir paridade entre o jornal e o livro” (1907, p. 122).

Antonio Candido: “A literatura é pois um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estas a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a” (2000, p. 68).

A questão “transnacional”, desde a assertiva de Machado de Assis (que a prova da identidade nacional pode ser dada mediante “sentimento íntimo” capaz de fazer do homem um representante de seu tempo e espaço, mesmo quando aborda outros tempos e espaços), tem de ser considerada sob prisma mais receptivo. Nesse sentido, Benedito Nunes conclui que “também compete à Historiografia levar em conta o *transnacional*” (1998, p. 246, grifo do autor). No caso da obra *Esphinge*, o elemento transnacional que tem como referência a Europa e o Oriente se configura como o pano de fundo para a narrativa que, em seu cerne, tem por mote a busca identitária a que todo ser humano se empenha. É busca universal, posto que refere ao sentimento humano. É busca do homem moderno, uma vez que este ainda traz à mente mais questionamentos do que assertivas. Portanto, Coelho Neto pode ter feito uso do chamado “produto de importação”, nas palavras de José Veríssimo (apud BOSI, 2006, p. 268), mas dotou igualmente a obra de caráter passível de compreensão onde quer que seja publicada, dado o aspecto generalizante, abarcador, de sua temática e intenção poética com a narrativa.

O foco transnacional em questão está diretamente relacionado à figura do dândi, James Marian, e ao artificialismo que circunda seu viver. Karl (1988) entende que priorizar o que não é natural é uma arma da qual dispõe o dândi para relevar seu “apelo à anarquia ou à revolução ilimitada” (p. 140). Portanto, o dândi também é um crítico, é um questionador. Castro (2006) concentra a crítica do dândi em cinco aspectos: o trabalho, o dinheiro, o progresso, a utilidade e a crescente americanização da sociedade, e pontua que sua crítica é revelada através da arte. Assim, embora possa parecer “superficial” e “indiferente” à primeira instância, o dândi representa também o homem que reflete sobre os valores sociais burgueses, como o faz o personagem de James Marian. Todo o mundo “artificial” está a seu dispor, mas ele concebe outro mundo, que está além deste, e que é o lado inverso do espelho da sociedade em que vive. Neste aspecto, Coelho Neto explora também o social que não representa o “sorriso da sociedade”, embora o faça de maneira sutil.

Maurício Silva (2006, p. 92) sustenta que por Coelho Neto “ressaltar o que há de mais exterior” na sociedade (“o vestuário luxuoso, o comportamento afetado, a riqueza”), o tratamento temático que oferece nas obras é prejudicado frente à crítica. Considera até que “o viés crítico simplesmente inexistente” nos romances do autor. A esse respeito, e na consideração da obra *Esphinge*, pode-se depreender que a crítica aos padrões sociais que replicam o modelo europeu é fornecida, dada a referência a um “universo paralelo” que existe em contraponto com os belos arredores da pensão, interpretado pela ótica do narrador (o bairro da Saúde, na periferia carioca, o qual abriga a comunidade pobre e trabalhadora), e também pelas viagens que James Marian realiza enquanto dândi (oportunidades nas quais adquire a consciência da miséria humana e da degradação dos excluídos). Não sendo esse viés crítico o foco da obra, é passível de notoriedade ao leitor atento pois, consta na narrativa, embora seja ofuscado pelo esplendor *belle époque* da percepção que Coelho Neto mostra da sociedade.

Coelho Neto realiza a respeito da conscientização de James Marian ante a miséria um efetivo significado para a palavra “sobrenatural”. Da dialética que fornece Baudelaire entre o “natural” e o “artificial”, o autor brasileiro consegue ir além no sentido do “sobrenatural”. É “sobrenatural” o segredo que circunda a história de vida de James Marian mas, na consideração do próprio personagem, é igualmente “sobrenatural” a condição da miséria humana representada pelo vício, pela libertinagem, pela ebriedade.

A feição sobrenatural do romance remete às questões ligadas à verossimilhança. A *Poética*, de Aristóteles, já admitia o “maravilhoso” no gênero épico: “O maravilhoso tem lugar primacial na tragédia; mas na epopeia, porque ante nossos olhos não agem actores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso” (1985, p. 141). Contribuindo ainda para a verossimilhança interna da obra, Aristóteles deixa claro que “na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade” (p. 145). *Esphinge* tenta a persuasão nos dois sentidos, possível e impossível, brincando com as noções de verossimilhança dos leitores: é possível que James Marian possua habilidades de projeção do campo energético ao redor do corpo, a aura (neste caso, a verossimilhança seria externa), mas é igualmente possível que tenha morrido e

surgido para o narrador e outros personagens como uma “aparição fantasmagórica” (assumindo verossimilhança interna). No entanto, para a consideração positiva do inverossímil, a lembrança de Anatole Baju no texto “*L'école décadente*” (1887): “Que lhe importam os heróis inverossímeis? É um homem. Que lhe importam as descrições? Tem no peito um coração inerte que precisa vibrar!” (apud MORETTO, 1989, p. 95).

Ao romance foram atribuídas palavras que, indubitavelmente, conduzem à temática da ficção especulativa: narrativa que remete ao “horror”, “ocultismo”, “espiritualismo”. A marginalização dessa temática sob o enfoque da crítica literária modernista representou mais um motivo para a condenação de Coelho Neto. A esse respeito, Selma Calasans Rodrigues assim se posiciona:

É preciso lembrar que desde as vanguardas do começo do nosso século (anos 10, 20, 30) a literatura e a arte, de modo geral, se haviam libertado definitivamente das regras clássicas, especialmente da noção de verossimilhança. Daí um romance do século XX [...] não ter necessidade de justificar as suas fantasias, do mesmo modo que a narrativa do século XVIII, bem como muitas outras do século XIX bastante conhecidas, pertencentes à literatura fantástica (as muitas de Edgar Allan Poe, a de Théophile Gautier [...], e outras). (1988, p. 13).

Coelho Neto poderia ter escolhido um caminho na condução de *Esphinge* que levasse a narrativa por explicações unicamente cientificistas (próprias de um Naturalismo já embolorado para a época); ao invés disso, optou por uma solução mais voltada ao pensamento espiritualista, condizente com as recentes descobertas de Alan Kardec e em conformidade com os postulados do decadentismo/simbolismo, movimentos que representaram o *avant-garde* da Modernidade.

Tomando partido da questão espiritual, Coelho Neto concebe uma narrativa que ainda reflete “um tema fundamental do Modernismo: o da crise da unidade do sujeito” (REIS, 2003, p. 458). Ambivalente, fragmentado, o personagem de James Marian mostra o sentido da dualidade existencial, que se apresenta também por um duplo processo: ele é homem/mulher, corpo/alma. Ele é o “duplo”, o ser sob o portal de Zaratustra – olha para trás e lamenta a perda do passado, olha para diante e teme o desconhecido futuro. James Marian é o representante da Modernidade de Baudelaire. Porém, não só do dândi da Modernidade Coelho Neto serviu-se quando

da criação de seus personagens. Mas o autor viu na figura do narrador a perfeita representação do *flâneur*, o observador, o “pintor da vida moderna”. Ele interpreta o circunstancial, de tal modo efetivo, que psicossomatiza os acontecimentos extraordinários e explode na decadente “nevrose”. Ele também é representante da Modernidade, é dúbio, é propositalmente “camuflado” pelo autor, de modo a suscitar mais dúvidas do que certezas. Ao leitor experiente e que aceita seu pacto narrativo, provoca a pergunta: “quem é este homem?”. Novamente, ele é o homem sob o portal.

No tocante à sobrevivência da obra como leitura, Alexander Meireles da Silva em sua tese “O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira”, considera que o “estilo rebuscado e extremamente beletrista característico de Coelho Neto acabou por obscurecer este interessante representante da Ciência Gótica brasileira da *belle époque*” (2008, p. 109). Roberto de Sousa Causo, por sua vez, considera que o estilo de Coelho Neto “nubla *apenas parcialmente* uma estrutura romanesca muito precisa e competente” (2003, p. 113, grifo meu). Parcial ou completamente “nublada”, o importante para o interesse desta dissertação é distinguir na obra elementos que ainda a tornem significativa para o público leitor de hoje, e nisso, há excelência na proposição poética do autor – seja para o entendimento do circunstancial cidadão da elite intelectual carioca, motivando assim um interesse histórico, ou pelo tema da busca identitária, que tem sido retomado a partir de novas perspectivas¹⁰⁷ – mas sobrevive no mundo literário de modo a sempre oferecer ricas possibilidades hermenêuticas. Neste sentido, fiel ao preceito baudelairiano a respeito da Modernidade, Coelho Neto só fez por utilizar o “circunstancial” (a frívola sociedade carioca) para visar o “eterno” (a busca da identidade).

Édipo desejou saber seu lugar no mundo através da própria decifração. Coelho Neto, preocupado com o “ato de criar”, não priorizou suficientemente o “criado”¹⁰⁸, mas assim procedeu por almejar um lugar no espólio literário brasileiro.

107 A busca identitária presente nas obras estudadas pelas teorias pós-coloniais é exemplo dessa questão.

108 Na interpretação de Karl (1988, p. 98), “O que foi muitas vezes mal interpretado como decadência ou exaustão *fin de siècle* era preocupação com o ato de criar, e não com o criado. [...] mas, abaixo da confusão, há uma técnica calculada, uma precisão de linguagem, uma dedicação à palavra como palavra”.

Tendo sido parcial na focalização do “nacional” em *Esphinge*, ao menos alcança sua notoriedade no âmbito “universal” da literatura e, por esse motivo, deve ser reconsiderada sua ascensão do ostracismo literário através de novas pesquisas e re-edições de suas obras. Sua vida e obra clamam por essa mudança – do “Limbus” para o “Elysium”.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORA, Antonio Soares. *História da literatura brasileira (séculos XVI-XX)*. 4.ed. São Paulo: Saraiva, 1963.

ARARIPE JR., Tristão de Alencar. Movimento literário de 1893. A Semana: Rio de Janeiro, 1894. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1., p. 188-210.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

ASSIS, Machado de. *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade*. Novo Mundo, 1873. Disponível em: <http://www.olivro.com/machado/literatura/index.html#A_01> Acesso em 14 Jun 2010.

BAJU, Anatole. L'école décadente. Paris, 1887. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 89-112.

_____. Un article sur les Décadents. Le décadent. 15-31 de dezembro de 1888. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 132-135.

BARROS, Fernando Monteiro de. O decadentismo inglês e o Conde Eric Stenbock. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (Org.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento; Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 121-129.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

_____. Paraísos artificiais. Tradução de Alexandre Ribondi, Vera Nobrega e Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998.

_____. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. (Coleção Leitura).

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. v. 3. (Coleção Obras Escolhidas).

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BLAVATSKY, Helena Petrovna. *Glosario teosofico*. Disponível em: <<http://www.scribd.com/doc/33232822/H-P-Blavatsky-Glossario-Teosofico>> Acesso em: 03 set 2010.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

_____. *O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BROCA, Brito. *A vida literária no Brasil – 1900*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, Academia Brasileira de Letras, 2005.

_____. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos 1750-1880*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2007.

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz; Publifolha, 2000. (Série Grandes nomes do pensamento brasileiro).

_____. *O portador*, 1946. In: *Nietzsche: obras incompletas*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. v. 2. (Coleção os pensadores), p. 189-194.

_____; CASTELLO, José Aderaldo. *Presença da literatura brasileira*. II Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. 8. ed. São Paulo-Rio de Janeiro: DIFEL, 1979.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Recusa à concepção técnico-analítica do mundo: os signos da ruptura*. In: _____. (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1., p. 01-10.

CARVALHO, Elysio de. *As modernas correntes estéticas na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1907.

_____, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 6. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & C., 1937.

CASTRO, Elis Crokidakis. *A presença do dandismo na obra de José Geraldo Vieira – A quadrigésima porta*. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (Org.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento; Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 225-233.

_____. O decadente como um arquivista dos clássicos. In: IV Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, 2000, Rio de Janeiro. *Cadernos dos Anais* – Série IV, n. 09. Disponível em: < http://www.filologia.org.br/anais/anaisiv/civ09_9.htm > Acesso em 03 out 2009.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. As muitas faces do dândi. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; MUCCI, Latuf Isaias (Org.). *Dândis, estetas e sibaritas*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento; Faculdade de Letras da UFRJ, 2006, p. 62-70.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

CHIAMPI, Irlemar. A modernidade nas literaturas de língua espanhola. In: _____. (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. v. 25. (Série Temas), p. 185-188.

COELHO NETO, José Teixeira. *Moderno & pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

_____, Henrique Maximiliano. *Esphinge*. 2. ed. Porto: Chardron, 1920.

_____. *Compendio de litteratura brasileira*. 2. ed. Paris: Aillaud, Alves & Cia, 1913.

_____. *Mano*. 1924. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=7528 >. Acesso em 07 fev. 2010.

_____. O duplo. Disponível em < http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=16595 > Acesso em 12 dezembro 2009.

_____, Paulo. *Coelho Netto*. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1942.

COUTINHO, Edmundo Bouças. Gonzaga Duque e as molduras do “idioleto decadista”. In: _____. (Org.). *Arte e artifício: manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002, p. 137-146.

DE QUINCEY, Thomas. *Confissões de um comedor de ópio*. Tradução de Ibañes Filho. Porto Alegre: L&PM, 2007.

FARIA, Flora de Paoli. As “roupagens” estéticas dos ensaios prazianos. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu Jones (Org.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 31-41.

_____, Octávio de. *Coelho Netto*. Romance. Rio de Janeiro: Agir, 1958. Coleção “Nossos Clássicos”.

FEREZ, Olgária Chaim. Nietzsche, vida e obra. In: *Nietzsche: obras incompletas*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. v. 1. (Coleção Os pensadores), p. 07-17.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 3. ed. Curitiba: Positivo, 2004.

_____, Stella Maria. Oscar Wilde: o esteta e os mascaramentos do corpo. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu Jones (Org.). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 76-83.

FONSECA, Crispiniano da. Decadismo. Club Curitibano: Curitiba, 1893. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1, p. 111-118.

GAMA ROSA, Francisco Luís da. "Os decadentes". Tribuna Liberal, Rio de Janeiro, 8 de dezembro de 1888. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil: crítica e poética*. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1, p. 87-94.

GAUTIER, Théophile. The life and intimate memoirs of Baudelaire (1868). Traduzido por Guy Thorne em 1915. In: *La Nouvelle Décadence website*. Disponível em: <<http://webspaces.webring.com/people/tl/lanouvelledecadence/baubiogau.html>>. Acesso em 26 mai. 2010.

_____. Préface aux Fleurs du mal de Charles Baulelaire. Paris: Michel Lévy, 1868. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 41-51.

GOURMONT, Rémy. Stéphane Mallarmé et l'idée de décadence. Culture des idées, Paris, 1900. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 151-162.

HABERMAS, Jürgen. *O discurso filosófico da modernidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. 11.ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2006.

HAUSER, Arnold. História social da arte e da literatura. Tradução: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HUSTIS, Harriet. Responsible creativity and the "Modernity" of Mary Shelley's Prometheus. In: *Studies in English Literature, 1500-1900*. 2003. v. 43. p. 845-858. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/4625101>> Acesso em 23 jun 2010.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução e estudo crítico de José Paulo Paes.

São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. v. 36. (Série Temas).

KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo – a soberania do artista 1885 – 1925*. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

LOPES, Marcos Aparecido. *No purgatório da crítica: Coelho Neto e o seu lugar na história da literatura brasileira*. São Paulo: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 1997.

MACHADO, Ubiratan (Sel.). *Melhores crônicas de Coelho Neto*. São Paulo: Global, 2009. (Coleção melhores crônicas).

MARTINHO, Cristina Maria Teixeira. Articulações do duplo na literatura fantástica do século XIX. In: VII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, 2003, Rio de Janeiro. *Cadernos do Anais - Vol VII*, 2003. Disponível em: < <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-04.html> > Acesso em 10 jun 2010.

MENON, Maurício Cesar. A questão do duplo em duas narrativas brasileiras. In: CELLI – Colóquio de estudos linguísticos e literários. 3, 2007, Maringá. *Anais do Colóquio de estudos linguísticos e literários*. Maringá, 2009, p. 732-739.

MESQUITA, Samira Nahid de. *O enredo*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2006. (Princípios; 36).

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1988. v. 4 Simbolismo.

MONIZ, Edmundo. *O espírito das épocas: dialética da ficção*. 4. ed. Rio de Janeiro: Elo, 1984.

MONTAG, Warren. *The workshop of filthy creation: A marxist reading of Frankenstein*. New York: St. Martin's Press, 1991, p. 300-311.

MORETTO, Fulvia M. L. Introdução. In: _____. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1989, p. 13-36.

MORIN, Edgard. *O homem e a morte*. Portugal: Europa América, 1988.

MUTRAN, Munira Hamud. A modernidade nas literaturas de língua inglesa. In: CHIAMPI, Irlomar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 61-64.

NEEDELL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia

das Letras, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. Assim falou Zaratustra. In: LEBRUN, Gérard (Sel.). *Nietzsche : obras incompletas*. 5. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1991. v. 1. (Coleção Os pensadores), p. 183-221.

_____. O caso Wagner. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 51-58.

NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo: Ática, 1998.

PAES, José Paulo. Huysmans ou a nevrose do novo. In: HUYSMANS, Joris-Karl. *Às avessas*. Tradução e estudo crítico de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 05-28.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da literatura brasileira: prosa de ficção: de 1870 a 1920*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988. v. 131. (Coleção Reconquista do Brasil. 2. série).

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe, nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

PINHO, Adeíto Manoel. O sistema literário de A conquista: nomes, leitura e números para um romance de Coelho Neto. *Revista Literatura em Debate*. V. 3, n. 4, 2009. p. 109-128. Disponível em: < http://www.fw.uri.br/publicacoes/literaturaemdebate/artigos/n4_9.pdf > Acesso em 02 setembro 2010.

PIRATELI, Marcelo Augusto; MELO, José Joaquim Pereira. A morte no pensamento de Lúcio Aneu Sêneca. *Revista Acta Sci. Human Soc. Sci*, Maringá, v. 28, n. 1, p. 63-71, 2006. Disponível em: <<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/183/133>> Acesso em 13 jul. 2010.

PORRU, Mauro. Prefácios do imaginário decadentista. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças (Org.). *Arte e artifício: manobras de fim-de-século*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 2002, p. 57-68.

POWELL, Arthur E. *O duplo etérico*. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2001.

PRADA OROPEZA, Renato. *La narratologia hoy*. Tradução de Lisett Pinho. Ed. Arte y Literatura, La Habana, 1986.

PRADO, Décio de Almeida. *Seres, coisas e lugares: do teatro ao futebol*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1997.

PUCHEU, Alberto. Qualquer dia, um centauro. In: COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças; CORRÊA, Irineu Jones (Org). *O labirinto finissecular e as ideias do esteta*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004, p. 118-134.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução de Mary B. Lee. 2. ed. Rio de Janeiro: Coeditora Brasília, 1939.

RAYNAUD, Ernest. "Les poètes décadents". *La plume*, 15 de dezembro de 1903. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 178-197.

REIS, Carlos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. 1. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

RIMBAUD, Arthur. *Uma estadia no inferno; Poemas escolhidos e A carta do vidente*. Tradução de Daniel Fresnot. São Paulo: Martin Claret, 2002.

RIO, João do. *O momento literário*. Fundação Biblioteca Nacional (fonte digital): Rio de Janeiro, 1907.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Princípios).

ROHL, Ruth. A modernidade na literatura alemã. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.) *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 21-25.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. (Tomo Quinto).

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Mécio Araújo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, Alexander Meireles da. *O admirável mundo novo da República Velha: o nascimento da ficção científica brasileira*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, 2008. Disponível em: < http://www.letras.ufrj.br/ciencialit/trabalhos/2008/alexandermeireles_oadmiravel.pdf >

_____, Maurício Pedro. *A hélade e o subúrbio: confrontos literários na belle époque*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. 7. ed. São Paulo: DIFEL, 1982.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Agostinho da Silva. 5. ed. Lisboa: Inquérito, 1986.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Almedina, 1983.

TCHÉKHOV, Anton. Cartas. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 162-170

TOLSTÓI, Liév. O que é a arte? In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da*

modernidade. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 170- 182.

VÁRZEA, Virgílio. Crônicas do Rio. O mercantil, São Paulo: 1890. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. 1.ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1., p. 337-339.

VERÍSSIMO, Érico. Breve história da literatura brasileira. Tradução Maria da Glória Bordini. 3.ed. São Paulo: Globo, 1996.

_____, José. Estudos de literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1976.

VERLAINE, Paul. Lettre au Décadent. Le Décadent, 1-15 janeiro de 1888. In: MORETTO, Fulvia M. L. (Org.). *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade São Paulo, 1989, p. 113-115.

VICTOR, Nestor. Luar de inverno. Rio de Janeiro: Tip. Do Instituto Profissional, 1900. In: CAROLLO, Cassiana Lacerda (Org.). *Decadismo e simbolismo no Brasil*: crítica e poética. 1. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; Brasília: INL, 1980. v. 1, p. 45-49.

WILDE, Oscar. A decadência da arte de mentir. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 89-91.

_____. *O retrato de Dorian Gray*. Tradução de Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

YEATS, William Butler. O outono do corpo. In: CHIAMPI, Irlemar (Coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991. V. 25 (Série Temas), p. 92-96.